“Zé Pelintra desceu”: exclusão, subversão e trânsito cultural

"Zé Pelintra got down": exclusion, subversion and cultural transit

Juliano Nogueira de Almeida¹

Resumo: Inúmeras canções e obras literárias tematizam diversos personagens marginalizados. Dentre estes, temos a imagem do malandro, aquela personagem que, apesar de cometer pequenas contravenções, relativiza a lógica da modernização. O malandro, além de participar da ocupação do espaço urbano de modo errante, geralmente apresenta uma vida marcada por grandes vulnerabilidades. Apesar disso, o malandro desenvolve certas habilidades e destrezas em decorrência da necessidade de superar as mazelas com as quais se depara ao longo da vida. Merece destaque o arquétipo do malandro incorporado à entidade do sincretismo religioso denominada Zé Pelintra. Em algumas produções artísticas, assim como no imaginário popular, a entidade é considerada capaz de romper com os grilhões que aprisionam os fracos e os oprimidos. Assim, Zé Pelintra busca linhas de fugas e desliza por entre os mecanismos de captura e de exclusão dos grupos dominantes em proveito de uma vida livre das imposições e das segregações a ele impostas. Para pensar tais questões, será apresentado um trabalho fundamentado na literatura comparada e serão tomados de empréstimo alguns conceitos de autores da filosofia e dos estudos culturais, a exemplo de Walter Benjamin, Gilles Deleuze e Homi Bhabha.

Palavras-chave: Marginalidade; subversão; religiosidade.

Abstract: Numerous songs and literary works thematize various marginalized personages. Among these, we have the image of the trickster, that person who, despite committing small contraventions, relativizes the logic of modernization. The rogue, besides participating in the occupation of the urban space in an errant way, usually presents a life marked by great vulnerabilities. Despite this, the trickster develops certain skills and abilities as a result of the need to overcome the ills he encounters throughout his life. Worthy of mention is the archetype of the rogues incorporated into the entity of religious syncretism called Zé Pelintra. In some artistic productions, as in the popular imaginary, the entity is considered capable of breaking with the fetters that imprison the weak and the oppressed. Thus, Zé Pelintra seeks escape routes and slips through the mechanisms of capture and exclusion of dominant groups for the sake of a life free from the impositions and segregations imposed upon it. In order to think such questions, a work will be presented based on the comparative literature and will borrow some concepts from authors of philosophy and cultural studies, such as Walter Benjamin, Gilles Deleuze and Homi Bhabha.

Keywords: Marginality; subversion; religiosity.

Introdução

O objeto principal deste artigo é apresentar e analisar algumas imagens do malandro dentro da literatura e do cancioneiro popular e folclórico brasileiro. A imagem corpórea desse marginal urbano, que participa da memória coletiva no Brasil, será delineada por meio de um diálogo com questões pertinentes à religiosidade popular. Para tanto, serão realizadas algumas leituras do imaginário construído sobre a

¹ Doutorando e mestre em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. E-mail: julianobutz@hotmail.com

entidade denominada “Zé Pelintra”, cultuada por certas linhas do catimbó, da umbanda e do candomblé.

É muito interessante pensar na “ficcionalização” literária e cancional de certos personagens marginais urbanos que ganharam contornos um pouco mais definidos, sobretudo entre o final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Dentre esses destacam-se as figuras do *flâneur*, do apache, do basbaque, do capadócio, do pícaro e do malandro. Esses personagens, “ficcionalis” ou “reais”, alguns mais conhecidos outros menos, apresentaram performances e vivências que configuravam algumas modernidades e corporeidades insurgentes diante a fáustica “marcha do progresso”. Vale destacar que, como veremos, apesar de certas semelhanças, o malandro não pode ser meramente confundido com outros personagens, como o bandido.

As peculiaridades do malandro

Em “Dialética da malandragem”, Antônio Cândido desenvolve uma interessante análise do romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manoel Antônio de Almeida (CÂNDIDO, 1970). Segundo Cândido, o personagem, que pode ser considerado um malandro, tem traços de semelhança e distinção em relação ao pícaro, figura presente, sobretudo, na literatura espanhola. Leonardo, o malandro do romance de Manoel Antônio, se aproxima do pícaro por meio de poucos traços, sobretudo por ser risonho, bem humorado, astuto, aventureiro e por viver ao sabor da sorte. No entanto, como Cândido adverte, o personagem de Manoel Antônio, de modo distinto do pícaro espanhol, não é “servil, sujo e esfarrapado”, não apresenta problemas de subsistência, não alcança aprendizado ao experimentar a vida, e, por fim, não é ingênuo como o pícaro, que alcança a esperteza devido ao “choque áspero com a realidade”. Apesar dessa distinção, percebemos que a figura do malandro no Brasil apresenta muito mais semelhanças com o pícaro do que aquelas percebidas no personagem de Manoel Antônio. Em muitos malandros reais e ficcionais presentes da literatura e no imaginário brasileiro, notamos claramente a relação de forças travada contra a “brutalidade da vida”, contra a exclusão e a desigualdade social.

De outro modo, se pensarmos de forma específica na imagem do *flâneur* e na do malandro, perceberemos algumas proximidades e distinções entre elas. Podemos defender que ambos encontram no caminhar a expressão e a construção de suas subjetividades. Sobre esse perambular é muito sugestivo o seguinte trecho escrito por Felipe Siqueira e Wallace Silva: “[...] essa ideia de desenhar a cidade com os pés, na sua versão simplificada, a que podemos chamar percurso, é essencial para compreender o espaço urbano que se faz pelo andar.” (SIQUEIRA; LOPES, *in*: SILVA, 2015, p. 114). Assim, nesse sentido, o deambular desses personagens, de certo modo, participa da construção do imaginário e da experiência concreta da urbanidade, uma vez que, como a dupla de autores informa, “[...] uma mesma cidade pode ser moldada por diferentes contingências [...]” (SIQUEIRA; SILVA, *in*: SILVA, 2015, p. 114). Além disso, podemos dizer que ambos são personagens que surgem no momento de consolidação de modos urbanos de existência ditados pelo gosto burguês e da concomitante e aparentemente paradoxal crise de certos ideais da modernidade.

Walter Benjamin escreve uma passagem que nos faz, de certo modo, repensar na discussão realizada em tópico anterior. Para o pensador, “[...] o herói moderno não é o herói – apenas representa o papel do herói. A modernidade heroica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível.” (BENJAMIN, 2000, p.94). Nesse sentido, tanto o malandro como o *flâneur* cultivam certa ociosidade contrária aos ideais de trabalho e produtividade impostos pela subjetividade capitalística. Esse olhar e essa postura diferenciada diante da acelerada temporalidade do mundo do trabalho e do capital causou admiração em vários literatos e cancionistas.

Ao estabelecermos um diálogo entre a figura do malandro e a do *flâneur* seria interessante atentarmos para a frase de Diderot que diz: “É bela a rua”. Segundo Benjamin, essa frase é uma máxima para o *flâneur* (BENJAMIN, 2000, p. 204), no entanto, não é necessariamente um tipo de perspectiva do malandro. Este apresenta uma relação com a cidade que se distancia, em vários aspectos, do olhar e da perspectiva do *flâneur*. Se o malandro encontra a alegria no perambular pelas ruas, na jogatina, nas rodas de samba, nas peripécias amorosas, e de modo geral no transitar entre o urbano e o suburbano, são nesses mesmos espaços que ele experimenta também todo tipo de vulnerabilidades sociais, certamente, muito mais que o *flâneur*,

personagem oriundo, sobretudo, da denominada “classe média” e da “elite letrada” europeia.

Se prestarmos atenção no cancionário popular das primeiras décadas do século XX no Brasil, vamos perceber que a figura do malandro é ora elogiada e hipervalorizada, ora menosprezada ou questionada. Nesse sentido, também podemos dizer que, de modo geral, salvo exceções como o personagem de *Memórias de um sargento de milícias*, a sua existência teria péssima avaliação diante dos índices atuais de desenvolvimento humano e de qualidade de vida. Inclusive tomamos conhecimento, atualmente, por meios de mapeamentos sócio-criminais, estatísticas, noticiários e nas conversas de esquina, sobre “o fim” de vários “malandros” – a maioria menores de idade, com nível de escolaridade e de renda baixos, jovens negros, habitantes de periferias e que morrem, principalmente, relacionados à violência urbana associada ao narcotráfico de entorpecentes, próximo às suas humildes residências. Como Denise Zenicola esclarece, estes personagens “[...] podem estar no campo da transgressão heroica, de ser marginal por princípio ético e estético da subversão do *status quo*, podem, no entanto, cair no submundo da bandidagem onde os direitos legais não são respeitados.” (ZENICOLA, 2007, p. 116).²

Obviamente, as precariedades que esses personagens do início do século XX sentiam no corpo eram outras, mas certamente eram tantas quanto às de hoje. O que queremos dizer é que, apesar de serem personagens urbanos que têm outra relação com o tempo da produção capitalista, a vida do malandro era mais precária materialmente do que a do personagem europeu.

No segundo quartel do século XX, teve início o debate cancional entre Noel Rosa e Wilson Batista sobre o estatuto do malandro. No espaço da canção, esses sambistas colocavam em combate pontos de vista diferentes chegando até a proferirem – por meio de seus audaciosos sambas – ofensas pessoais remetidas ao oponente ou, pelo menos, aos personagens criados por eles. Vale destacar que se eles se opunham em relação a propostas de ocupação social e imaginária do malandro na canção popular, eles se utilizavam malandramente da polêmica para lançar suas

² Os ensaios “As metamorfoses do malandro”, de Jessé Souza, e “Malandro? Qual malandro”, de Wanderley Guilherme dos Santos – presentes no terceiro volume do livro *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, organizado por Heloisa Starling e outros – descrevem a situação do malandro como pária, como um personagem sujeito às mais diversas situações, passando pela simples contravenção ao envolvimento com o crime organizado.

canções. Além disso, é sabido que tal polêmica não abalou até mesmo futuras parcerias afetivas e cancionais entre os dois compositores. De qualquer modo, percebe-se que ambos atuaram na construção da imagem arquetípica do malandro, sendo que Wilson Batista evidentemente se apropriou pessoalmente dessa imagem de modo incisivo, tendo certamente um grande papel na reconfiguração desse personagem, algo que o aproxima da figura de Itamar Assumpção do início de carreira artística.

Wilson Batista criou a imagem de um malandro orgulhoso de si e que defendia sua inclinação para a vadiagem, pois dizia que via muita gente que trabalhava “andar no miserê”. Outros compositores, como o seu contemporâneo Ismael Silva, também ajudaram na difusão desse tipo de personagem. Segundo o personagem criado difundido por Ismael

[...]
 Se eu precisar algum dia
 de ir para o batente
 não sei o que será
 pois vivo na malandragem
 e vida melhor não há.
 [...]
 (SILVA; BASTOS; ALVES, 1931)

Noel Rosa, por sua vez, criou canções que advertem o derrotismo do malandro. Por exemplo, temos “Rapaz folgado”, que sugere ao malandro jogar fora a navalha e tentar conseguir uma caneta e um diploma. Outras canções de outros compositores apresentam personagens que podemos considerar malandros arrependidos como, por exemplo, o samba “Fui louco”, de Bide:

[...]
 Se eu choro
 meu sentimento é profundo
 ter perdido a mocidade na orgia
 maior desgosto do mundo.
 [...]
 (BIDE, 1982)

O também citado Ismael Silva, ou no mínimo o seu personagem, chegou a uma constatação que justifica o desgosto do personagem criado por Bide: “Existe muita tristeza na rua da alegria. Existe muita desordem na rua da harmonia.” (SILVA, 1977). Fica claro que o espaço urbano em foco, ou seja, a rua, também é vista como um local onde o indivíduo sofre todos os tipos de mal-estar, constrangimentos e apuros. Torna-se interessante ressaltar que, anos depois, o próprio Wilson Batista – que se confundia com seu personagem, um ex-malandro convicto e aparentemente arrependido, – passou a defender o ideal trabalhista e a negar a vida boêmia. Wilson foi supostamente aliciado pelo Departamento de Inteligência e Propaganda do governo ditatorial de Getúlio Vargas. Na canção, o personagem, dizia:

[...]
 Antigamente eu não tinha juízo
 mas resolvi garantir meu futuro
 Veja você, sou feliz, vivo muito bem
 A boemia não dá camisa a ninguém
 Quem trabalha é quem tem razão
 [...]
 (BATISTA; ALVES, 1982)

Apesar de concordarmos que a vida do malandro realmente não era tão boa quanto muitos deles defendiam, é interessante pensar a partir de outras perspectivas. Mesmo com as vulnerabilidades que o malandro presencia, ele escorrega sobre as garras do poder instituído. Ele se infiltra nas brechas do sistema e carnaliza a sua lógica, delineando territórios subjetivos dissidentes. Nesse sentido, concordamos com Renato Nogueira Jr que nos informa que “[...] uma ética da malandragem é um *ethos* que se orienta através do modo de fertilizar os caminhos, abrir os caminhos férteis, irrigar o deserto, o que só pode ser feito por trilhas pouco usuais.” (NOGUEIRA, *in*: SILVA, 2015, p. 50). Nesse sentido, as próprias canções, ao criarem e darem voz a esses personagens, atuavam minando os discursos e os lugares de poder mancomunados com a lógica excludente do grande capital e do pensamento hegemônico, abrindo outras searas, outros modos de vida.

Temos que tomar cuidado, no entanto, em relação ao alcance dessa capacidade de fertilização desses personagens e dessas canções, pois, como Cássia Lopes nos adverte, “[...] a arte musical não é considerada o meio de salvação, mas um

instrumento crítico e criativo para driblar o território circunscrito ao imaginário colonizado.” (LOPES, 2012, p. 37). Nesse sentido, a arte se confunde com a vida, sendo que a criação proporciona uma ressignificação dos espaços existências e coletivos fundados por relações impositivas de saber e de poder, mesmo que esse ato de criação não faça necessariamente milagres. Assim, a arte tem um forte componente político na medida em que subverte as imposições do estado atual, permitindo o agenciamento de tempos e espaços heterogêneos.

Voltando ao diálogo entre o personagem brasileiro e o europeu, outro aspecto relevante é que tanto o *flâneur* quanto o malandro têm, de certo modo, um olhar oblíquo e poético acerca do espaço. Essa dimensão possibilita uma visão capaz de enxergar certas invisibilidades e projetar um olhar diferenciado sobre o óbvio. Imaginamos que parcela significativa dos denominados malandros “reais” ou “ficcionalis” que povoavam as mentalidades populares e as canções morava em barracões e casebres coletivos com condições infraestruturais precárias.

O poema *The burglar of Babylon*, de Elizabeth Bishop, também parece remeter a essa espacialidade, marcada, de modo ambíguo, pela vulnerabilidade e pela inventividade dos moradores dos morros e favelas. Pobres e miseráveis, excluídos e geralmente estigmatizados como malandros pelo poder público e pelos grupos conservadores, mas, que conseguem construir suas moradias e suas vidas de forma criativa, e à custa de muito suor, mesmo em condições inóspitas e insalubres. Vale destacar que a poetisa utiliza o termo ninho para se referir às frágeis, mas, de certa forma, acolhedoras moradias:

Nos morros verdes do Rio
Há uma mancha a se espalhar:
São os pobres que vêm pro Rio
E não têm como voltar.

São milhares, são milhões,
São aves de arribação,
Que constróem ninhos frágeis
De madeira e papelão.

Parecem tão leves que um sopro
Os faria desabar
Porém grudam feito líquens
Sempre a se multiplicar

[...]
(BISHOP, 1999)

Mesmo levando em consideração as precariedades da vida desses personagens estigmatizados socialmente, o malandro – que às vezes era chamado dessa forma, não por opção, mas pelo preconceituoso olhar de cidadãos supostamente civilizados e inspirados nos hábitos europeus, tão próximos ao do *flâneur* – além de participar dos jogos e do batuque e de se embriagar, também podia trabalhar (mesmo que em empregos informais) e ter posturas baseadas em laços colaborativos e nos afetos das amizades e das socializações. Convincentemente, muitos indivíduos que a partir de certos enquadramentos sociais foram e são considerados como malandros por alguns segmentos sociais são aqueles mesmos que na paisagem cotidiana em que habitam experimentam também outros possíveis.

Podemos pensar em uma imagem sensível que se clareia ao lume do luar, ao cheiro de uma cabrocha e dos dedilhados de um violão, tal como traçaram Orestes Barbosa e Silvio Caldas em “Chão de Estrelas”. Em um morro carioca, ver os raios lunares vazarem pelos buracos do teto de um barracão de zinco a salpicar imaginárias estrelas no chão, mesmo sabendo que é o mesmo teto furado onde caem as goteiras de chuva que molham o personagem em uma fria madrugada, revela um olhar aparentemente raro do tempo e do espaço. Essa visão e essas corporeidades deslocadas brilham em meio às hostilidades do dia a dia de um suposto malandro, que, inclusive de forma transgressora e poética, experimenta e cria o mundo.

O *flâneur*, ainda sem experimentar tantas vulnerabilidades, também desenvolve um olhar deslocado do espaço e do tempo da ansiosa modernidade. Mesmo indicando a escassez das narrativas, Walter Benjamin descreve a narração de um *flâneur* consumidor de haxixe, experimentador de outras possibilidades do espaço e do corpo, e que deambulou pelos subúrbios de Marselha, cidade mediterrânea do sul da França (Cf. BENJAMIN, 1984).

É importante sublinhar que tais experimentações seguidas de relatos e escriturações de estados transfigurados do corpo causavam reconfigurações poéticas e sensíveis das fronteiras imaginárias entre o urbano e suas bordas. Essa sensibilidade espacial e temporal diferenciada permitia percepções perspicazes sobre o urbano.

Segundo Benjamin, “O subúrbio é a exceção da cidade, o terreno onde ecoa sem cessar o clamor da batalha decisiva entre cidade e campo.” (BENJAMIN, 1984, p. 17).

Mesmo não sabendo até que ponto as memórias contadas eram de Benjamin ou de seu amigo Scherlinger – que supostamente viveu os acontecimentos – podemos citar o trecho do depoimento sobre o consumo de haxixe e a deambulação por um espaço desterritorializado por outras temporalidades e fluxos energéticos e vitais:

No mesmo estante fez-se valer aquela necessidade de um tempo e um espaço desmedido que caracterizava o comedor de haxixe. Como é sabido, essa necessidade é soberana e absoluta. Para quem comeu haxixe, Versalhes não é grande o bastante, e a eternidade dura um átimo. Por trás das gigantescas dimensões da vivência íntima, por trás da duração absoluta e do espaço imensurável, persiste no sorriso beatífico um humor prodigioso, que se atíça ainda mais diante da ilimitada ambiguidade de todas as coisas. (BENJAMIN, 1984, p. 22)

Destacamos que o olhar sobre o urbano derivado das lentes do *flâneur* se diferenciava da percepção e da experimentação do malandro diante da vida. Apesar disso, talvez seja possível, sob influência da terminologia deleuziana, pensarmos em um devir-malandro do *flâneur* e um devir-*flâneur* do malandro. Vale destacar que o personagem da história narrada por Benjamin na própria narrativa diz que herdou do pai “bens de fortuna não de todo insignificantes” (BENJAMIN, 1984, p. 16). Só esse dado já é suficiente para estabelecermos uma diferenciação com o pobre malandro que poderia ser descrito da seguinte forma, segundo canção de João da Baiana:

Meu Deus, eu ando com sapato furado
Tenho a mania de andar engravatado
A minha cama é um pedaço de esteira
É uma lata velha que me serve de cadeira
[...]
(BAIANA, 1972)

Esse olhar ébrio que reconfigura os funcionamentos da máquina de disciplinarização e controle pode ser percebido de forma especial na imagem do Zé Pelintra. Apesar da ampla multiplicidade imagética dos coletivos e das subjetividades que recriam essa imagem, o Zé Pelintra é um personagem que possibilita um deslocamento do tempo e do espaço histórico, atuando como um devir do corpo e das

suas estesias na experimentação de outras paisagens e intensidades. Nesse sentido, esse olhar ébrio do qual falamos talvez possa ser visto como uma forma de deslocar a paisagem “da realidade” para outras direções.

Zé Pelintra: de malandro a doutor

Vale destacar que esse nome remete a uma entidade revitalizada pela “memória coletiva” de algumas religiosidades populares e sincréticas presentes do Brasil. Zé Pelintra é o arquétipo do Malandro, de acordo com alguns grupos ligados a Umbanda, ao Candomblé e ao Catimbó. O personagem, construído por essa “memória coletiva” e pelas experiências pessoais, ganha contornos comuns tanto na imagística das estatuetas e pinturas como em canções. Apesar de variações, são comuns alguns atributos, indumentárias e gestos, inclusive percebidos nos ritos e performances quando o médium (denominado por alguns grupos como cavalo) recebe a entidade. Segundo José Guilherme Cantor Magnani

Uma das interpretações mais populares de Exu é Seu Zé Pelintra, de terno branco, gravata vermelha, cravo na lapela, chapéu caído na testa. Essas características compõem a figura do malandro, que resume em si todo o caráter de herói *trickster* desses personagens. Invocados familiarmente por compadres, representam a astúcia, o livre trânsito pelas brechas e pelo proibido, o uso de termos não sancionados pelas normas. (MAGNANI, 1991, p. 47)

Seja no mundo “real” ou “ficcional”, o personagem se identifica a um suposto malandro que havia vivido nas consideradas regiões de “baixo meretrício” da cidade do Rio de Janeiro. Mas, possivelmente, o personagem faz parte mais de uma categoria social que abarcava uma quantidade grande de indivíduos do que um agente individualizado (Cf. PIMENTEL, 2011).

Assim, a partir da construção coletiva, Zé Pelintra se associa aos incontáveis anônimos que deixaram as fagulhas de sua existência nos relatórios policiais e nas crônicas sociais do período, sejam literárias ou cancionais. De qualquer forma, é importante pensarmos que esta entidade, apesar de aparentemente abstrata, seja na literatura, na canção ou nos rituais religiosos, é marcada por uma forte corporeidade e pela desterritorialização dos espaços em que habita, seja “real” ou “ficcional”.

Se, como afirma Deleuze, a filosofia é experimentada por meio de conceitos, a literatura, o cinema e a canção, são experimentados espacialmente e temporalmente por meio de personagens e corporeidades. É importante mencionar que tanto os conceitos filosóficos quanto os personagens ficcionais, seja da literatura ou da canção, estão diretamente relacionados às substâncias corpóreas e as incorpóreas, bem como a espaços concretos e ficcionais onde essas substâncias habitam e transitam em movimentos de afetos e de esfacelamentos. E é justamente nessa relação entre o mundo sensível e o cognitivo que a literatura ou a canção se relacionam com a filosofia, pois nesses territórios ambas podem se associar à arte da vida, trabalhando na dobra das linhas de força dos poderes e dos saberes dominantes na constituição de múltiplas subjetividades (DELEUZE, 2013, p. 221).

Tratar de Zé Pelintra é também remeter a certas intensidades coletivas que ocupam não somente o corpo dos médiuns, mas também os espaços literários e, especificamente, cancionais. A cada vez que Zé Pelintra “baixa” no ritual religioso – ou se apresenta na escritura de um literato, ou nos versos entoados por um contador/cantador – algo de certa forma anuncia o desaparecimento da primeira pessoa, ou seja, algo aponta para um movimento de dessubjetivação. O corpo do texto, da canção ou do médium são tomados por um “devir-malandro” que traz cargas energéticas intensas e aparentemente dúbias. Nesse sentido, Zé pelintra é um “Zé qualquer” que fala, não em primeira pessoa, mas por toda uma “raça bastarda oprimida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona.” (DELEUZE, 2013a, p. 15).

Por meio da transgressão, da alegria e da força das energias corporais e performáticas, essas intensidades múltiplas e transgressoras pervertem os dispositivos de disciplina e de controle impostos pelo pensamento dito hegemônico. Nesse sentido, as intempestivas e bárbaras intensidades ligadas à memória coletiva do Zé Pelintra perpassam corpos diversos, por meio de gestos de resistência às injustiças. O Zé Pelintra, dentro do imaginário, é quem por meio da força da alegria e do corpo abre os caminhos para o novo, na solução das demandas aparentemente impossíveis. Assim, esse devir-malandro associado ao Zé Pelintra é marcado, novamente retomando a linguagem deleuziana, por um forte “coeficiente de desterritorialização”, seja dos

espaços “reais” ou “ficcionalis”, seja dos espaços “internos” ou “externos” do sujeito/corpo sensível.

De acordo com a tipologia etnográfica, o Zé Pelintra é uma espécie de caboclo juremeiro da banda (linha) de esquerda. Como dito, seu culto remete tanto às mesas de catimbó quanto aos terreiros de umbanda e de candomblé de várias localidades do Brasil, sendo inclusive cultuado em espaços dedicados ao espiritismo kardecista. Posteriormente será retomada essa questão, mas por ora basta indicar que nessas religiosidades é percebido um sincretismo forte dos rituais africanos, indígenas e ibéricos bem como uma variação tanto dos ritos e cânticos quanto, de modo geral, da imagem desse personagem (PIMENTEL, 2011).

O fato de, no Rio de Janeiro, como no Nordeste, os caboclos juremeiros serem cultuados, associa-se, sobretudo, à grande migração de nordestinos para a então capital do Brasil, principalmente após a abolição da escravidão e à implantação da República, o que vai dar origem à denominada “pequena África” na cidade do Rio de Janeiro. Destaca-se, nesse sentido, o papel das tias baianas e de outras regiões do Nordeste. Essas grandes matriarcas abriam seus terreiros e os espaços de seus barracos, espécie de biombos culturais como aponta Muniz Sodré, para o batuque dos pretos, para as religiosidades e seus sincretismos (Cf. SODRÉ, 1998).

Apesar da formação da “pequena África” – onde um senso comunitário que remetia as origens além mar dava margens a sensação de acolhimento e de união – a cidade do Rio de Janeiro era, e em grande medida ainda é, um território onde a população negra, de baixa renda e habitante dos subúrbios não transitava livremente sem sofrer diversos tipos de exclusão e de enfrentamentos cotidianos dos mais diversos. Como aponta Muniz Sodré, “os fluxos socializantes implicam heterogeneidade étnico-cultural, mas também pluralidade de afetos (amor, ódio, desejo), constitutiva da territorialização.” (SODRÉ, 1998, p. 18). Assim, o Zé Pelintra revela-se um personagem símbolo da malandragem que aponta para outras direções da racionalidade dominante, instaurando contra-racionalidades que, segundo Milton Santos,

[...] se localizam, de um ponto de vista social, entre os pobres, os migrantes, os excluídos, as minorias; de um ponto de vista econômico, entre as atividades marginais, tradicional ou recentemente marginalizadas; e de um ponto de vista geográfico, nas áreas menos

modernas e mais “opacas”, tornadas irracionais para usos hegemônicos. (SANTOS, 2004, p. 246)

Nesse cenário surge a imagem do Zé Pelintra, e de modo mais abrangente do malandro. Esse personagem, vivendo às margens das relações de trabalho formais, se dedica à jogatina, ao samba, à capoeira, à vadiagem, às mandingas, ou seja, aos olhos do poder municipal, à contravenção.

Em alguns pontos de catimbó e de umbanda são relatados episódios da vida de Zé Pelintra. Alguns descrevem as relações afetivas e passionais que ele teve com mulheres, como, por exemplo, outra entidade da umbanda, a Maria Padilha. Além dos relatos trágicos, como a morte de Zé Pelintra por facada pelas costas, ou de outras versões que apontam para um fim dramático, o personagem é ligado à alegria e à subversão das normas, mas também como uma figura que sofre exclusões, preconceitos e vulnerabilidades. Em alguns sentidos, a imagem do personagem se demonstra extremamente avessa ao trabalho. Outros trechos poderiam se passar por enxertos sambas de Moreira da Silva ou de Bezerra da Silva, pois dão contornos extremamente próximos à imagem do malandro do cancionista popular. Vale destacar que, em alguns terreiros, os refrãos e sambas desses “compositores malandros”, e de outros da canção popular, são entoados ocorrendo, inclusive, variações sobre as obras originais. Prática, que ao relegar a um segundo plano a autoria, remete às origens do samba de terreiro. De qualquer forma, a imagem do malandro avesso ao trabalho é constantemente reiterada.

Vale destacar, no entanto, que apesar de ser malandro, Zé Pelintra paradoxalmente trabalha atendendo seus consulentes que o procuram para todos os tipos de demandas. Nesse sentido, como muitos adeptos das práticas religiosas citadas apontam, Zé Pelintra é “doutor”. Esse caráter se associa a ramificações do imaginário sobre o personagem. Tanto no Norte e Nordeste do país, como em partes da região Sudeste, Zé Pelintra é considerado um caboclo juremeiro. No plano espiritual, ele habita o “reino da Jurema”. Jurema ou juremá é o nome de uma planta com propriedades psicotrópicas que, segundo o imaginário, abrigou o menino Jesus quando a família fugia para o Egito (Cf. PIMENTEL, 2011).

De modo sincrético, às práticas e aos saberes cristãos e afrodescendentes, a “pajelança” indígena – no sentido de manipulação do tempo e do espaço cotidiano e

sagrado por meio do uso de substâncias iniciativas, de cânticos e de conselhos e com intuito de cura das dores do corpo e da alma – atua como um componente extremamente forte no ritual dedicado a Zé Pelintra, sobretudo ligado ao catimbó de mesa. Nesse ritual, evocado por pontos cantados e tocados e pela ingestão do vinho de jurema, a entidade atende aos consulentes oferecendo e manipulando diversos tipos de garrafadas, de conselhos, bênçãos, trovinhas, poemas, cânticos. Assim, no reino da Jurema, o malandro se torna doutor, manipulador das energias, espaços e temporalidades míticas e cotidianas. Tudo isso relativiza a imagem pejorativa do malandro e do espaço imaginário em que ele habita (PIMENTEL, 2011).

Da mesma forma que a arte poética, o canto, as religiões e o consumo de substâncias alucinógenas podem possibilitar esses deslocamentos espaciais, transitando entre o imprevisto, o entrevisto e o interdito. José Miguel Wisnik indica que Walter Benjamim localizou a pedra de toque do visionarismo moderno (WISNIK, 1988 p. 287). Segundo Wisnik, o filósofo alemão

[...] postulou além do mais a ideia de uma aprofunda interpenetração do espaço físico e imaginístico (isto é, do desencadeamento das tensões acumuladas entre a organização material da sociedade e a ordem do imaginário coletivo, de cuja reverberação poderiam saltar descargas revolucionárias). Tal interpenetração potencialmente explosiva entre a natureza transformada pela técnica e o imaginário social seria dada a conhecer, ou a entrever antecipadamente, pelo viés da iluminação profana. (WISNIK, 1988, p. 287)

Assim, podemos dizer que a imagem poética e ritualística do Zé Pelintra nos lança em outro tempo, o templo mítico, diferentemente de um tempo escalonado pela marcha técnica e científica do desenvolvimento capitalista. Ou seja, o tempo da Jurema é um furo no tempo, uma espécie de “densa nuvem não histórica” (DELEUZE, 2013, p.214). É o tempo da experimentação, no qual presente, passado e futuro transitam entre si.

A modernidade, como dito anteriormente, de forma fáustica traz os seus benefícios e segregações. Dentre os “expurgos humanos” – advindos desde as práticas escravistas e de disciplinarização dos ameríndios até as “políticas higienistas” e segregacionistas do século XX – surge a imagem do Zé Pelintra e de outras figuras insurgentes. São justamente esses personagens que também resistem e escorregam a

essa marcha, inaugurando outras temporalidades e outras formas de lidar com o espaço e com o corpo, seja no campo do “ficcional”, do “real” ou na mal definida fronteira entre essas dimensões.

Desse modo, podemos defender que tanto por meio da canção quanto pelas práticas religiosas do catimbó e da umbanda, a evocação do Zé Pelintra (pelos cânticos, gestos, ou pelo uso de entorpecentes, ou seja, pela performatividade) instaura outras relações entre corporeidade e espacialidade na medida em que orchestra energias que permitem a experimentação de paisagens diferenciadas. Assim, tanto a arte como as drogas podem possibilitar o “deslocamento do social como tecido homogêneo” (WISNIK, 1988, p. 289).

A canção de Assumpção e de Salomão – especialmente no registro lançado no disco de Assumpção de 1988, *Intercontinental! Quem diria! Era só o que me faltava!!!* – apesar de não ser considerada ritmicamente um ponto de umbanda, de catimbó ou candomblé, traz elementos muito peculiares desse universo. Podemos dizer que, tal como o personagem em questão, o ritmo é mestiço. Ela passa por ritmos latinos, pelo *soul*, pelo *rock*, pelo *pop*. No entanto, se nos atentarmos para as melodia vocal do refrão, será percebida uma entoação típica de cânticos de terreiros, geralmente acompanhada ao som de palmas. É como se fosse uma pequena reminiscência do cântico dos pontos, rastro imperceptível, porém decisivo para o desejo que embala a canção. Esta transita por uma ampla variação rítmica, uma espécie de polirritmia crioula, deslocadora de identidades colonizadas e enquadradas pela lógica dos discursos tidos como hegemônicos.

A relação da corporeidade com o poder fazer/saber pode ser percebida, tanto em vários pontos, quanto na canção em foco. Além disso – tanto nos cânticos e nos pontos executados no catimbó de mesa, de chão ou de terreiro, quanto nas diversas modalidades de umbanda e de candomblé, como, por exemplo, de caboclo, bem como na canção de Assumpção e Salomão – podemos perceber traços fortes do que a semiótica da canção, desenvolvida por Luiz Tatit, denomina de modelo cancional temático (Cf. TATIT, 1996).

Por ser uma canção com refrão forte, que detém uma força atrativa e reitera o movimento melódico e verbal, em uma espécie de eterno-retorno, podemos dizer que

ela se associa a certos traços do modelo temático. O refrão verbal e melódico marca o início e o final da canção com os dizeres:

Zé Pelintra desceu
 Zé Pelintra baixou

É ele que chega
 e parte a fechadura
 do portão cerrado

É ele quem chamega
 quem penetra em cada fresta
 e rompe o cadeado
 [...]

(ASSUMPÇÃO, SALOMÃO, 1988)

Torna-se interessante ressaltar que a cada uma das duas primeiras frases que indicam o ato do personagem descer e baixar – no sentido de sair de um plano ou dimensão superior ou mítica e romper com o tempo e o espaço cotidiano – há uma “descida”, uma “baixada”, ou seja, uma descendência melódica do Dó sustenido maior até o Lá maior quando são cantadas as respectivas palavras desceu e baixou.

Na sequência, os versos “É ele que chega e parte a fechadura do portão cerrado” e “É ele quem chamega, quem penetra em cada fresta e rompe o cadeado” são especialmente característicos do modelo temático, pois, além de se vincularem à força atrativa do refrão melódico base “Zé Pilintra baixou/ Zé pelintra desceu”, também são marcados pelos ataques consonantais que ajudam a caracterizar o fazer, ou seja, as ações do personagem. Notamos que essas ações são associadas ao rompimento dos limites espaciais segregacionais, com a capacidade de se infiltrar, tal como o capadócio, nas brechas dos aparelhos de exclusão.

Dando continuidade à descrição do personagem e do seu fazer, bem como da sua relação com o espaço, outra sequência melódica e verbal indica que quando Zé Pelintra chega à aldeia “o povo todo saracoteia”. A sequência melódica, por sair de um registro mais grave, “E quando Zé Pelintra chega na aldeia”, e elevar a altura sobretudo nas notas finais, “O povo todo saracoteia”, gera uma sensação de frenesi. É como se o personagem que desce do “reino da jurema”, do tempo mítico, conseguisse elevar o povo às alturas, gerando um deslocamento afetivo do espaço cotidiano.

Nos versos seguintes, as ações e as características do personagem são acentuadas. A canção diz Zé Pelintra “aparta briga feia”, no sentido de ele ser um mediador espiritual de conflitos, motivo rotineiro da demanda de seus consulentes. Em relação à descrição do personagem, percebemos o arquetípico do malandro claramente: “Terno branco alinhado”, “Cabelo arapuá de brilhantina bezuntado”.

O tipo de cabelo demonstra as origens africanas do personagem, mas o terno branco alinhado aponta para um aparente ajustamento aos padrões hegemônicos (branco, europeu, cristão, adulto, macho).³ No entanto, o terno branco pode se associar a um personagem que tem tanta destreza nos movimentos do corpo e nos agenciamentos de transfiguração do espaço que nem ao menos se suja, mantendo, apesar de tudo, sua imagem inabalável. De qualquer forma, como dito anteriormente, o modelo temático também se empresta bem à tentativa de descrição de características físicas e psíquicas dos personagens.

Em outro momento melódico e rítmico da canção – uma vez que ocorre outra disposição do ritmo (talvez mais próximo do *rock*) e, conseqüentemente, da espacialidade da música – coloca-se o personagem em uma dimensão além do humano, de acordo com a gramática deleuziana, com um “devir-escapadiço”, que desliza por entre os tentáculos do controle e da disciplina. O personagem é assim descrito na canção: “Homem elástico, homem borracha, desliza que nem vaselina”. Essa imagem se relaciona com uma dúbia imagem associada ao brasileiro, que passa pelo sentido pejorativo e também de exacerbação: cheio de ginga e jogo de cintura. Novamente temos a imagem da ambivalência, tão bem trabalhada por Homi Bhabha (Cf. BHABHA, 2013). De qualquer forma, esse molejo, essa elasticidade, possibilita ao personagem dobrar as linhas de força e os saberes instituídos que tentam capturá-lo.

Mudando a leitura da canção um pouco de direção, torna-se interessante assinalar que, quando se canta “desliza que nem vaselina”, a palavra vaselina é entoada e suas vogais “i” e “a” são estendidas e flexionadas em um *slide* vocal, como se deslizassem como o personagem. Também associada a paisagens sonoras e

³ No livro *O local da cultura*, Homi Bhabha, ao utilizar o conceito de mímica, descreve como que, por meio de uma representação parcial, certos ardis desestabilizam o poder disciplinar, indicando as diferenças culturais em detrimento à “demanda narcisística da autoridade”. Sobre esse “quase o mesmo, mas não exatamente”, o teórico indiano indica que “Sob o disfarce da camuflagem, a mímica, como fetiche, é um objeto parcial que radicalmente reavalia os saberes normativos da prioridade da raça, da escrita, da história, pois o fetiche imita as formas de autoridade ao mesmo tempo que as desautoriza.” (BHABHA, 2013, p. 154)

imagéticas possibilitadas pelo canto, mais adiante na canção, quando se diz que o personagem “abre uma brecha e ascende uma vela no breu”, é como se a palavra passasse por um “devir-neblina”, uma espécie de espacialização da palavra por meio de seu caráter sonoro. Nessa parte, o vocal e os *back* vocais – que são extremamente importantes para a execução da canção – em um arranjo entre as vozes, sobretudo médias e graves, prolongam entre si em um registro grave as vogais da palavra breu, como se a palavra/neblina tomasse conta do espaço poético, sendo iluminada apenas pela luz trazida pelo personagem Zé Pelintra. Desse modo, parece que a sonoridade da palavra, talvez até mais que seu conteúdo semântico, ganha um importante papel na espacialização imagética da canção, justamente pela sonoridade esfacelar a sua forma usual e corriqueira.

Pouco antes na canção – na parte melódica que serviu de base para a letra que fala da elasticidade do personagem –, há uma variação da letra dizendo que “Ele do ovo é a porção gema, bebe sumo de jurema, resolve impossível demanda”. Nesse momento, fica claro que os compositores Itamar Assumpção e Waly Salomão conheciam bem o modo rizomático e mestiço da imagem do Zé Pelintra e sua relação com o uso de substâncias iniciativas. Assim, pela urdidura das diferenças e duplicidades, podemos dizer que o personagem Zé Pelintra faz parte daquilo que Edouard Glissant chama de identidade-rizoma, constituída do entrelaçamento de elementos múltiplos e diversos, mesmo que em termos de rastro-resíduo (Cf. GLISSANT, 2005).

Apontamentos Finais

Em vista do diálogo realizado, podemos dizer que para melhor compreendermos o personagem conceitual Zé Pelintra – assim como os outros inúmeros, e por vezes anônimos, malandros citados ao longo do presente trabalho – é fundamental rompermos com certos “lugares do discurso” em busca de um “devir-minoritário” e subversivo. É preciso atuarmos no campo do sensível e do político na busca de outras formas de existência que se realizam desajustando as tentativas de disciplina e de controle.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas, v. 3).
- BENJAMIN, Walter. *Haxixe*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BISHOP, Elizabeth. *Poemas do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CANDIDO, Antônio. "Dialética da malandragem". In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, N 8, 1970.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs II - Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011a.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs I - Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- LOPES, Cássia. *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*. São Paulo, Perspectiva, 2012.
- MAGNANI, José Guilherme. *Umbanda*. São Paulo: Ática. 1991.
- NOGUEIRA, Renato. "Sambando para não sambar: afroperspectivas filosóficas sobre a musicidade do samba e a origem da filosofia." In: SILVA, Wallace Lopes. *Sambo, logo penso: Afroperspectivas filosóficas para pensar o samba*. Rio de Janeiro: Hexis, 2015.
- PIMENTEL, Pedro G. "Zé Pelintra, doutor de umbanda: a sacralização pela titulação". IN: *Revista Brasileira de História das Religiões*. Maringá, v. III, n.9, jan -2011.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2004.
- SANTOS, Wanderley Guilherme dos Santos. "Malandro? Qual malandro?". In: STARLING, Heloisa; CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José. *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- SIQUEIRA, Felipe Ribeiro; SILVA, Wallace Lopes. "Noel Rosa e Wilson Batista: intensidade e cartografia na embriaguez de um andar vadio e delirante." In: SILVA, Wallace Lopes. *Sambo, logo penso: Afroperspectivas filosóficas para pensar o samba*. Rio de Janeiro: Hexis, 2015.
- SODRÉ, Muniz. *Samba o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOUZA, Jessé. "As metamorfoses do malandro." In: STARLING, Heloisa; CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José. *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- WISNIK, José. "Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)." IN: NOVAES, Aduino. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ZENÍCOLA, Denise Mancebo. "Dança de malandros e mulatas." In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

REFERÊNCIAS CANCIONAIS

- ASSUMPÇÃO, Itamar; SALOMÃO, Wally. “Zé Pelintra”. In: *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*. São Paulo: Continental, 1988.
- BAIANA, João da. “Cabide de molambo”. In: *Donga e os primitivos*. São Paulo: Abril Cultural. 1972.
- BASTOS, Nílton; ALVES, Francisco. “O que será de mim”. In: *Ismael Silva*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- BATSTA, Wilson; ALVES, Ataulfo. “Bonde do São Januário”. In: *Wilson Batista*. São Paulo: Abril Cultural. 1982.
- BIDE. “Fui louco”. In: *Bide, Marçal e Paulo Portela*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- CALDAS, Sílvio; BARBOSA, Orestes. “Chão de Estrelas”. In: *Custódio Mesquita e Orestes Barbosa*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

Recebido em: 02/03/2018

Aceito em: 04/05/2018