

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA  
E TECNOLOGIA DE SÃO PAULO

CAÍQUE ALBERTIN DE BARROS

**ACEPÇÕES HISTÓRICAS DO(S) CALUNDU(S): APAGAMENTO DA CULTURA  
AFRO-BRASILEIRA?**

HORTOLÂNDIA

2023

CAÍQUE ALBERTIN DE BARROS

**ACEPÇÕES HISTÓRICAS DO(S) CALUNDU(S): APAGAMENTO DA CULTURA  
AFRO-BRASILEIRA?**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência parcial para obtenção do diploma do Curso de Pós-Graduação em Ensino de Línguas e Literaturas do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia, Câmpus Hortolândia.

Professora Orientadora: Dra. Davina Marques.

Hortolândia

2023

**FICHA CATALOGRÁFICA**  
Biblioteca IFSP – Câmpus Hortolândia  
Élcio José da Costa  
CRB8º/8578

B277a Barros, Caíque Albertin de.  
Acepções históricas do(s): apagamento da cultura afro-brasileira?./  
Caíque Albertin de Barros.–2023.  
52 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Ensino de  
Línguas e Literaturas) – Instituto Federal de Educação, Ciência e  
Tecnologia do Estado de São Paulo, Hortolândia, SP, 2023.

Orientador(a): Davina Marques.

1. Calundu. 2. Literatura. 3. Colonização. 4. Apagamento.  
5. Resistência. I. Orientadora Davina Marques. II. Instituto Federal  
de Educação, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo. III.  
Título.

CDD- 305.896

Caíque Albertin de Barros

**ACEPÇÕES HISTÓRICAS DO(S) CALUNDU(S): APAGAMENTO DA CULTURA  
AFRO-BRASILEIRA?**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência parcial para obtenção do diploma do Curso de Pós-Graduação em Ensino de Línguas e Literaturas do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia, Câmpus Hortolândia.

Professora Orientadora: Dra. Davina Marques.

Aprovado pela banca examinadora em 09 de outubro de 2023.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof. Dra. Carina Zanelato Silva

---

Prof. Dr. Gabriel Leopoldino dos Santos

---

Prof. Dra. Davina Marques (orientadora)

## DEDICATÓRIA

*Dedico este trabalho a todos os calunzeiros e a todas as calunzeiras que, com muita luta, fizeram resistir os seus rituais, cultos, credos e dogmas no Brasil.*

## AGRADECIMENTOS

Pelo apoio, sabedoria e paciência, agradeço à minha orientadora, Dra. Davina Marques. Seu conhecimento e amor pela Literatura me inspiram. Sou imensamente grato por todo o aprendizado com ela obtido durante a pesquisa e as aulas por ela ministradas.

Ao Instituto Federal de São Paulo, Campus Hortolândia e, junto a ele, ao coordenador do curso de Pós-Graduação em Ensino de Línguas e Literaturas, Dr. Gabriel Leopoldino dos Santos. São instituições e pessoas assim que trarão ao Brasil o protagonismo de país educador.

Àqueles que possibilitaram a minha educação desde o berço: Rubia, Emerson, Genilda, Antonio, Lucas e Wilma.

Ao Roland e à Izabella Behr, pelo tempo e espaço em dedicação à construção de conhecimento.

À Nina, por me ler e ouvir. Pelo olhar crítico do texto e da vida. Por transformar o cotidiano em experiência artística.

## EPÍGRAFE

*[...] Sua luta te tornou superior, conquistaste tua voz, tanto que Deus levou-te para as planuras do céu e deu-te o poder de fazeres curas, graças e milagres mil a quem luta por dignidade [...].*

Monumento à voz de Anastácia Livre

Yhuri Cruz, 2009

## RESUMO

Este trabalho objetiva analisar as definições históricas da expressão linguística *calundu* e contrapô-las a diferentes materialidades textuais, tais quais as literaturas de Gregório de Matos e de Nunes Marques Pereira e a canção *Calundu* do grupo musical contemporâneo BaianaSystem. Defende-se que a arte literária e, concomitantemente, os dicionários – reflexo linguístico sincrônico – registraram historicamente, no Brasil, diferentes imaginários coletivos acerca das manifestações culturais de origem africana e afro-brasileira. Tais imaginários, refletidos na literatura e nos dicionários, são marcados por um processo histórico de exclusão e marginalização da população preta, africana, escravizada no Brasil. Compreender esse processo a partir dos diferentes usos linguísticos e literários da expressão linguística *calundu* será o principal propósito desta dissertação.

**Palavras-Chave:** Calundu. Literatura. Colonização. Apagamento. Resistência.



## ABSTRACT

This term paper aims to analyze the historical definitions of the linguistic expression *calundu* and contrast them with different textual materialities, such as the literature by Gregório de Matos, by Nunes Marques Pereira and the song *Calundu* by the contemporary musical group BaianaSystem. We argue that literary art and, concomitantly, dictionaries - a synchronic linguistic reflection - have historically recorded, in Brazil, different collective imaginaries about cultural manifestations of African and Afro-Brazilian origin. Such imaginaries, reflected in literature and dictionaries, are marked by a historical process of exclusion and marginalization of the black, African, enslaved population in Brazil. Understanding this process based on the different linguistic and literary uses of the expression *calundu* will be the main purpose of this dissertation.

**Keywords:** Calundu. Literature. Colonization. Erasure. Resistance.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	09
<b>1. JUSTIFICATIVA E PERCURSOS METODOLÓGICOS</b>	13
<b>2. OS SIGNIFICADOS ATRIBUÍDOS AO(S) <i>CALUNDU(S)</i></b>	15
<b>3. OS SIGNIFICADOS QUE A LITERATURA ATRIBUIU AO(S) <i>CALUNDU(S)</i></b>	26
<b>3.1. <i>COMPÊNDIO NARRATIVO DO PEREGRINO DA AMÉRICA</i>, NUNES MARQUES PEREIRA (1728)</b>	26
<b>3.2. PRECEITO I, GREGÓRIO DE MATOS (S/D)</b>	32
<b>3.3. CALUNDU, BAIANASYSTEM (2013)</b>	39
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	46
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	51

## INTRODUÇÃO

É sabido que a cultura brasileira é formada por um mosaico complexo resultante do convívio e intervenção dos povos e raças que diretamente auxiliaram no processo de colonização do país. Nesse sentido, historicamente, a hegemonia portuguesa subjugou indígenas e pretos, tidos pelo olhar cristianizante como povos inferiores e passíveis de um aculturamento dito civilizatório. Assim, desde os primeiros aportes africanos, as manifestações culturais de origem preta eram interpretadas como afrontas ao cristianismo e imediatamente atribuídas a seitas diabólicas passíveis de serem reprimidas. De acordo com Santos (2008, p. 01):

[...] os primeiros registros sobre as religiões africanas, no Brasil, datam de 1680, a partir de anotações feitas pela Santa Inquisição. O resgate histórico das religiões afro-brasileiras vem nos revelando como afirma Silveira (2005) ‘muito de nossas crenças e de nossos preconceitos’. Por outro lado, apresenta-se como um elemento relevante para a análise dessa miscelânea de raças, etnias e grupos sociais que forma essa grande e complexa cabaça que chamamos cultura brasileira.

A religiosidade afro-brasileira passou a se construir a partir do contato dos africanos forçosamente trazidos para a América na condição de escravizados e a manutenção de seus cultos, credos e dogmas, para além da forte repreensão do senhorio, foi se adaptando e se transformando nesta nova realidade além-mar à qual foram submetidos. Entende-se por “senhorio” não apenas o senhor de engenho, ou “coronel”, figura de suprema ordem jurídica e policial – informal – no contexto rural do açúcar, do ouro e do café, as três principais bases econômicas no processo de colonização e que contou com vasto suporte da mão de obra escrava (FREYRE, 1932). Também é preciso frisar a intensa repreensão da coroa portuguesa contra os ritos e religiosidades afro-brasileiros até o segundo decênio do século XIX e os dois impérios brasileiros subsequentes à Independência, até 13 de maio de 1888, quando veio a Lei Áurea, na direta intervenção constitucional.

É nesse contexto de intensa repressão e, diante dela, de quase completa ausência de informação histórica, que se registram os primeiros rituais da África no Brasil, e aquilo que se convencionou chamar de *calundus*, dentro das primeiras manifestações da religiosidade de matriz africana em solo brasileiro. Compreender os significados do termo *calundu* e a intensidade que ele evoca será um dos pilares de base para a construção deste trabalho. Assim, segue a definição contemporânea conforme o entendimento de Santos (2008, p. 03):

O Calundu, como apresenta Reis (2005), foi o termo genérico utilizado para definir a prática religiosa africana em geral, até o final do século XVIII, sendo substituído mais tarde por candomblé. Estrategicamente, como mostra Silveira (2005), os adeptos dos calundus se reuniam em casas de pessoas importantes da comunidade ou em casas destinadas a outras ocupações. No entanto, essa religiosidade não se resumia ao culto

doméstico; uma vez que havia um calendário de festas, a iniciação de vários fiéis em funções diversas e considerável número de frequentadores; entre esses alguns brancos oriundos de diferentes lugares. Através do atendimento individualizado o sacerdote principal, como afirmam Reis (2005) e Silveira (2005), adquiria condições de tornar-se financeiramente independente, adquirindo a alforria ou complementando formas convencionais de ganhar a cidade e a liberdade.

Como se vê, o surgimento dos *calundus* no Brasil não apenas consistiu, inicialmente, na expressividade cultural de origem africana incapaz de ser silenciada pela imposição da força colonizadora portuguesa, mas, também, um importante núcleo de convívio social e ascensão para a população preta recém-chegada e violentamente instalada nestas terras. Entretanto, tal noção exposta por Santos é contemporânea e resulta, indiscutivelmente, de análise minuciosa sobre os registros históricos disponíveis, os quais, como a própria autora afirma, ainda são muito limitados:

Embora se tenha notícias de cultos africanos desde o século XVII, pouco se sabe sobre os mesmos. Pouco se conhece sobre a trajetória dos líderes e devotos do Candomblé do século XIX e sobre a história das religiões afro-brasileiras como um todo. Além da história oral, os registros sobre a religiosidade dos negros africanos e de seus descendentes no Brasil são constituídos basicamente de duas fontes: os registros policiais e as notícias de jornais. (SANTOS, 2008, p. 03).

A limitação das duas fontes de registro histórico expostas pela autora – “registros policiais e as notícias de jornais” – consistiu num impasse para a investigação acerca da origem e propagação dos *calundus* e posterior Candomblé no Brasil. Contudo, há uma terceira fonte de registro, não mencionada por Santos, que, se não for mais promissora do que as outras duas, será, ao menos, incomparavelmente a mais fidedigna à expressividade humana em sua mais profunda execução: o registro literário. Não se trata, aqui, de literatura preta ou afro-brasileira, conceito ainda inexistente entre os séculos XVII, XVIII e início do XIX, devido, é claro, à condição subjugada da população escravizada no Brasil. Trata-se, friamente, do cânone brasileiro, presente na historiografia nacional e, conseqüentemente, nos materiais didáticos de ensino de Literatura na Educação Básica, como, por exemplo, o barroco Gregório de Matos, cuja abordagem literária acerca dos *calundus* parece transmitir o imaginário colonizador cristão, base para o racismo estrutural e a intolerância religiosa presentes na cultura brasileira até a contemporaneidade. Nesse sentido, o que a literatura nacional de então parece transmitir são os imaginários populares acerca dos ritos afro-brasileiros conforme a perspectiva do colonizador branco, português, cristão. Como se vê, por exemplo, no seguinte trecho retirado da alegoria barroca de Nunes Marques Pereira (em *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, de 1728) muito bem debatido na “Dialética da Colonização”, de Alfredo Bosi:

“Dizei-me, filho (que melhor fora chamar-vos pai da maldade), dizei-me que coisa é Calundus?” O qual com grande repugnância e vergonha me disse: que era o uso de suas terras, com que faziam suas festas folguedos e adivinhações. “Não sabieis (Ihe

disse eu) esta palavra de calundus o que quer dizer em português?” Disse-me o preto que não. “Pois eu vos quero explicar (lhe disse eu) pela etimologia do nome, que significa. Explicado em português, e latim, é o seguinte: que se calam os dois. *Calo duo*. Sabeis quem são estes dois que se calam? Sois vós, e o diabo. Cala o diabo, e calais vós o grande pecado que fazeis, pelo pacto que tendes feito com o diabo; e estais ensinando aos mais fazendo-os pecar, para os levar ao Inferno quando morrerem, pelo que cá obraram junto convosco. (NUNES apud BOSI, 1992, p. 60).

O *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, de Nunes Marques Pereira, é uma obra literária alegórica, importante exemplar do conceptismo português, característico do Barroco contrarreformista, e cujo autor, diferentemente dos poetas cultistas em grau de erudição, adquiriu algum alcance popular no período correspondente à sua publicação. Conforme a definição do divulgador científico Carlos Orsi (2023, p. 12): “[o ‘Compêndio Narrativo’] põe a estética literária a serviço da doutrina católica da Contrarreforma, ao descrever uma peregrinação fictícia, marcada por alegorias de fundo religioso, entre a Bahia e as minas de ouro de Minas Gerais. Um grande sucesso na época de seu lançamento.”

No episódio acima reproduzido, o Peregrino, personagem central da prosa, ao ser abrigado em uma casa grande, sede exemplar dos engenhos coloniais de açúcar, entra em contato com o *calundu*, típica manifestação ritualística executada pelos pretos da senzala. Ao questionar sobre a origem e o significado do termo, a narrativa abre espaço para uma verdadeira doutrinação moral de fundo catequizador com intenso juízo de valor ao favorecer a tradição portuguesa, o latim e o imaginário cristão em contraposição ao olhar “diabólico”, ao “pecado” e ao “pacto” com o demônio que a execução ritualística do *calundu*, nessas linhas, representaria. Em obras como o exemplar de Nunes Marques Pereira, a literatura se comprova um promissor material de análise investigativa sobre as representações populares, os significados, a recepção e o emaranhado de ideias, ora sede para preconceitos vindouros; noutras, imposição ou aculturação sobre as primeiras manifestações religiosas afro-brasileiras registradas ainda no período de colonização portuguesa. No intuito de contrapor e comparar as acepções do(s) *calundu(s)* no período em questão, o *corpus* analítico, para além dos dicionários e do *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, incluirá a poesia de Gregório de Matos, situada em meados do século XVII, e a canção *Calundu*, do grupo musical brasileiro contemporâneo *BaianaSystem*.

Nesse recorte, ainda que limitado, o *calundu* comprovou existir – e resistir a duras penas – ao longo de três séculos até, finalmente, ser consolidado enquanto religião reconhecida pelo direito republicano de liberdade de credo, com o nome de Candomblé. Assim, o principal intuito deste trabalho é buscar compreender a evolução do termo *calundu* e as representações literárias sobre ele enquanto reflexo do imaginário popular sobre o desenvolvimento das religiões de

matriz africana no Brasil. Para tal, a primeira parte terá o objetivo de investigar o termo nos dicionários de português do Brasil, no intuito de comparar as definições e buscar compreender a evolução cronológica do termo. A segunda parte, por sua vez, contará com a análise dos textos dos literatos listados, dois poemas e um trecho de prosa, nos quais o calundu surge como posição estética e narrativa. Por fim, a discussão final trará o apanhado analítico do termo e daquilo que se pode constatar sobre as primeiras manifestações dos rituais afro-brasileiros a partir do registro linguístico e literário.

## 1. JUSTIFICATIVA E PERCURSOS METODOLÓGICOS

Compreender o complexo processo de desenvolvimento histórico-cultural do Brasil é um dos principais pilares contemporâneos do ensino formal regular e, conseqüentemente, um dos atributos de base para a formação cidadã. Diante da variedade cultural de povos e etnias que formam este país, a população preta do continente africano foi forçosa e violentamente trazida para cá na condição de escravizados, primeiro pela colonização portuguesa e, em seguida, pelo Império Brasileiro pós-independência, sendo a abolição reconhecida apenas no final do século XIX. Vindos de diferentes países, comunidades gentílicas, grupos étnicos e culturais, a condição do “africano” teve aqui a violenta tentativa de singularização, apagamento e exclusão da individualidade dos grupos em favor de um plano colonizador, que elegeu o Cristianismo como única religião oficial e transformou o preto em mero sinônimo de propriedade do branco e sua mão de obra. Entretanto, graças à resistência dos grupos de origem africana, ecos de sua cultura podem ser verificados em diferentes períodos da formação histórica do Brasil, desde os primeiros registros dos povos aqui aportados. Língua, costumes, culinária e religião, por exemplo, resistiram ao tempo e sobrevivem na contemporaneidade com o reconhecimento legítimo integrado à cultura brasileira. Conforme Schwarcz e Starling: “A presença escrava dominava o espaço urbano com suas práticas religiosas herdadas da África e traduzidas em território brasileiro; com suas comidas feitas e vendidas nas ruas; com suas formas de sociabilidade e comunhão.”. (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 173).

Buscamos, portanto, compreender algumas etapas desse processo a partir do uso de uma expressão linguística de origem africana, utilizado, inicialmente, para descrever as suas práticas religiosas. Observa-se que, historicamente, houve uma tentativa de apagamento dos *calundus* enquanto registro de evocação religiosa afro-brasileira. Justifica-se, por esses motivos, a dissertação deste trabalho.

Caminhamos em duas frentes, conforme explicamos no tópico anterior: a literatura e os dicionários. Iniciamos com os dicionários e selecionamos as primeiras menções dessa expressão linguística até as últimas, na contemporaneidade. Em seguida, apresentamos proposições de leituras da literatura brasileira, para verificar se nossa hipótese se confirma ou não.

Dentre as metodologias utilizadas, teremos os estudos bibliográficos; algum apoio teórico na Análise do Discurso proposta por Eni Orlandi (2005) para as análises do verbete em dicionário; e *close-reading* para a análise do material literário. Quanto a esta última metodologia, vale a citação:

Dessa corrente crítica surgida no pós-Primeira Guerra Mundial, que defendia o valor intrínseco da obra literária e a compreendia como uma unidade autônoma de sentido, Candido incorporou a técnica da leitura cerrada (*close reading*) e o princípio da indissociabilidade entre forma e conteúdo poéticos, a partir da noção de que as palavras de um poema, com suas tensões internas, constituem seu significado. (VASCONCELOS, 2018)

Acima, a professora Sandra Guardini Vasconcelos cita o *New Criticism* norte-americano a partir de seu embasamento na obra do crítico literário brasileiro Antonio Candido, especialmente apontado nos prefácios de edições posteriores do livro desse autor, *Literatura e Sociedade*, publicado no ano de 1973. Nessa corrente, o *close-reading* consiste em leitura atenta do material poético, levando em consideração os seus princípios rítmicos de forma, as estruturas léxico-sintáticas e, a partir delas, a evocação dos sentidos.

Esclarece-se, também, que os objetivos gerais deste trabalho foram: retomar manifestações culturais de origem africana no Brasil e ampliar o imaginário brasileiro sobre essas manifestações culturais construídas historicamente no contexto nacional. Para tanto, registraremos as definições lexicais de dicionários dos diferentes significados da palavra/conceito/prática do *calundu*, e buscaremos compreender, a partir da poesia de Gregório de Matos, da alegoria de Nunes Marques Pereira e da canção *Calundu*, de BaianaSystem, como esses sentidos se confirmam ou não.



## 2. OS SIGNIFICADOS ATRIBUÍDOS AO(S) *CALUNDU(S)*

Historicamente, os dicionários foram construídos com o propósito do registro e da informação. Além dos significados das palavras listadas em ordem alfabética, há o apontamento de sua etimologia, classe gramatical e fonética. À primeira vista, o dicionário parece tratar-se apenas de um instrumento de uso inofensivo, auxiliar no processo de construção de conhecimento da língua. Não é essa, entretanto, a perspectiva defendida pela Análise do Discurso:

[...] se há incorporação de alguns feitos da linguística, no entanto há algo que interessa sobremaneira ao discurso e que não entra em consideração: não se olha o dicionário a partir de como os sentidos das palavras estão em processo, ou de como elas se distribuem, significando diferentemente, de acordo com as diferentes formações discursivas, que correspondem a diferentes posições de sujeito ante a ideologia. Ou seja, o dicionário silencia sobre o fato de que não há palavra, não há sentido, sem ideologia, já que segundo a análise de discurso, fala-se a mesma língua, mas fala-se diferente. Essa diferença não aparece, justamente porque o efeito ideológico do dicionário apaga a ideologia. (ORLANDI apud NUNES 2022, p. 28).

Sob essa perspectiva, as definições das palavras presentes em um dicionário ocorrerão em determinadas condições de produção e envolvendo diferentes formações discursivas. Sabe-se, por exemplo, que os primeiros dicionários da língua portuguesa foram construídos por membros clericais em um período pouco posterior à expansão jesuítica da Contrarreforma, como é o caso do Padre Raphael Bluteau e a sua composição entre 1712 e 1728. Nesse dicionário não há menção ao termo *calundu*, por mais que a literatura mesmo anterior a essa época já atestasse o seu uso.

Vale destacar que não será objetivo deste trabalho pôr em discussão diferentes teorias linguísticas de formação dos dicionários, tampouco aprofundar-se na terminologia defendida pela Análise do Discurso. Essa perspectiva foi adotada, pois fornece suporte para análise sistêmica sobre o desenvolvimento do termo desde sua primeira aparição, apenas no final do século XIX. Uma pesquisa etimológica mais aprofundada é de extrema importância, porém, sua extensão ultrapassaria os fins deste trabalho. Quanto à etimologia, ainda, é válido mencionar apenas que o termo é de origem quimbunda, idioma falado na região noroeste da África e trazido ao Brasil durante o processo de escravização dos pretos advindos de diferentes nações africanas.

Aqui nos ocuparemos em listar um conjunto de sete dicionários, postos em ordem cronológica desde meados do século XX até o início do século XXI, que apresentam as suas próprias definições do termo *calundu*. Tal conjunto só é temporalmente limitado, pois, em nossa pesquisa, constatamos que o termo inexistia nos dicionários até a sua primeira data de registro,

na terceira edição do “Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa”, de Caldas Aulete, do ano de 1948.

O recorte ainda terá por base os principais – leia-se canonizados e, por isso, mais populares – dicionários compostos nesse período, os quais funcionarão como exemplos históricos de mudanças nos usos da língua, tendo em vista o caráter ideológico da linguagem, como indicado anteriormente por Eni Orlandi.

### ***Dicionário Raphael Bluteau (1712 - 1718)***

O primeiro dicionário da língua portuguesa não apresenta menção ao termo *calundu*. Tal silenciamento não representa a inexistência do termo e de seu uso no cotidiano linguístico da população brasileira, tal qual a literatura anterior à sua data de publicação atesta, como se verá mais adiante.

### ***Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa, Caldas Aulete (1948)***

“**Calundu**, s.m. (bras.) Mau humor. | Irascibilidade. Arrufo ||”

A primeira dicionarização do termo *calundu* que encontramos é dessa edição de Caldas Aulete, do ano de 1948. O termo, neste caso, é apresentado enquanto substantivo masculino característico do português do Brasil (bras.) e, nessa classe, divide-se em três significados semanticamente ligados: 1. Mau humor, ou estado de espírito relacionado a; 2. Irascibilidade, cuja definição o mesmo dicionário traz como “qualidade ou estado de irascível, irritabilidade”; e 3. Arrufo, também definido como “zanga passageira”, “aborrecimento” e “mau-humor”. Todas as três definições apontam para o uso do termo enquanto característico de um estado de espírito irritado que assolaria qualquer um. Não há qualquer outra menção de uso do substantivo para além desses significados propostos.

### **“Grande e Novíssimo Dicionário da Língua Portuguesa”, Laudelino Freire (1954)**

“**Calundú**, s.m. Mau humor, irascibilidade | 2. Arrufo. | 3. Veneta | 4. Ant. Reunião de negros africanos para feitiçarias.”

Seis anos após a terceira edição do *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*, de Caldas Aulete, surge a segunda edição do *Grande e Novíssimo Dicionário da Língua Portuguesa*, elaborado pelo catedrático da Academia Brasileira de Letras, Laudelino Freire. Aqui, para além das leituras já apresentadas por Aulete, há o acréscimo de um terceiro significado: 3. Veneta, o qual é definido pelo mesmo dicionário como “modo de ver/intuição”, “impulso/compulsão” e “acesso de loucura”. Não só “mau-humor” e “veneta” evocam campos

de sentido absolutamente diversos, como não há menção a este termo em Aulete, o qual, por sua vez, relaciona *calundu* a um estado de irascibilidade apenas. O caso em Laudelino Freire pode ser explicado a partir do quarto significado atribuído a *calundu*: “Ant[iga] reunião de negros africanos para feitiçarias”. No ano de 1954, após 67 anos da abolição da escravatura, assinada pela princesa Isabel em treze de maio de 1888, e 66 da Proclamação da República, de 15 de outubro de 1889, a qual trouxe em sua primeira Constituição a cláusula pétrea da garantia de um Estado laico, um dicionário de referência do português do Brasil relaciona um termo de origem africana a “veneta” ou “acesso de loucura” proveniente (também) das “reuniões” de pretos “africanos” para a execução de “feitiçarias”.

Nesse sentido, o que se tem é uma gradação de um primário estado de “mau-humor”, já previamente definido em dicionário, para um estado de “veneta” que evolui, por sua vez, em comunhão de africanos na execução de feitiçarias. Tal escolha de palavras revela a formação ideológica do branco cristão, de senso inquisidor, sobre a prática religiosa – palavra, aliás, jamais utilizada – de origem preta. Além disso, essa quarta definição de formação discursiva inquisitorial branca e cristã mostra: 1. que, como observado nos registros literários analisados mais adiante, o *calundu* não se configurava como uma “reunião” exclusiva de pessoas pretas, pois brancos também o frequentavam; 2. tratar-se de formação religiosa de origem africana, porém executada no Brasil por escravizados, libertos e livres residentes deste território e não “africanos” como a definição do termo propõe. Ao utilizar a palavra “africanos” para definir os “negros” que se reuniam no *calundu*, Laudelino Freire estrangeiriza a prática ou simplesmente a desvincula do imaginário cultural nacional. O mesmo ocorre com o termo “feitiçaria”, cujos significados remontam ao passado medieval europeu e ao julgamento de tom inquisitorial da igreja católica sobre os supostos rituais de “feitiçaria e bruxaria”, assim definidos pela instituição, desvinculados do Cristianismo, e dignos de severas punições. Tais proposições, por fim, revelam a configuração de uma formação discursiva escravista, branca e violenta, bem como o desenvolvimento emancipatório tardio da população preta no Brasil pós-abolição da escravatura, assim como a sua aceitação social conforme o registro linguístico.

***Dicionário Escolar da Língua Portuguesa, F. da Silveira Bueno (1955)***

“**Calundu**, s.m. Mau humor; arrufo; irascibilidade, neurastenia.”

Nesse exemplo, o *Dicionário da Língua Portuguesa Silveira Bueno*, cuja primeira edição data de 1955, teve a sua adaptação escolar e passou a circular em inúmeras escolas de rede pública e privada no cenário nacional. O termo *calundu*, neste dicionário, segue as mesmas proporções dos outros dois acima analisados, no sentido de se apresentar como substantivo

masculino, cujos significados primários atribuídos seriam o estado de “Mau-humor; arrufo; irascibilidade”, na mesma ordem proposta por Caldas Aulete e Laudelino Freire. No entanto, em Silveira Bueno, desaparece a relação com o termo “Veneta”, e, também, a menção ao caráter ritualístico do termo, como se vê em Freire. De Caldas Aulete para Laudelino Freire há uma evidente progressão no que se refere ao caráter semântico do vocábulo, simplesmente por, de um para o outro, novos significados terem se agrupado em um curto espaço temporal. Por outro lado, o mesmo não ocorre em Silveira Bueno. A sua posterior publicação em relação aos outros dois possibilita supor o conhecimento do autor – ou do grupo de filólogos e lexicógrafos por ele coordenados – acerca dos dicionários de Língua Portuguesa anteriores. Ainda assim, houve a opção por omitir os significados outrora trazidos. Duas hipóteses podem ser levantadas acerca desse silenciamento: 1. o caráter conciso do dicionário em questão por tratar-se de uma versão escolar; 2. a má-aceitação ou simplesmente a discordância das duas outras definições propostas por Freire. Independentemente da confirmação dessas duas hipóteses, o fato é que houve a opção de restringir os significados do termo a sua acepção primária, canonizada por Caldas Aulete e, além disso, resumir as outras duas acepções de Laudelino Freire em apenas uma palavra, quase usada eufemisticamente, e inédita até então: “neurastenia”. Do grego, *neuron* é o equivalente a cérebro e *asthenos* à fraqueza. Entre os significados possíveis, vale mencionar a sua classificação de grau patológico na psicologia, sendo utilizado desde o fim do século XIX como diagnóstico médico. Literalmente, a palavra significa “cérebro fraco” e está semanticamente relacionada à “veneta”. Ao expandir o significado não seria exagerada a gradação para o “estado de loucura”, uma vez que tal expressão se situa em campo de sentido similar a “cérebro fraco”. De “mau-humor” para “neurastenia” há um salto semântico que o processo ideológico de formação discursiva é capaz de explicar. Dessa forma, o dicionário de Silveira Bueno dá sustento às problemáticas definições de Laudelino Freire e reforça, por sua vez, a imagem da “loucura” sobre um termo de origem africana enraizado há muito tempo no léxico do português do Brasil e que, aparentemente, nada tem a ver com isso.

***Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa, vocábulos, expressões da língua geral e científica-sinônimos: contribuição do tupi-guarani, F. da Silveira Bueno (1968)***

“**Calundu**, s.m. Neurastenia, arrufo, falta de juízo. *Tupi: acã nundu*, cabeça esquentada.”

O *Dicionário Etimológico-Prosódico*, também de Silveira Bueno, por sua vez, apresenta as contribuições do tupi-guarani na formação do português do Brasil. Neste exemplo,

não há menção à origem etimológica quimbunda do termo *calundu*, mas ao seu próximo equivalente prosódico no tupi-guarani: *acã nundu* e ao significado atribuído à expressão – “cabeça esquentada”. Tal significado equivale às primeiras definições do termo já verificadas em Caldas Aulete e Laudelino Freire, o “mau humor”, mas dessa vez inédito, pois apresenta correlação indígena com o mesmo significado também proveniente do tupi. Se essa informação é verdadeira ou falsa, apenas uma pesquisa mais apurada poderá confirmar, entretanto, há um evidente silenciamento quanto à origem etimológica africana ou mesmo o desenvolvimento prosódico da expressão em contato com o tupi-guarani. Assim, a proximidade fonética entre *calundu* e *acã-nundu* parece ser a única justificativa de relação entre os termos, pois os mesmos significados são atribuídos às duas sem outra nenhuma explicação etimológica, como deveria ter, conforme sugere o próprio subtítulo do dicionário. Ademais, em Silveira Bueno, “neurastenia”, termo sugerido pelo mesmo autor em seu *Dicionário Escolar*, assume o significado primeiro, no lugar do “mau-humor”. Não há nenhuma justificativa para essa inversão, além do princípio de autoria de Silveira Bueno em propor um termo não recorrente nos outros dois dicionários anteriores ao dele e, assim, priorizá-lo em sua versão etimológica-prosódica mais recente. Um novo significado, relacionado à “veneta” de Laudelino Freire, também é apontado por Bueno: “falta de juízo”. Tal ideia não tem relação semântica com o estado de “mau-humor” originalmente atribuído ao termo, mas, por outro lado, interliga-se ao estado neurastênico, “cérebro fraco”. Por fim, a gradação conclui na ausência de senso ou julgamento de ações – em princípios de certo/errado ou justo/injusto – a “falta de juízo”. Tal expressão é interessante, pois, com ela, a ideia de “juízo” denota a individual capacidade do próprio sujeito – de “cérebro forte” e, assim, juiz de si mesmo – julgar as suas próprias ações. Relação de oposição ao estado neurastênico do sujeito quando sobre ele se acomete o *calundu*. Portanto, “neurastênico” ou ausente de senso de julgamento, estaria o sujeito confuso o suficiente para se “reunir” com outros “negros africanos” no mesmo estado e executar “feitiçarias”?

Por mais que Silveira Bueno não entre explicitamente nas linhas propostas por Laudelino Freire, o *calundu* nos dois casos partilha o campo de sentido da loucura ou da “falta de juízo”. E, como se sabe, na perspectiva ideológica do uso do discurso, silenciar também significa dizer muito.

#### ***Novo Dicionário da Língua Portuguesa, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1986)***

**Calundu.** [Do quimb. Kilundu, ente sobrenatural que dirige os destinos humanos e, entrando no corpo de uma pessoa, a torna triste, nostálgica, mal-humorada.] S. m Bras.

V. amuo (1): “o tédio, a amargura, os choros sem motivo, os calundus, os chilikues” (Jorge Amado, *Teresa Batista Cansada de Guerra*, p. 156).

Aurélio Buarque de Holanda, em seu *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, publicado no ano de 1986, fornece, até então, a mais completa e distinta definição do termo *calundu*. Essa publicação ocorre nas vésperas da redação de uma nova Constituição Federal, reconhecidamente apelidada como “Constituição Cidadã”, pois poria fim, em 1988, ao regime ditatorial e ao mesmo tempo asseguraria direitos ao cidadão brasileiro jamais vistos na história do país até então. A origem etimológica surge na sequência da identificação do termo, bem como o seu equivalente quimbundo (“Kilundu”) entre colchetes, o significado naquele idioma antes mesmo da informação sobre a classe gramatical a qual o termo se enquadra na língua portuguesa, substantivo masculino brasileiro. Nessa primeira definição, a escolha por “ente sobrenatural” enquadra o termo em seu campo de sentido religioso ou metafísico, verificado – problematicamente – em Laudelino Freire. Em Buarque de Holanda, por outro lado, *calundu* se origina de “Kilundu”, nome próprio de um ser extraordinário, divino, pois tem o poder de “dirigir os destinos humanos”, originário do imaginário cultural quimbundo e materializado no imaginário linguístico brasileiro como substantivo masculino. O caráter sobrenatural do ente “Kilundu”, ainda na definição etimológica, além de “dirigir os destinos humanos” seria capaz de entrar “no corpo de uma pessoa” e, assim, torná-la “triste, nostálgica, mal-humorada”. Nesta última definição, diferentemente dos outros dicionários, Buarque de Holanda relaciona o estado de “mau-humor” não ao sujeito, mas à divindade que dele se apossou, assim como os outros dois estados emotivos, inéditos até então, de tristeza e nostalgia. Até no uso de “mal-humorado” há uma evidente gradação suavemente expressa, a partir da escolha de palavras de sentido emotivo, quase poéticas: “tristeza” e “nostalgia” – que também evoca “saudade”. Além de palavras jamais usadas serem organizadas nessa suave gradação, tais definições substituem “neurastenia”, “arrufo” e “irascibilidade”, todas as três ausentes na definição de Buarque de Holanda e bem diversas das escolhidas por ele. Originalmente, resta o sentido primário de “mau-humor”, presente desde a primeira definição, porém com referência e significação diversos.

Por fim, o que ocorre aqui, em síntese, é o amálgama do imaginário cultural, da crença, com o estado emotivo, de espírito. Diferente dos outros exemplos acima analisados, em Buarque de Holanda o *calundu* é definido como o estado do sujeito em consequência da intervenção metafísica, cuja origem se justifica na crença do povo originário do termo. As religiões de origem africana materializadas no Brasil, como a Umbanda e o Candomblé, por

exemplo, detêm em seu credo a presença de entes sobrenaturais, a saber Orixás e Entidades, capazes de “dirigir os destinos humanos” e, também, de “entrar no corpo das pessoas”. Cultuar essas divindades e exercer seu credo foi, historicamente, um ato de resistência protagonizado pelo povo preto em um país que o escravizou e tentou, de todas as formas, silenciar a sua cultura. A mera indicação a esta crença no ato da definição do *calundu*, palavra esta que, muito provavelmente, possui o campo religioso/ritualístico como o seu principal articulador de sentido, significa, ideologicamente, um princípio de reconhecimento, ainda que tardio. Ademais, o exemplo de emprego do termo foi retirado de um autor da literatura brasileira reconhecido, também, por seu vínculo religioso com a tradição da Umbanda, Jorge Amado, e o livro *Teresa Batista Cansada de Guerra*.

Ainda que sutilmente, em 1986, quase cem anos após a abolição da escravatura, Aurélio Buarque de Holanda parece registrar, na definição de um vocábulo de origem africana, parte do mosaico de crenças e costumes que formaram a matriz cultural e linguística do Brasil.

#### ***Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Antônio Houaiss (2001)***

**Calundu** s.m. (1671-1696) cf. MatPoet) ANG B 1 estado de ânimo caracterizado por mau humor e irritabilidade, e claramente manifestado pelo comportamento (*não é fácil suportar seus chilikues e c.*) 2 ant. candomblé ou qualquer seita afro-brasileira contemporânea. calundus s.m.pl. B an. 3 (1596-1659) festas ou celebrações de origem ou caráter religioso, acompanhadas de canto, dança, batuque e que ger. se representavam um pedido ou consulta a divindades ou entidades sobrenaturais. ETIM quimb. kalu'ndu 'ente sobrenatural que dirige os destinos humanos e, entrando no corpo de alguém, o torna triste, nostálgico'; 1671-1696 é a data para o s.m.pl. 'culto religioso' 1889, para o s.m. 'mau humor'. SIN/VAR ver sinonímia de *irascibilidade*

No ano de 2001, a definição de Aurélio Buarque de Holanda passa a ser utilizada e expandida por Antônio Houaiss, em seu *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. O termo, neste caso, passa a receber três definições distintas, mas complementares. A primeira se situa no campo do “mau-humor”, e utiliza-se, também, o termo “irritabilidade” e o exemplo de emprego ocorre com a mesma literatura de Jorge Amado, já verificada em Aurélio Buarque de Holanda. O período de 1671 a 1696 é referenciado no sentido de enquadramento temporal do termo e a classificação de seus significados é feita conforme o registro literário da época (“MatPoet”). Além disso, esse primeiro significado define um “estado de ânimo (...) claramente manifestado pelo comportamento”, ou seja, *calundu* é o nome dado para uma condição de irritabilidade e mau-humor específicas do sujeito, e por isso, pontual. Tal grau específico da condição diferencia Houaiss dos outros dicionários até agora analisados, anteriores a Buarque de Holanda, uma vez que termos como “arrufo”, “veneta” e “neurastenia” indicam estados contínuos, e não pontuais. Assim, há considerável diferença entre dizer que o sujeito está mal-

humorado, visivelmente irritado devido ao seu comportamento, ou que ele é louco, neurastênico e compulsivo por natureza, palavras sinônimas de arrufo e veneta. Grau específico também foi verificado na definição de Buarque de Holanda, só que naquele caso o estado de mau-humor aparente seria assim conferido quando o “ente sobrenatural” *kilundu* estivesse “no corpo” do sujeito, o que o deixaria, devido a essa pontual condição, “mal-humorado”, “nostálgico” ou “triste”. Tais definições de estado de ânimo em condições específicas indicam alguma evolução social no entendimento de *calundu* quando comparadas ao estado contínuo, findado, proposto nos dicionários anteriores.

A segunda definição de Houaiss para o termo apresenta, por sua vez, dois outros significados, propositalmente separados: “2. *ant.* candomblé ou qualquer seita afro-brasileira contemporânea. *calundus* s.m.pl.”. O caráter polissêmico do vocábulo, pela primeira vez concebido, surge a partir dessa segunda proposição em sua forma grafada no plural, *calundus*, e evoca o campo religioso como detentor de seus significados. Tanto como antigo nome para o Candomblé, quanto como classificação geral de “seita afro-brasileira”, os *calundus*, em Houaiss, são devidamente definidos enquanto articulação cultural de origem africana em território brasileiro.

Ainda no campo religioso, temos esta acepção: “(1596-1659) festas ou celebrações de origem ou caráter religioso, acompanhadas de canto, dança, batuque e que ger. se representavam um pedido ou consulta a divindades ou entidades sobrenaturais”. Tal definição, cujo enquadramento temporal data do final do século XVI até meados do XVII, possui a literatura da época como seu principal fornecedor de sentido, como se verá mais adiante neste trabalho a partir da prosa de Nunes Marques de Almeida e da poesia de Gregório de Matos. É válido frisar que esta terceira definição de Houaiss carrega em seu cerne algum diálogo com o quarto significado proposto por Laudelino Freire: “*Ant.* reunião de negros africanos para feitiçarias”. Entretanto, a substituição ou amplitude dos termos quando comparados os dois dicionários revela algo sobre o processo ideológico discursivo acerca da cultura preta no Brasil, considerando apenas a segunda metade do século XX (Laudelino Freire) e o início do XXI (Houaiss). Assim, no lugar de “reunião” se tem “festas ou celebrações de origem ou caráter religioso” com a especificação do que se fazia nesses encontros: “canto, dança, batuque”; no lugar de “feitiçarias”, tem-se a representação de “um pedido ou consulta a divindades ou entidades sobrenaturais”; no lugar de “negros africanos”, tem-se a menção à “seita afro-brasileira”, anteriormente exposta. Se a escolha das palavras revela diferentes formações discursivas, Houaiss, em sua definição, preocupa-se em detalhar a prática cultural que



historicamente define os *calundus* no Brasil. Enquanto Laudelino Freire, por sua vez, evoca termos que expressam mais julgamento moral do que preocupação com os reais significados.

Por fim, a referência etimológica do quimbundo e um quarto significado, já visto em Aurélio Buarque de Holanda, estão acompanhados por duas referências temporais que dividem o termo em dois distintos campos de sentido: (1671-1696) “culto religioso” e (1889) “mau-humor”. Este último foi, por algum tempo, o único significado do vocábulo, desde a sua primeira dicionarização; enquanto o “culto religioso”, o mais tradicional sentido de *calundu* conforme a própria indicação temporal de Houaiss, começou a surgir apenas no início da segunda metade do século XX sob a problemática forma de “feitiçaria”.

Apenas no ano de 2001 houve o reconhecimento linguístico, registrado em dicionário, do caráter de religiosidade ao qual a palavra pertence. É possível afirmar, assim, que ocorreu um silenciamento acerca do sentido religioso de *calundu* ou *calundus* por parte dos lexicógrafos aqui analisados, situados em formação discursiva branca, colonizadora e escravocrata. Ademais, a cultura de origem africana no Brasil se expandiu, sobretudo, a partir da oralidade devido ao elevado grau de analfabetismo da população escravizada e a consequente não inclusão desses grupos, no pós-abolição, nas elites intelectuais. Entretanto, autores da literatura brasileira canonizados e reconhecidos mesmo em sua época já haviam registrado o uso e os significados do vocábulo antes mesmo do primeiro dicionário ser elaborado em território nacional, pelo padre Rafael Bluteau.

A hipótese de silenciamento sobre esse segundo significado, o qual revela vir dos *calundus* a origem do Candomblé e toda outra religião de matriz africana no Brasil, portanto, se justifica no consciente apagamento da cultura preta pela classe intelectual, branca. Essa cultura, desde seu primeiro contato com o colonizador português, foi rebaixada à classe de produto a ser digerido e convertido pelo Cristianismo, tido como a verdadeira e única religião, detentora da palavra divina do ordenamento e reguladora dos exemplares costumes fornecidos pela metrópole. Os *calundus*, neste caso linguístico, funcionam como mais um exemplo das hediondas marcas herdadas pelo passado escravocrata ainda presentes na cultura brasileira.

Aurélio Buarque de Holanda e Antônio Houaiss seriam os precursores no reconhecimento acerca do tradicional sentido de “culto religioso” presente em *calundu* ou *calundus*. As suas contribuições lexicográficas remodelaram as formas de definição do vocábulo nos dicionários publicados na contemporaneidade, mas ainda assim, não resolvem o problema crônico do apagamento, pois ambos os autores se situam em condições de produção contemporâneas e nelas revelam o interesse da classe intelectual, ainda branca, em definir com maior propriedade e detalhe as práticas culturais de origem preta. Prova disso são os exemplos

mais populares, já fora da academia, e disponíveis para uso e consulta da população geral, como o *Pequeno Dicionário brasileiro da Língua Portuguesa* (Aulete Digital contemporâneo<sup>1</sup>), disponível online e gratuito:

**(ca.lun.du)**

sm.

1. Mau humor ou irritação que se manifestam no comportamento; AMUO [No folclore, considerado por vezes como condição doentia, de causas sobrenaturais ou espirituais.]
2. Ant. Religião ou seita afro-brasileira, esp. candomblé ou macumba, ou terreiro em que se realizam os cultos
3. Ant. Canto e dança ao som de batuque, de caráter festivo ou ritual, para celebrar ou consultar entidades sobrenaturais  
[F.: do quimb. kalu'ndu]

De calundu

- 1 Mal-humorado, zangado, com má disposição.

As três definições acima, além de sintetizar o que sugerem Buarque de Holanda e Houaiss, incluem novas palavras derivadas do imaginário ritualístico afro-brasileiro, como “macumba” e “terreiro”. Além disso, fornecem um terceiro significado relacionado, exclusivamente, às práticas festivas de “Canto e dança ao som do batuque (...) para celebrar ou consultar entidades sobrenaturais”.

Da mesma forma, o termo surge na versão internacional (em inglês) do Wikipedia<sup>2</sup>, plataforma de consulta popular e universal, em sua versão popularizada do vocábulo:

*Calundu was an Afro-Brazilian spiritualism that incorporates ritual drumming and spirit possession. Calundu was mostly practiced by Slaves and free persons of African descent in the 17th and 18th century mining communities of Minas Gerais. The rituals were not exclusive to people of African descent, white people would seek healing through Calundu. Calundu's drumming is believed to have survived in different syncretic religions throughout Brazil such as Umbanda and Candomble, as well as influence their drum-incorporated musical stylings.*<sup>3</sup>

Para tal definição, a referência indicada na página é de Jonathon Grasse, colaborador do *Jornal de Música e Religião da Universidade de Yale, USA*, em artigo de 2017 intitulado “*Calundus Wind's of Divination: Music and Black Religiosity in Eighteenth and Nineteenth-Century, Minas Gerais Brazil*”<sup>4</sup>, o que, por sua vez, revela amplitude internacional do interesse

<sup>1</sup> <https://www.aulete.com.br/calundu>, Acesso em: 9/08/2023.

<sup>2</sup> A referência de Grasse (2017) nos foi fornecida no verbete *calundu* na Wikipedia, disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Calundu>. Acesso em: 26 mar. 2023.

<sup>3</sup> Livre tradução: “O Calundu era um espiritismo afro-brasileiro que incorporava rituais percussionistas e a possessão de espíritos. O C. era praticado principalmente por escravos e africanos livres nas comunidades mineiras dos séculos XVII e XVIII em Minas Gerais. Os rituais não eram exclusivos dos afrodescendentes, os brancos buscavam a cura através do Calundu. Acredita-se que a percussão de Calundu tenha sobrevivido em diferentes religiões sincréticas em todo o Brasil, como a Umbanda e o Candomblé, além de influenciar seus estilos musicais incorporados aos tambores.”

<sup>4</sup> Livre tradução: “Os Ventos de Adivinhação dos Calundus: Música e Religiosidade Negras dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais, Brasil.”

acadêmico contemporâneo sobre a formação dos *calundus* no Brasil. De todo modo, se o caráter religioso dos *calundus* é tradicional no Brasil, a sua compreensão e posterior divulgação nesses termos é assustadoramente contemporânea. Se por um lado há, hoje em dia, reconhecimento social sobre as ricas práticas culturais de origem preta no Brasil, por outro, esse entendimento tardio denota o desenvolvimento retrógrado do interesse e compreensão dessas culturas, bem como a manutenção de valores racistas e discriminatórios advindos da classe intelectual, como se viu nos dicionários publicados ao longo do século XX. Resta, agora, compreender como o vocábulo sobreviveu no período anterior à sua dicionarização, a partir das impressões poéticas de Gregório de Matos e Nunes Marques de Almeida.

### 3. OS SIGNIFICADOS QUE A LITERATURA ATRIBUIU AO(S) *CALUNDU(S)*

#### 3.1. *COMPÊNDIO NARRATIVO DO PEREGRINO DA AMÉRICA*, NUNES MARQUES PEREIRA (1728)

Em sua *Dialética da Colonização*, Alfredo Bosi realiza algum estudo sobre o *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, de Nunes Marques Pereira, no intuito de buscar compreender como se desenvolveram os ritos e a cultura afro-brasileira a partir do registro literário enquanto reflexo da óptica colonizadora, no caso do século XVIII. E, com isso, concluiu: “o olho do colonizador não perdoou, ou mal tolerou, a constituição do diferente e a sua sobrevivência” (BOSI, 1992, p. 63). Por “diferente”, conforme a sugestão da sentença, entende-se aquele que não faz parte da formação cultural (ou dos cultos comuns) do colonizador, ou seja, da tradição cristã difundida pela doutrina jesuítica na metrópole e em suas colônias a partir do Concílio de Trento e da Contrarreforma. No caso, a ausência de perdão ou a intolerância do colonizador – para com o “diferente” – foram assim nomeados por Bosi com base no exemplo de doutrinação (ou imposição) cristã advindo de Peregrino, personagem do *Compêndio*.

Para melhor compreender a passagem e a análise do crítico, valerá a pena a citação completa:

De noite, porém, [Peregrino] não consegue pregar o olho com o ruído que fazem os escravos nas suas danças religiosas. Eis o que acontece:  
 “Perguntou-me como havia eu passado a noite. Ao que respondi: “Bem de agasalho, porém desvelado; porque não pude dormir toda a noite”. Aqui acudiu ele logo, perguntando-me que causa tivera. Respondi-lhe que fora procedida do estrondo dos atabaques, pandeiros, canzás, botijas e castanhetas; com tão horrendos alaridos, que se me representou a confusão do inferno [...] “Agora entra o meu reparo (lhe disse eu). Pois, senhor, que cousa é Calundus?” “São uns folguedos, ou adivinhações (me disse o morador) que dizem estes pretos que costumam fazer nas suas terras, e quando se acham juntos também usam deles cá, para saberem várias cousas; como as doenças de que procedem, e para adivinharem algumas cousas perdidas; e também para terem ventura em suas caçadas e lavouras, e para outras cousas.” (NUNES apud BOSI, 1992, p. 60).

O que se tem nessa cena é o questionamento de Peregrino para, primeiramente, o senhor de engenho que o abrigou, acerca dos “estrondos” noturnos que atrapalharam o seu sono. Impressiona a riqueza de detalhes na descrição dos instrumentos de percussão utilizados no *calundu*: “atabaques, pandeiros, canzás, botijas e castanhetas”, qualificados, na sequência, por gerarem “alaridos” – lê-se barulhos – “horrendos”, ou tão repugnantes para Peregrino quanto, na sua avaliação subjetiva exposta a partir do uso do pronome pessoal “me”, uma verdadeira representação “da confusão do inferno”. Tal descrição fornece ao leitor alguma espécie de

*introito* do tema a ser nomeado na sequência, com a específica pergunta de Peregrino: “Pois, senhor, que cousa é Calundus?”. Tal recurso estilístico, mais retórico do que poético, tem o intuito de fornecer uma ideia inicial ao leitor acerca da manifestação cultural preta que será na sequência pormenorizada, ou seja, antes de o senhor de engenho explicar os *calundus*, o leitor já é capaz de compreender a prática ritualística realizada com instrumentos percussionistas, e já avaliada como “horrenda” ou representação “infernai” por parte do protagonista da narrativa. Na sequência, a explicação do “morador” apresenta uma distinção espacial entre “as suas terras” e “cá”, o que se pode inferir tratar-se da origem africana dos *calundus* em paralelo à reprodução em terras brasileiras, na senzala do engenho, quando os pretos estão reunidos (“quando se acham juntos”), ou seja, um ritual de caráter coletivo. Ademais, o interlocutor de Peregrino explica os *calundus* com base em três eixos categóricos, abordados nos parágrafos seguintes: 1. “folguedos/adivinhações”; 2. “ventura em suas caçadas e lavouras”; e 3. “outras coisas”.

1. “Folguedos/Adivinhações”: conforme a definição do dicionário Houaiss, *folgado* consiste na execução de atividades recreativas ou não vinculadas ao contexto profissional, de trabalho. Na fala do senhor de engenho e na ambientação noturna da prática do *calundu*, é possível interpretar o uso do termo enquanto característico de uma atividade realizada pelos pretos escravizados em momento antagônico ao trabalho, ou seja, em horário de folga. Quanto às adivinhações, há a especificação: “para saberem várias cousas; como as doenças de que procedem, e para adivinharem algumas cousas perdidas”. O termo “cousa” é genérico e pode ser aplicado a uma infinidade semântica, entretanto, as “doenças” e o adjetivo “perdidas” são mais limitantes e permitem relacionar a prática do *calundu*, segundo esta definição, ao combate de doenças vindouras e à adivinhação de objetos(?) perdidos.

2. “Ventura em suas caçadas e lavouras”: o que essa definição abre em matéria interpretativa diz respeito ao *calundu* também se ligar ao chamamento de sorte na execução das práticas dos pretos escravizados em torno de atividades relacionadas ao seu próprio sustento. Para além do trabalho forçado, as “caçadas e lavouras”, ao serem combinadas na sentença com o uso do pronome possessivo “suas” parecem tratar-se daquilo que pertence aos pretos e não ao senhor de engenho, locutor da oração, responsável pela ênfase ou distinção. Neste caso, o *calundu* se justifica enquanto prática ritualística cujo objetivo de execução é o chamado de bons agouros no desenvolvimento e prática alimentar dos pretos naquele contexto de miséria e fome ao qual se submetiam no engenho.

3. “Outras Cousas”: tal expressão, dita pelo senhor de engenho em momento de encerramento de seu discurso acerca dos *calundus*, parece apresentar dois objetivos distintos.

O primeiro é retórico e visa apenas encerrar a definição em um terceiro agrupamento, mais aberto e genérico, que não limita o conceito àquilo dito nos outros dois agrupamentos anteriores, ou seja, para além de “folguedos, adivinhações e ventura em suas caçadas e lavouras”, os *calundus* representam para os pretos ainda mais. O segundo, por sua vez, além de indicar ignorância – no sentido de desconhecimento ideológico – por parte do senhor de engenho sobre o que tratam especificamente os *calundus*, ao mesmo tempo, indica distanciamento ou a explicitude de ser uma prática além de seu interesse, inferior, talvez, por ser típica dos pretos da senzala.

Conforme essa primeira explanação, pode-se ter alguma ideia embrionária acerca do significado de *calundus* (neste caso, no plural) nas linhas do *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*. Essa primeira parte do diálogo, entretanto, apresenta uma definição quase meramente informativa advinda do senhor de engenho, uma personagem da narrativa. Por se tratar de uma obra literária alegórica, construída com o objetivo da propagação da fé cristã, essa personagem executa uma função central no enredo, devido à sua verossimilhança externa e com ela a denotação de liderança política e jurídica no Brasil colonial – ou o chefe do sistema patriarcal rural brasileiro, nas linhas de Gilberto Freyre (2003). Contudo, na representação do *Compêndio*, um verdadeiro auto da fé católica, o senhor de engenho também desempenha uma figura isenta de jugo moral e, por isso, necessitará da instrução libertadora (leia-se catequizadora) de Peregrino, o mediador entre a palavra de Cristo e o Brasil do século XVIII, conforme requer o *Compêndio*. Por isso, propositalmente, a definição dos *calundus* no discurso daquela personagem é quase meramente informativa. Para melhor compreender tal afirmação será reproduzida a sequência do diálogo já esboçado no tópico de introdução:

[...] o nosso inquisitorial “Peregrino” manda chamar o mestre dos calundus, provavelmente o babalaô, pergunta-lhe o que faz, e dá-lhe uma aula de estapafúrdia etimologia para provar o caráter demoníaco das suas artes: “Dizei-me, filho (que melhor fora chamar-vos pai da maldade), dizei-me que coisa é Calundus?” O qual com grande repugnância e vergonha me disse: que era o uso de suas terras, com que faziam suas festas, folguedos e adivinhações. “Não sabíeis (lhe disse eu) esta palavra de calundus o que quer dizer em português?” Disse-me o preto que não. “Pois eu vos quero explicar (lhe disse eu) pela etimologia do nome, que significa. Explicado em português, e Latim, é o seguinte: que se calam os dois. *Calo duo*. Sabeis quem são estes dois que se calam? Sois vós, e o diabo. Cala o diabo, e calais vós o grande pecado que fazeis, pelo pacto que tendes feito com o diabo; e estais ensinando aos mais fazendo-os pecar, para os levar ao Inferno quando morrerem, pelo que cá obraram junto convosco.” (NUNES apud BOSI, 1992, p. 61-62)

Após a “estapafúrdia” aula de etimologia, dado que o termo é de origem quimbunda e não latina, virá o segundo ato de Peregrino na execução de sua violenta doutrinação:

Aterrados todos, o morador, o pai de santo e os escravos, mandou o Peregrino que fizessem:

Vir todos os instrumentos com que se obravam aqueles diabólicos folguedos. O que se pôs logo em execução, e se mandaram vir para o terreiro; e no meio deles fez uma grande fogueira, e nela se lançaram todos. Ali foi o meu maior reparo, por ver o horrendo fedor e grandes estouros que davam os tabaques, botijas, canzás, castanhetas e pés de cabras; com um fumo tão negro, que não havia quem o suportasse: e estando até então o dia claro, se fechou logo com uma lebrina tão escura, que parecia se avizinhava a noite. Porém eu, que fiava tudo da Divina Majestade, lhe rezei o Credo; e imediatamente com uma fresca viração tudo se desfez. (NUNES apud BOSI, 1992, p. 61-62).

A explicação dada por Peregrino merece espaço singular de análise, pois, anterior à tentativa de apagamento dos *calundus*, verifica-se uma violenta cristianização dos ritos de origem africana. De início, a inclusão da terceira personagem, o preto escravizado, é anunciada a partir de escolhas lexicais que expressam, respectivamente, a sua inferioridade e malefício: “vergonha”, “filho”, e a retificação, “pai da maldade”. Na sequência vem a explicação do negro, reproduzida por Peregrino em discurso indireto: “o uso de suas terras, com que faziam suas festas, folguedos e adivinhações”. Além de inferior e maléfico, o que se tem nesse trecho é uma personagem ausentada, expressa a partir de seu apagamento. Isso, pois, na definição da prática ritualística preta, o discurso indireto reflete a escolha do autor do *Compêndio* em negar ao preto a fala e de preencher este vazio com as exatas mesmas palavras de uma outra personagem, o senhor de engenho. Figura esta que, por sua vez, ignora pelo fato de não praticar os *calundus* e, ao mesmo tempo, manter os escravizados enquanto propriedade.

Assim, a invisibilidade do preto neste contexto literário se dá, primeiro, com o seu não pronunciamento acerca de sua própria prática religiosa; segundo, com a pedância de Peregrino, que se utiliza do latim e do português para explicar, conforme o seu entendimento, o significado dos *calundus* e nele expressa literalmente a necessidade de o preto “calar”(-se); terceiro, por acusar o preto sacerdote e o seu ritual como representantes malignos, ou diabólicos, do cristianismo defendido por Peregrino e, por isso, condená-los ao inferno.

O próximo ato consiste na execução do plano de ação catequizador de Peregrino, ou seja, extinguir os objetos ritualísticos de execução dos *calundus* queimando-os em uma grande fogueira. Nessa etapa, os *calundus* são qualificados como “diabólicos folguedos” e os instrumentos de sua execução serão lançados ao fogo, o qual liberará um “horrendo fedor” e “um fumo tão negro que não havia quem o suportasse”. Na sequência, para enfatizar o caráter sombrio e “diabólico” dos rituais afro-brasileiros, o espaço se transforma do dia para a noite: “e estando até então o dia claro, se fechou logo com uma lebrina tão escura, que parecia se avizinhava a noite”. Contudo, a espiritualidade e alta devoção de Peregrino no Credo católico trouxe novamente a luz, como se fizesse ali um verdadeiro milagre: “eu, que fiava tudo da Divina Majestade, lhe rezei o Credo; e imediatamente com uma fresca viração tudo se desfez”.

Acerca do *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, vale citar a definição de Adriano Filho:

O Peregrino, em grande luta contra as tentações do mundo, segue adiante o seu caminho guiado pela fé e pela graça de Deus, transformando-se num símbolo de persistência e de vitória da vontade sobre as forças do mal. A narrativa é instrumento de demonstração de ideias e meio de exemplificação de doutrinas com uma função persuasiva clara: o autor recorre às *auctoritates*, a exemplos retirados da experiência cotidiana do século XVIII, além de adequar as alegorias e exemplos ao diálogo, com o objetivo de atrair os infiéis e pecadores que viviam na Colônia para a doutrina católica, fazendo-os renunciar aos maus costumes e levá-los a alcançar a pátria celestial. (ADRIANO FILHO, 2013, p. 10).

Nessa perspectiva de construção de um caminho de peregrinação católica na perdida colônia, a leitura das africanidades executadas no engenho segue os moldes de “conversão do gentio” realizados pelos jesuítas em seu contato com a tradição indígena. Nesse sentido, os *calundus* feitos aos arredores da senzala, para além de “maus costumes” são práticas “diabólicas” que deveriam ser extirpadas imediatamente da colônia. Para tal, a fogueira – mesmo instrumento de punição herética no contexto medieval – queimaria os instrumentos causadores da perdição; bem como a fé, representada pela ação de Peregrino, eliminaria o mal da noite e traria, novamente, a luz do dia – a “graça” católica – para aquele lugar. Conforme Bosi, “O que ressalta neste episódio do Peregrino da América é a luta sem quartel da religião oficial contra os ritos de origem africana; luta que culmina em um verdadeiro auto de fé dos instrumentos sagrados dos cativos” (BOSI, 1992, p. 63) e, mais adiante: “A rigidez ortodoxa selada pela Contrarreforma abominava as danças e os cantos afro-brasileiros. [...] Sempre uma cultura vale-se de sua posição dominante para julgar a cultura ou o culto do outro. A colonização retarda, também no mundo dos símbolos, a democratização.” (BOSI, 1992, p. 63).

Por fim, é possível arriscar uma definição para os *calundus* conforme o registro literário do *Peregrino da América*: manifestação ritualística afro-brasileira executada pelos pretos escravizados, coletivamente, na senzala e em seus arredores, em momento antagônico ao seu expediente de trabalho servil, ou seja, em suas folgas. Tal manifestação possui musicalidade com base em instrumentos de percussão, tais como atabaques, pandeiros, canzás, botijas e castanhetas. Ao que parece, há fundo religioso de conexão entre o universo material e o sagrado, e dentre os propósitos, vale citar o chamado de sorte nas práticas alimentícias dos pretos e pretas, como as lavouras e caças, bem como a crença no combate às doenças que os assolavam e coisas mais. A definição de caráter informativo advinda do senhor de engenho funciona apenas como uma introdução para que Peregrino, o protagonista da narrativa e dotado da palavra cristã, com esta forneça a sua catequização ou a conversão do gentio preto escravizado, como exemplo até mesmo para o senhor de engenho. Além disso, o que este registro literário



representa, antes do silenciamento da cultura de origem africana, é uma violenta cristianização, em que a matriz religiosa da metrópole se impõe no molde literário, com uma personagem representante, no ato de reduzir, extirpar e, depois, apagar a figura negra e a manifestação ritualística dela advinda.

### 3.2. “PRECEITO I”, GREGÓRIO DE MATOS (S/D)

#### Preceito I

"Queixa-se a Bahia por seu bastante procurador, confessando que as culpas que lhe increpam, não são suas, mas sim dos viciosos moradores que em si alberga"

Que de quilombos que tenho (1)  
 com mestres superlativos, (2)  
 nos quais se ensinam de noite (3)  
 os calundus, e feitiços. (4)  
 Com devoção os freqüentam (5)  
 mil sujeitos femininos, (6)  
 e também muitos barbados, (7)  
 que se presam de narcisos. (8)  
 Ventura dizem, que buscam; (9)  
 não se viu maior delírio! (10)  
 eu, que os ouço, vejo, e calo (11)  
 por não poder diverti-los. (12)  
 O que sei, é, que em tais danças (13)  
 Satanás anda metido, (14)  
 e que só tal padre-mestre (15)  
 pode ensinar tais delírios. (16)  
 Não há mulher desprezada, (17)  
 galã desfavorecido, (18)  
 que deixe de ir ao quilombo (19)  
 dançar o seu bocadinho. (20)  
 E gastam pelas patacas (21)  
 com os mestres do cachimbo, (22)  
 que são todos jubilados (23)  
 em depenar tais patinhos. (24)  
 E quando vão confessar-se, (25)  
 encobrem aos Padres isto, (26)  
 porque o têm por passatempo, (27)  
 por costume, ou por estilo. (28)  
 Em cumprir as penitências (29)  
 rebeldes são, e remissos, (30)  
 e muito pior se as tais (31)  
 são de jejuns, e cilícios. (32)  
 A muitos ouço gemer (33)  
 com pesar muito excessivo, (34)  
 não pelo horror do pecado, (35)  
 mas sim por não consegui-lo. (36)  
 (MATOS, 1930, p. 127-128)

Gregório de Matos consagrou-se na literatura brasileira por sua poética ácida e a sua crítica leitura do cotidiano baiano barroco-seiscentista. Nesse contexto, o desenvolvimento mercantil da cana de açúcar para além dos primeiros engenhos espalhados na capitania da Bahia

de Todos os Santos, trouxe alguma atividade social e urbana na zona portuária, local de morada e vivência do poeta. A cidade de Salvador da Bahia de Todos os Santos, capital da colônia naquele tempo, refletia a situação econômica e cultural do Brasil colonial, em que a mão de obra escrava propulsionou um grande contingente de pretos trazidos da África para residir na capitania e em seus arredores. Conforme aponta o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2000), o desembarque estimado de africanos no Brasil entre os anos de 1651 e 1700 é de 360 mil. Subordinada ao trabalho servil, a população preta dessa época passou a residir num contexto colonial administrado por um Estado português economicamente mercantil e culturalmente amalgamado aos princípios contrarreformistas, representados pelas unidades jesuíticas e fortemente presentes no imaginário da população local. Reflexo disso é, por exemplo, a literatura sacro-religiosa de Gregório de Matos e nela o seu pré-julgamento de cunho cristão-católico – contrarreformista – sobre as práticas corriqueiras da sociedade baiana.

Acerca do desenvolvimento cultural de origem africana no contexto de observação do poeta, será válido citar o mote do redondilho maior acima reproduzido: “Queixa-se a Bahia por seu bastante procurador, confessando que as culpas que lhe increpam, não são suas, mas sim dos viciosos moradores que em si alberga.”. A biografia de Gregório de Matos<sup>5</sup> sugere que, em dado momento, ele foi considerado *persona non grata* e expulso da cidade da Bahia devido às suas alusões de cunho satírico às personalidades públicas e clericais daquele entorno, o que por si só justificaria o princípio de culpa atribuído ao poeta reproduzido no mote em questão. Entretanto, para além das informações biográficas, o que é válido salientar para o cumprimento dos objetivos deste estudo será a distinção textual proposta no mote entre o eu poético e – os vícios da – cidade que ele procura descrever, promovendo, assim, uma relação de oposição. Acerca de Gregório de Matos, afirma Alfredo Bosi:

A tendência do letrado tradicional é, na época barroca, a de uma divisão existencial: a relação com a estrutura social fica cindida entre a autoidentificação com um tipo humano considerado ideal (*o nobre, o chevalier, o gentleman, o honnête homme, o hidalgo, o discreto, o cortigiano ou galantuomo*, o nosso colonial homem bom) e a repulsa ao vil cotidiano dos outros homens cujas necessidades e interesses se descrevem com o mais cru naturalismo confinante quase sempre com a barbárie. (BOSI, 1992, p. 100).

Ao relacionar tal pressuposto de elevação social do poeta barroco, nas linhas de Bosi, com o mote do redondilho a se desenvolver em seu “Preceito I”, o que se pode inferir é a distinção de alto nível de nobreza do eu-lírico, isento das culpas que lhe são atribuídas, em oposição ao “vicioso” grau da sociedade que o julga, esta sim, verdadeiramente carregada de culpa. E para, por fim, esclarecer os verdadeiros níveis dessa culpa, o poeta procurará tipificá-

<sup>5</sup> Ver Araripe Júnior (1894) e Alfredo Bosi (1992).

la em exemplos de vicissitudes característicos daquela conduta, sempre num jogo esquemático que buscará esclarecer a sua altivez em contraposição ao estado de barbárie da sociedade que o cerca. É exatamente neste princípio de estado natural, não civilizado, ou mais grave, da vilania do povo ao redor do eu-lírico, que a imagem poética primária, o *introito*, exposto na primeira oitava do redondilho maior, evocará o contexto preto do “quilombo” onde “se ensinam de noite/ os calundus e feitiços”.

A primeira estrofe do poema, até o ponto final, apresenta um contexto de circulação social – “quilombos” e figuras de liderança expostas no plural: “mestres superlativos” – e a prática religiosa ali executada: “calundus e feitiços”.

A escolha da primeira pessoa do singular ainda no primeiro verso (“tenho”) parece indicar o grau de proximidade do eu-lírico com o contexto de execução dos *calundus*. Entretanto, devido ao teor de julgamento e repulsa exposto nos versos seguintes, resta supor apenas que essa proximidade se dá por convívio forçado, ou seja, comunhão do espaço geográfico. Tal contato físico é ainda confirmado com o uso do verbo “ouvir”, conjugado na primeira pessoa do singular, presente no décimo primeiro verso (“eu que os ouço, vejo e calo”) e no trigésimo terceiro (“a muitos ouço gemer”). Nessas linhas, o que se tem é a confirmação dos ritos de *calundu* ocorrendo no entorno do poeta, tão próximos de sua própria realidade que, mesmo sem frequentá-los, ele era capaz de ouvi-los.

É certo que a comunidade baiana da segunda metade do século XVII era formada por um grande contingente de pessoas pretas, as quais, conforme indica a materialidade histórica do poema, executavam os seus ritos culturais em seus espaços de convívio, mencionados no texto como “quilombos”. Como se vê, tais “quilombos” situavam-se na cidade e, quiçá, naquela época, muito mais perto dos centros de circulação social do que às margens, isolados, dado o processo histórico de exclusão dos pretos no Brasil.

Na sequência, Gregório de Matos buscará expor, conforme o seu entendimento, o que são essas práticas e quem são as pessoas que a ela se vinculam.

Acerca dos “mil sujeitos femininos/ e também muitos barbados” que aprendem dos “mestres superlativos” os “calundus e feitiços” não há nenhuma outra indicação de característica física além de esclarecer que homens e mulheres, em igual proporção, se faziam presentes naquele recinto. A omissão também informa, pois tais indivíduos não estão acompanhados de nenhum adjetivo de cor, distintivo de classe comum nos registros da época entre brancos, pretos e mulatos, ou seja, se não é dito que tais pessoas são pretas escravizadas, é porque elas não eram. Tal suposição ganha maior veracidade a partir do uso de “narcisos” que qualifica os “muitos barbados” frequentadores dos *calundus*, no intuito de expor a vaidade

desses indivíduos e dar a prévia imagem do pecado. Nos versos dezessete e dezoito há mais uma qualificação acerca destas pessoas: “mulher desprezada/ galã desfavorecido”, o que, de um lado, informa um interesse individual pelos *calundus* e, por outro, confirma o caráter heterogêneo da circulação social nesse espaço.

Poderia supor-se, que, no entendimento do eu-lírico, a busca por relacionamentos afetivos-amorosos, por exemplo, é um elemento de atração da geral sociedade baiana aos ritos, uma vez que tais frequentadores “Ventura dizem, que buscam” (verso 9). Busca essa que motivará alguma relação de troca, ou jogo de interesses, entre frequentador – que “gasta pelas patacas” – e anfitrião, o “mestre superlativo” (verso 2) ou “mestres do cachimbo” (verso 22) que recebem (dinheiro ou favores), pois “são todos jubilados/ em depenar tais patinhos”, ou seja, mais um indicativo pejorativo característico de interesse ou ganância advinda dos mestres sacerdotes.

Conforme o que foi exposto até o momento, seria possível afirmar que Gregório de Matos propõe uma clara divisão entre os frequentadores dos *calundus* e os “mestres” anfitriões que ordenam os ritos. Nesse sentido, o que se tem é o contexto de execução ritualística de origem africana, situado possivelmente em meio à cidade, e a própria sociedade baiana que o frequenta como parte de seu cotidiano.

Resta ainda um elemento fundamental de análise comum na obra do autor e presente no poema em questão: a inclusão do eu-lírico. A flexão verbal em primeira pessoa do singular logo no primeiro verso, “tenho”, indica o grau próximo do eu-poético com o objeto temático a ser desenvolvido. O episódio é recorrente no décimo primeiro e décimo segundo versos: “eu, que os ouço, vejo, e calo/ por não poder diverti-los.”. Nessa circunstância, o eu-lírico se coloca como um espectador dos ritos de *calundu* e, na sequência justifica calar-se diante do que presencia por ele próprio não ser dotado da capacidade de entreter ou “diverti-los” tal como os ritos o fazem. Ademais, o ápice desta relação entre o ser e o objeto temático se dá no décimo terceiro verso, a partir do uso pessoal do verbo “saber”, conjugado também na primeira pessoa do singular, no intuito de enfatizar o conhecimento do eu-lírico acerca da origem dos ritos por ele já presenciados: “O que sei, é que em tais danças/ Satanás anda metido”. E para complementar o jugo moral embasado nos preceitos cristãos contrarreformistas: “e que só tal padre-mestre/ pode ensinar tais delírios”, versos estes que esclarecem o mestre-guia dos rituais ali executados, por sua vez, superior aos “mestres superlativos” e aos “mestres do cachimbo” por ser o próprio Satanás, o antagonista do Deus cristão.

O julgamento do eu-lírico alcança o caráter religioso a partir de sua delimitação metafísica, com a menção a Satanás exposta acima, e, também, no plano material com a liturgia

católica vinculada ao cotidiano dos fiéis: “E quando vão confessar-se,/ encobrem aos Padres isto” (versos 22 e 23); “Em cumprir as penitências/ rebeldes são, e remissos,/ e muito pior se as tais/ são de jejuns, e cilícios.” (versos 26 a 29). Nesse ponto, o que se tem é a exposição, leia-se denúncia, da sociedade baiana: viciosa por frequentar recintos pecaminosos; mentirosa por não confessar suas práticas ao padre; remissa por não pagar as penitências delegadas pelo verdadeiro líder religioso, representante da igreja cristã. Por fim, a sátira exposta nos últimos versos: “A muitos ouço gemer/ com pesar muito excessivo,/ não pelo horror do pecado,/ mas sim por não consegui-lo.”. A expressão “horror do pecado” confirma o julgamento do eu-lírico sobre os ritos de *calundu* apreciados por essa sociedade vil, entretanto, não vem daí os gemidos deles ouvidos pelo poeta, pois, talvez, eles não compactuam com esse mesmo julgamento. Tais gemidos intensificam a figura da barbárie que, nesta construção poética, está num grau ainda inferior ao reconhecimento da manifestação cultural de origem africana enquanto pecaminosa. Nessas linhas, tal sociedade é tão absolutamente ignorante por não reconhecer o pecado e, mais do que isso, lamentar por não receber as dádivas de ventura inicialmente procuradas, porém provindas de um ato pecaminoso e, portanto, infrutíferas. Apenas o poeta e a sua pena de justiceiro da boa conduta e moral é capaz de criticamente reconhecer a barbárie, denunciá-la e se reafirmar enquanto o “nosso colonial homem bom” (BOSI, 1992, p. 100).

O que se tem em Gregório de Matos acerca dos *calundus* parece menos quando comparado ao “Peregrino da América”. Em seu “Preceito I”, o contexto de execução do “pecado” funciona apenas como fio condutor para a denúncia de uma sociedade verdadeiramente bárbara, que assim se comprova a partir de seu envolvimento com os rituais de origem preta. Mais interessa ao autor a crítica moralizante aos hábitos cotidianos dos homens e mulheres de seu entorno do que necessariamente infiltrar-se e expor em detalhes aquilo que se prega nos “quilombos”, como se viu em Nunes Marques Pereira. Entretanto, vale ressaltar que, em Gregório, os *calundus* caracterizam-se por ritos voltados a um público mais geral, sem delimitações de raça, cor, etnia ou estrato social e, mais do que isso, eles estão culturalmente presentes no cotidiano daquela população: “porque o têm por passatempo,/ por costume, ou por estilo” (versos 27 e 28). Não se trata, evidentemente, de um ritual exclusivo aos pretos escravizados da Bahia dos seiscentos, mas de atos tradicionais – “costume” – imbricados no imaginário popular. Essa última leitura traz a hipótese de o autor ter optado por não detalhar o que se passa nos “quilombos” – também mencionados no plural por não se tratar de uma realidade exclusiva, mas ampla – justamente pelo fato de sua cultura ser de conhecimento geral, o que pouparia a tinta do poeta. Ainda nessa hipótese, o fato de o autor priorizar a crítica à sociedade que frequenta em detrimento à própria existência do espaço de execução dos

*calundus*, por exemplo – como o fez Nunes Marques Pereira em o *Peregrino da América* – sugere que esses tradicionais ritos estão integrados à realidade baiana na segunda metade do século XVII e que já não há mais vias de extirpá-los, como pretendeu fazer Nunes Marques. Restará, ao poeta, incapaz de modificar a realidade construída ao seu redor, a dura pena da denúncia daqueles que não optaram por reconhecer o pecado.

Por fim, há alguns elementos chave que auxiliam na construção imagética do que são os *calundus* conforme a perspectiva gregoriana. Sabe-se que o rito é proveniente de um contexto de quilombo e executado primordialmente no período noturno (versos 1 a 4). A palavra *calundus* está acompanhada por feitiços em mesma proporção de alistamento (“*calundus e feitiços*” - verso 4), o que revela o caráter metafísico – ou simplesmente religioso – da prática. Há uma relação vertical entre os frequentadores – fiéis – e os líderes religiosos – “mestres superlativos” (verso 2) e “mestres de cachimbo” (verso 22). Acerca destes últimos, a menção aos “cachimbos” indica a presença de um símbolo sagrado, artefato utilizado provavelmente para o consumo do tabaco ou outras ervas com fins ritualísticos. O uso da palavra “devoção”, no quinto verso, para caracterizar a assiduidade de convívio dos fiéis, aponta para o conhecimento do autor sobre a prática de caráter religioso ali executada. Indica também o motivador da busca espiritual por parte do público: “ventura” (verso 9). Sabe-se, também, que os ritos eram formados por “danças” (versos 13 e 20), e que eram os frequentadores quem as executavam: “Não há mulher desprezada,/ galã desfavorecido,/ que deixe de ir ao quilombo/ dançar o seu bocadinho” (versos 17 a 20). Se há danças, não é presunção supor que elas eram acompanhadas por ritmos e música, ou exclamações vocálicas, também por parte dos fiéis, em teor de cânticos: “A muitos ouço gemer/ com pesar muito excessivo” (verso 33).

Por último, resta expor o julgamento moral do eu-lírico sobre os *calundus*, o qual pode ser lido sob duas formas dependentes e predominantes. A partir do propósito de frisar o próprio enobrecimento do poeta em contraponto à decadência espiritual e moral de toda a sociedade ao seu redor, o eu-lírico se utiliza do subterfúgio cristão, sob os pilares contrarreformistas impostos pela metrópole portuguesa desde o início da colonização, e refuta a prática de origem africana como subproduto demoníaco, vilanesco, bárbaro ou, simplesmente, baixo. O olhar, nesse caso, não é propriamente do colonizador, mas do “colonial homem bom”, conforme Alfredo Bosi, que, ao invés de catequizar ou converter, procura apenas distinguir-se. Assim, nas linhas de Gregório de Matos, os *calundus* funcionam como mais um exemplo de prática pecaminosa dentre outras várias que poderiam ser utilizadas para frisar a decadência do povo baiano. Os ritos afro-brasileiros recebem aqui mais uma denominação de ordem não-civilizada, decadente, arquetípica de uma sociedade preguiçosa e ardilosa que se entregará para mais esse vício. É a

óptica cristã, do homem branco portador da palavra de ordem, que recairá sobre o preto, por sua vez, guiado pelo próprio Satanás no ato de destruição absoluta da fé e dos bons costumes.



### 3.3. CALUNDU, BAIANASYSTEM<sup>6</sup> (2013)

#### Calundu

- Tá de Calundu? (1)  
 Tá de Calundu? (2)  
 De cara feia, tá zangada comigo? (3)  
 Diz que eu não mereço mais ser seu amigo (4)  
 Você que tá de calundu (5)  
 De cara feia, tá zangada comigo? (6)  
 E foi num pega pra capar (7)  
 Diz que eu não mereço mais ser teu amigo (8)  
 Calundu, Calundu, Calundu, Calundu (9)  
 Calundu, Calundu, Calundu, Calundu (10)  
 Calundu, Calundu, Calundu, Calundu (11)  
 Calundu, Calundu, Calundu, Calundu (12)  
 Calundu, Calundu, Calundu, Calundu (13)  
 Calundu, Calundu, Calundu, Calundu (14)  
 Calundu, Calundu, Calundu, Calundu (15)  
 Calundu, Calundu, Calundu, Calundu (16)  
 Abusar do 'busu fica feio mané (17)  
 Coletivo tá lotado e eu não vou mais a pé (18)  
 Puxo a cordinha preciso parar (19)  
 No final de linha da Praça da Sé (20)  
 Abusar, 'busu, feio, mané (21)  
 Coletivo tá lotado e eu não vou mais a pé (22)  
 Puxo a cordinha preciso parar (23)  
 No final de linha da Praça (24)  
 Se tu não 'guenta pra que que veio (25)  
 Ai, Ana, deixa de história, eu já sei (26)  
 A vida passa nesse ponto e você aponta pra lá (27)  
 Me confunde esse jeito, de santinha, tarada (28)  
 Dançou a noite inteira e nunca fica cansada (29)  
 Ai, Ana, deixe de história, eu já sei (eu já sei) (30)  
 Ai, Ana, deixe de história, eu já sei (31)  
 Que o tal sentimento é tão imaturo (32)  
 Mistura desejo, verdade e orgulho (33)

---

<sup>6</sup> Para melhor compreender a análise da canção, recomenda-se ouvir a música em paralelo à leitura da letra. Disponível aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=zaN-NCYWUYc>.

- Meu, meu sentimento não pode acabar (34)  
 Meu sentimento não pode acabar (35)  
 Meu sentimento não pode acabar (36)  
 Meu sentimento não pode acabar (37)  
 De calundu, de calundu, de calundu (38)  
 Calundu, Calundu, Calundu, Calundu (39)  
 Calundu, Calundu, Calundu, Calundu (40)  
 Calundu, Calundu, Calundu, Calundu (meu sentimento não pode acabar (41)  
 Calundu, Calundu, Calundu, Calundu (42)  
 Calundu, Calundu, Calundu, Calundu (sentimento não pode acabar) (43)  
 Calundu, Calundu, Calundu, Calundu (44)  
 Calundu, Calundu, Calundu, Calundu (o sentimento não pode acabar) (45)  
 Calundu, Calundu (46)  
 Calundu (47)  
 Calundu (48)  
 Calundu (49)  
 Calundu (50)

O Grupo BaianaSystem, fundado no ano de 2009, consagrou-se enquanto um dos expoentes contemporâneos integrantes da nova geração da música popular brasileira. Numa espécie de sincretismo sonoro, o nome foi inspirado a partir da combinação da guitarra baiana com o estilo musical reconhecidamente jamaicano, chamado “*Sound System*”.<sup>7</sup> De todos os estados brasileiros, a Bahia é hoje o que mais apresenta índice demográfico de etnia preta autodeclarada, conforme o censo de 2022 realizado pelo IBGE<sup>8</sup>. Ademais, a cultura jamaicana, homenageada pela banda, possui um grande contingente de pessoas pretas devido ao histórico de colonização inglesa e o tráfico negreiro. Esse país hoje é quase inteiramente formado por afrodescendentes e se autodefine como um “pedaço da África no Caribe”<sup>9</sup>.

O breve histórico exposto acerca do grupo musical, cuja letra da canção *Calundu* foi acima reproduzida, tem também o objetivo de frisar a formação negra da banda e o seu comprometimento, exposto no nome, na execução e divulgação dessa cultura. Além disso, como se viu a partir do material poético até agora analisado, o vocábulo *calundu* surge em Nunes Marques de Almeida e em Gregório de Matos a partir de seu campo de sentido

<sup>7</sup> Saiba mais sobre o grupo no seu sítio oficial: <https://baianasystem.com.br/bio/>. Acesso em: 09 set. 2023.

<sup>8</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2023/06/16/populacao-que-se-declara-preta-sobe-na-ba-em-2022.ghtml>. Acesso em: 09 set. 2023.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://jamaicaexperience.com.br/lifestyle/jamaica-um-pedaco-da-africa-no-caribe>. Acesso em: 09 set. 2023.

estritamente religioso, como um substantivo que nomeia as práticas ritualísticas e proféticas de origem africana realizadas no território nacional. O uso do termo na canção, por sua vez, funciona como um exemplo poético contemporâneo, distante em séculos de Gregório de Matos e de Nunes Marques. A recorrência do vocábulo na música comprova, antes de tudo, a sua sobrevivência ao longo da história e a sua permanência no cenário linguístico brasileiro. Resta, agora, buscar compreender os efeitos de sentido que o termo evoca nesse contexto e como, a partir de sua representação poética, o *calundu* resiste na contemporaneidade brasileira.

A expressão presente nos dois primeiros versos é “Tá de *Calundu*”. Nela, o substantivo *calundu* assume sintaticamente a posição de complemento, acompanhando a preposição “de”, e aponta, semanticamente, o estado no qual o sujeito oculto, indicado pelo verbo “estar” – em variante informal marcada pela oralidade “Tá” –, encontra-se. Tal variante possui a marcação oralizada do verbo, no sentido de priorizar a sílaba tônica de sua forma conjugada na segunda pessoa do modo indicativo: “você (es)Tá” e, ao mesmo tempo, indica diálogo informal, caracterizado por familiaridade, entre locutor e interlocutor. Assim, o início da canção já é capaz de fornecer alguma ideia sobre o caráter informal, expressivo e intimista de uso do termo *calundu* por BaianaSystem, antes mesmo de se arriscar alguma hipótese sobre os seus significados.

Na sequência, “De cara feia”, a primeira parte do terceiro verso, apresenta-se na mesma linha de familiaridade entre os interlocutores e se caracteriza por uma expressão popular de uso informal, posta em sentido figurado para expressar a irritabilidade do outro. “Estar de cara feia” significa “estar brava”; e “tá zangada comigo?”, a conclusão do terceiro verso com o mesmo verbo “estar” em idêntica conjugação e forma do anterior, só que dessa vez com o complemento “zangada” flexionado em gênero feminino e “comigo” indicando a participação do eu-lírico ou locutor. Assim, o terceiro verso fornece complemento para o título e, ao mesmo tempo, esclarece que o substantivo *calundu*, nesta canção, significa estado de irritabilidade ou “zanga” tomado por uma interlocutora do gênero feminino e aparente em seu comportamento ou feição: “de cara feia”. Porém, diferente da transição do particípio “zangado”, que se estende para “comigo”, *calundu* não apresenta transição e encerra o estado em si mesmo.

Essa proposta de uso e significado do vocábulo evoca os seus sentidos primários dicionarizados, de Caldas Aulete a Antônio Houaiss, como se viu na seção anterior. Assim seria a definição de Houaiss para o sentido de *calundu* registrado em BaianaSystem: “estado de ânimo caracterizado por mau humor e irritabilidade, e claramente manifestado pelo comportamento (*não é fácil suportar seus chilikues e c.*)”. Com o primeiro registro apontado para o final do século XIX, o sentido de “mau-humor” é mais recente quando comparado ao

“culto religioso”, o que justificaria a sua prevalência na representação popular da letra da canção de BaianaSystem.

A seguir, o que se tem nos próximos versos é uma espécie de repetição desse mesmo estado de “mau-humor” apresentado nos dois primeiros: “Diz que eu não mereço mais ser seu amigo/ Você que tá de *calundu*/ De cara feia, tá zangada comigo? / E foi num pega pra capar/ Diz que eu não mereço mais ser teu amigo”. O último verso representa a reprodução do eu-lírico sobre aquilo que “diz” a sua interlocutora, tomada por *calundu* ou raiva, sobre o fim da amizade de ambos. O verso anterior, por sua vez, apresenta uma expressão ambígua, de contato físico exacerbado, “pega pra capar” (cujo sentido literal denota castração animal), que pode significar: 1. o início intenso do relacionamento amoroso-sexual de ambos ou 2. situação de violência gerada pelo estado de *calundu*. Em todo caso, nesses versos, o vocábulo foi utilizado no sentido de expressar o estado de irascibilidade de uma mulher, nomeada mais à frente como Ana, sob a perspectiva de um eu-lírico provavelmente masculino, que nota esse comportamento e se queixa diretamente com ela. O contexto de uso do vocábulo é informal e doméstico e se enquadra no entorno afetivo-amoroso em grau, inclusive, sexualizado.

O refrão, porém, apresenta um elemento novo e que merece espaço exclusivo de análise. A constante repetição vocal do termo *calundu* é acompanhada por sons de batoque, solfejos de guitarra elétrica e instrumentos de percussão em ritmo acelerado. A vocalização ininterrupta de *calundu, calundu, calundu, etc.* sob esse fundo musical dá ao termo um caráter de invocação e o refrão se transforma na representação de uma celebração ritualística. Ademais, nenhuma outra palavra compõe o refrão além de *calundu*. O caráter exclusivo do uso prioriza as suas unidades sonoras, e o efeito fonético da palavra, nesse caso, parece ser mais importante do que os seus significados. Nesses termos, aquele sentido primário de “mau-humor” desaparece e o termo se transforma em musicalidade. Não é possível afirmar se a intenção do grupo foi homenagear os antigos ritos religiosos afro-brasileiros ao dar esse caráter exclusivo ao *calundu* no refrão da música, mas é certo que a sua evocação nessa circunstância propõe um deslizamento de sentido. Para melhor esclarecer tal afirmação bastaria substituir a palavra pelo seu significado inicialmente proposto, “mau-humor”, e notar o estranhamento gerado ao refrão, parte mais alta da música, construído com a repetição dessa expressão. O que se tem nesse momento é um deslocamento de sentido, cujo propósito parece priorizar a sonoridade de uma palavra de origem africana em sua celebração musical que remonta, mesmo que consequentemente, à tradição expressiva ritualística desempenhada pelo termo no Brasil.

A seguir, depois do refrão, a letra da música direciona o ouvinte a um contexto externo ao âmbito doméstico inicialmente construído: “Abusar do ‘busu fica feio mané/ Coletivo tá

lotado e eu não vou mais a pé/ Puxo a cordinha preciso parar/ No final de linha da Praça da Sé”. A palavra “busu” utilizada no primeiro verso, em sintonia rítmica com o verbo “abusar”, indica o “Coletivo”, ônibus de transporte popular, do verso seguinte. Ao menos um elemento em cada verso fornece imagem ao leitor/ouvinte desse transporte de uso popular: “busu”, “coletivo”, “puxo a cordinha” (indicativo de sinal de parada), “final de linha” (ponto final do trajeto do transporte em questão). Modelo urbano de transporte de pessoas, os “coletivos” são usufruídos sobretudo pelas camadas mais pobres da cidade, reconhecidamente por aqueles que não possuem veículos privados. Funcionam, ao mesmo tempo, como um mosaico diverso de etnias e costumes representativos da diversidade social brasileira verificada nos grandes centros urbanos como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Salvador. Os ônibus de transporte coletivo são utilizados por quem vai e volta do trabalho, da festa, da casa de algum parente; por ambulantes na venda de mantimentos; por artistas de rua na execução de suas artes. Com isso, o uso desta imagem na canção, unido à linguagem popular também nela representado – “busu”, “mané”, “não vou mais a pé” – parece intencional registrar o cotidiano desse povo.

Na sequência, temos o retorno ao diálogo com a interlocutora inicialmente exposta e agora nomeada: “Se tu não ‘guenta pra que que veio(?)/ Ai, Ana, deixa de história, eu já sei”. Aqui, o eu-lírico se volta mais uma vez à sua interlocutora em tom interrogativo e provocativo para, depois, apresentar a sua tese acerca da existência a partir do uso metafórico do transporte coletivo: “A vida passa nesse ponto e você aponta pra lá”, talvez na intenção de indicar o aparente desinteresse de Ana sobre ele próprio. Hipótese que se sustenta nos versos seguintes: “Me confunde esse jeito de santinha, tarada/ Dançou a noite inteira e nunca fica cansada”. A confusão do eu-lírico se dá entre as oposições “santinha/tarada”, demonstrativos comportamentais de Ana em união às imagens poéticas que ilustram o contexto festivo noturno, boêmio e sexualizado, da dança, do “baile”, do “funk”. O que prevalece nesses versos subsequentes ao refrão é o aspecto popular do contexto urbano, daquele e daquela que se locomovem com o transporte coletivo e à noite vão ao baile dançar e namorar; da Ana (Maria, Júlia, Luiza etc), “santinha/tarada”, que frequenta o baile-funk e custa a entregar-se sentimentalmente.

A continuação do diálogo – “Ai, Ana, deixe de história, eu já sei (eu já sei) / Que o tal sentimento é tão imaturo/ Mistura desejo, verdade e orgulho/ Meu, meu sentimento não pode acabar” – consiste em uma espécie de declaração amorosa do eu-lírico, que busca explicar os seus sentimentos para Ana, em paralelo a um pedido de correspondência e calma, em contraposição ao estado de irascibilidade exposto inicialmente: “deixe de história”. Em seguida, temos a nova ponte para a repetição do refrão: “Meu sentimento não pode acabar/ De *calundu*,

*calundu, calundu*”. Esse último verso enlaça o título da música com as duas primeiras expressões da canção (“Tá de *Calundu*”), naquele contexto utilizadas para descrever o estado “mal-humorado” de Ana, conforme a impressão do eu-lírico amante. Nesse segundo caso, a preposição “de” indica o estado no qual o sentimento do eu-lírico acabaria, caso Ana não cedesse, “deixasse de história”, aos apelos dele, ou seja, também “De *calundu*”. Mais uma vez, nesse ponto, o sentido irascível ou “mal-humorado” justifica o emprego do termo, e o estado de *calundu* ou raiva verificado pelo eu-lírico em Ana se transforma, na mesma proporção, no sentimento dele. Como se “pagando com a mesma moeda”, em recorrência ao ditado popular, o eu-lírico devolvesse à sua amada o mesmo *calundu* que ela entregou a ele. Tal como na primeira execução do refrão, no entanto, o sentido se esvai para assumir seu lugar a expressão musical, cuja sonoridade da palavra acompanhada pelos instrumentos musicais transforma o “mau-humor” em festa, dança, arte, ritual: “*calundu, calundu, calundu...*”. Assim, a letra da canção unida aos seus elementos rítmicos e musicais imita o ir e vir de um relacionamento amoroso, a partir de sua expressão em linguagem e contexto popular-urbano, entre briga/“mal humor” e “dança”/festa. Marca expressiva de representação de um povo brasileiro que se aventura nos coletivos, dança, ama e festeja.

Logo, o que se entende por *calundu* a partir de seu uso em BaianaSystem é o caráter polissêmico do termo e, com ele, a diversidade de sentidos que o discurso poético da banda evoca. Se, por um lado, “irascibilidade e mau-humor”, primeiros indícios registrados em dicionário, são recorrentes na letra, não se pode afirmar que o sentido de “culto religioso” se ausenta, mesmo sem ser assim literalmente nomeado. A poesia da letra se amalgama à sonoridade da música e o resultado é a expressividade popular em sua pluralidade semântica. De início, *calundu* é o título da canção. Ao analisar o vocábulo em seu desenvolvimento temático conforme a letra da música, o que se tem inicialmente é o estado “mal-humorado” de Ana, interlocutora do eu-lírico, expresso no comportamento dela diante dele. Assim, o título primeiramente nomeia o comportamento ou o estado de espírito no qual se encontra a mulher amada. Em seguida, a constante e ininterrupta repetição do substantivo, acompanhada no refrão dos instrumentos de percussão e cordas, isola o título da música numa espécie de celebração ritualística, de invocação da palavra solta. Por último, *calundu* é usado para designar o estado do próprio sentimento do eu-lírico, o qual “não pode acabar de *calundu, calundu, calundu*”, e, assim, o segundo e último refrão com a mesma invocação da palavra solta. Portanto, a união do termo de origem africana ao contexto amoroso, popular-urbano, desenvolvido pela linguagem informal de cunho poético da letra, faz de *calundu* um termo polissêmico, representativo da vida do povo brasileiro, e digno o bastante para se tornar título de canção.



#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se viu na primeira etapa de análise deste trabalho, buscar os significados atribuídos à expressão linguística *calundu* nos primeiros dicionários publicados em território nacional foi uma tarefa reveladora. Por outro lado, se o registro do termo na literatura é anterior ao surgimento desses dicionários, a exclusão justifica-se em sua origem etimológica: quimbunda, africana e não latina, conforme a prioridade desses filólogos no registro da lexicografia portuguesa e brasileira. A menção e o posterior desenvolvimento semântico do vocábulo, dicionarizado apenas no século XX, representa o seu apagamento dos registros lexicográficos brasileiros durante três séculos consecutivos, a saber: XVII, XVIII e XIX. Ademais, apenas no início da segunda metade do século XX, o caráter ritualístico do termo passou a ser assim registrado, por Laudelino Freire, em 1954, e a sua “Ant. Reunião de negros africanos para feitiçarias”. Antes disso, o provável uso popular do termo, sendo as religiões de origem africana, como o Candomblé, por exemplo, propriamente nomeadas desde o fim do século XIX, trouxe a dicionarização de *calundu* com o significado exclusivo de “mau-humor” e “irascibilidade”, como se viu em Caldas Aulete. Apenas no início do século XXI, com Antônio Houaiss, o termo é registrado no plural, *calundus*, e sobre ele se propõem acepções polissêmicas e a significação isenta de jugo moral sobre a sua origem religiosa. Hoje, graças ao intenso trabalho de pesquisadores e pesquisadoras interessadas em descobrir a formação cultural afro-brasileira, há ainda mais um significado para o caráter religioso dos *calundus*:

No que se refere ao sincretismo religioso, os *calundus* de origem jeje, acabaram “aderindo” ao catolicismo, enquanto que os de origem banta tiveram dupla “adesão”, ao catolicismo e aos cultos ameríndios. Alguns, no entanto, misturaram tradições africanas, católicas e indígenas no mesmo ritual, dando origem ao que se convencionou chamar umbanda. (SANTOS, 2008, p. 4).

Sabe-se, assim, que toda a formação religiosa de origem africana no Brasil, antes de definidas suas eventuais particularidades, tem em seu núcleo os *calundus*. Esse é o nome dado para todo o ritual, desde os elementos musicais, com instrumentos de percussão; os chamados e invocação de divindades; as relações estabelecidas entre fiéis e sacerdotes; os “passes” e as informações recebidas e fornecidas entre os envolvidos no processo ritualístico; o contato ou sincretismo com outras formações religiosas, católicas ou de origem indígena. Entretanto, durante toda a intervenção da metrópole portuguesa, no Brasil Império pós-independência e até na realidade republicana, cujo passado é assustadoramente próximo, o caráter ritualístico não foi apenas ignorado, mas combatido. Ainda de acordo com Santos:

Como remonta Soares (1992), a violenta perseguição às manifestações religiosas africanas tinha como respaldo a legislação e interferência direta do poder eclesiástico.



De acordo com a autora, as Constituições do Arcebispado da Bahia, definiam as práticas religiosas oriundas do continente africano, como feitiçaria [...]. (SANTOS, 2008, p. 2).

O caráter de “feitiçaria” atribuído aos ritos de origem africana, assim chamados pelo arcebispado da Bahia, remonta ao final do século XVIII e encontra, por sua vez, força constitucional no Brasil Imperial em seu livro Régio de 1824: “A violência e perseguição consentida aos cultos africanos explicitam-se no âmbito legal na Carta Constituinte de 1824” (SANTOS, 2008, p. 02). Com isso, 140 anos após a dissertação dessa Carta, a ideia de “feitiçaria” prossegue comprovadamente cultivada na cultura brasileira, conforme está explicitamente representado no dicionário de 1954, de Laudelino Freire. Desse modo, o secular apagamento em matéria de registro linguístico acerca dos *calundus* é transformado, no início do século XX, em violência, cujo referente discursivo são os tradicionais poderes eclesiástico e estatal, institucionalizados, em sua histórica perseguição e tentativa de silenciamento dos pretos no Brasil. Logo, as recentes expansões semânticas em matéria de emprego e uso dicionarizados do vocábulo representam, ao todo, as tardias conquistas em matéria de visibilidade, aceitação e reconhecimento social das manifestações culturais de origem preta em território nacional. Conforme as historiadoras:

Marca forte e renitente, a herança da escravidão condiciona até nossa cultura, e a nação se define a partir de uma linguagem pautada em cores sociais, nós nos classificamos em tons e meios-tons, e até hoje sabemos que quem enriquece, quase sempre, embranquece, sendo o contrário também verdadeiro. (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 15).

A “herança da escravidão” é o que justifica esse tardio reconhecimento de um termo que funcionou, historicamente no Brasil, como nominativo de manutenção de ritos, credos, cânticos e danças na evocação das divindades guias do povo preto escravizado. Assim, o reconhecimento contemporâneo dos *calundus* significa, também, uma alternativa à afirmação das historiadoras: forma singular enriquecedora de “empretecer” um pouco mais uma cultura que, historicamente, tentou se reafirmar branca.

A segunda etapa de análise, por sua vez, trouxe o registro literário enquanto justificativa de estudos para o desenvolvimento temático da expressão linguística *calundu(s)*. O corpus analítico centrou-se em três textos dispostos em três diferentes épocas da história do Brasil: Nunes Marques Pereira e o seu *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*”, do início do século XVIII; Gregório de Matos e o seu “Preceito I”, da segunda metade do século XVII; BaianaSystem e a sua canção *Calundu*, do início do século XXI. O curto espaço temporal, em menos de um século, entre o “Preceito I” e o *Compêndio Narrativo* foi tempo suficiente para uma distinta representação dos *calundus*, quando comparados. O que se viu em Nunes Marques

foi uma tentativa consciente, tendo o registro literário como base, de catequização e exemplificação dos bons costumes conforme a moral Cristã para a população colonial em seu *Compêndio*. Assim, em sua alegoria, as personagens, os diálogos, a delimitação do espaço e o desempenho da ação giram em torno de um enredo propositalmente construído para, no caso específico do trecho aqui reproduzido, doutrinar a sociedade de sua época. Nesse contexto, o preto escravizado e a sua cultura funcionarão apenas como meio para o cumprimento desse objetivo. Sendo os *calundus* lidos como manifestação ritualística tipicamente demoníaca, a personagem Peregrino primeiro desenvolverá a sua tese diante da presença física do negro, o qual não desempenha ação alguma, ou seja, é silenciado. Na sequência, o ato de queimar os instrumentos utilizados para os rituais representa simbolicamente o apagamento daquelas manifestações religiosas e, com isso, a tentativa, ao menos no plano poético, de extirpar do território nacional a cultura de origem africana.

Gregório de Matos, por sua vez, quando comparado ao estado de espanto de Peregrino, demonstra-se ciente e conformado com a existência dos terreiros e com a execução dos ritos de *calundu*. Mais preocupado em defender a sua própria moral e altivez diante da população que o cerca, a crítica principal do “Preceito I” está centralizada nos maus e maléficos “costumes” da sociedade baiana. Diferentemente dos *calundus* em Nunes Marques, os de Gregório trazem uma população sem classe, etnia ou cor nomeadas que se iguala na escolha “diabólica” de frequentar os terreiros e neles “dançar o seu bocadinho”.

No *Compêndio Narrativo*, os *calundus* são definidos enquanto rituais africanos trazidos ao Brasil pela população escravizada e executados exclusivamente pelos pretos, conforme as palavras do senhor de engenho: “que dizem estes pretos que costumam fazer nas suas terras, e quando se acham juntos também usam deles cá” (NUNES apud BOSI, 1992, p. 61-62). Escrito posteriormente ao “Preceito I”, talvez a realidade popular que os *calundus* adquiriram em território brasileiro já no final do século XVII, conforme a exposição de Gregório de Matos, tenha sido a preocupação motivadora de Nunes Marques para a escrita de sua alegoria e nela o episódio sugestivo de extirpação dos rituais. De todo modo, é certo que em ambos *calundu* funciona enquanto sinônimo de devassidão, pecado e fruto demoníaco, conforme a perspectiva colonizadora da metrópole e a sua própria religião enquanto una e verdadeira. O apagamento da manifestação afro-brasileira se explicita em Gregório de Matos a partir da distinção do poeta, altivo, em contraposição à baixaria executada no terreiro; em Nunes Marques, a partir de sua explícita sugestão de queima e com ela a extirpação de todo objeto simbólico que preconiza, em seu entendimento, esse ato pecaminoso.

Ademais, dois séculos à frente do *Compêndio Narrativo do Peregrino da América* e quase três do “Preceito I”, as acepções poéticas dos *calundus* permaneceram na cultura brasileira, como se viu na canção do grupo BaianaSystem. Uma sugestão de ponte entre passado e presente foi dada pelas autoras de “Brasil: Uma Biografia”:

Como se vê, no longo processo de transformação e enriquecimento do ritual do calundu até a criação da matriz do samba, a vida comunitária dos africanos e de seus descendentes sob o jugo da escravidão pautou-se pela falta mas também pela criação. Se as relações sempre foram assimétricas, não engessaram a reação. Não se convertem homens em propriedades sem que eles mostrem sua capacidade de invenção e criatividade. (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 106).

Se, por um lado, “a falta” – ou o apagamento, como sugere o título deste trabalho – marcou o processo de desenvolvimento dos *calundus* até a origem e o reconhecimento da Umbanda, Candomblé e das outras religiões afro-brasileiras, a manutenção e presença do termo na contemporaneidade comprova a “criação” e “reação”, como sugerem as historiadoras. BaianaSystem não faz “samba” em sua canção *Calundu*, mas homenageia o vocábulo, em tom inclusive ritualístico, e o aplica na representação da cultura popular em matéria de linguagem e contexto. Completamente diverso daquilo que se viu nos escritores do século XVII e XVIII, o grupo musical do século XXI mostrou que o estado de “mau-humor” ou “irascibilidade” é, também, um forte vocativo ancestral de tradição africana digno de se tornar refrão de música. Aqui, não se verifica apagamento, mas uso polissêmico e musicalizado em sua expressão poética.

Entendemos, portanto, nesta etapa, ser possível afirmar que os *calundus* sofreram uma tentativa cultural de apagamento conforme o material literário analisado; e um completo apagamento dada a ausência de registro do verbete em dicionários português/brasileiro durante dois consecutivos séculos e a posterior omissão do caráter ritualístico nas primeiras menções. Essa afirmação confirma a hipótese inicialmente levantada e comprova, ainda mais, o caráter excludente das formações letradas no Brasil acerca das manifestações culturais de origem africana. Por outro lado, a recorrência do termo na contemporaneidade, desde o caráter polissêmico verificado nos dicionários do final do século XX e início do XXI, até o uso poético da expressão proposto pelo grupo musical contemporâneo BaianaSystem, indica a resistência das formações afro-brasileiras em fazer existir a sua cultura. O complexo processo de formação e manutenção cultural afro-brasileira tem em *Calundu* alguma exemplificação de luta. O termo resistiu a esse apagamento temporário e alcançou a contemporaneidade em devido respeito à sua polissemia; venceu o registro das primeiras impressões partilhadas por letrados brancos em ideia e comunhão com os princípios colonizadores cristãos de sua época. Tal como a própria cultura brasileira, os *calundus*, em sua acepção plural, comprovam variedade, tradição, beleza

e crença, palavra-ponte entre mundano e sagrado, matéria e poesia. Que a sua resistência possa ensinar ainda mais sobre a verdadeira comunhão que se partilha na diferença.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADRIANO FILHO, José. *Combate ao mundo e conquista do paraíso: ficção e alegoria no Compêndio Narrativo do Peregrino da América*. Campinas, SP: [s.n.], 2013.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar de. *Gregório de Matos*. 2. ed. Rio de Janeiro-Paris: Garnier, 1910.

AULETE, Francisco Júlio de Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 3. ed. Lisboa: [s.I.], 1948.

AULETE, Francisco Júlio de Caldas. *Aulete Digital*. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/>. Acesso em: 09 ago. 2023.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BUENO, Francisco da Silveira. *Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa. Vocábulos, expressões da língua geral e científica-sinônimos contribuições do Tupi-Guarani*. São Paulo: Saraiva, 1964.

BUENO, Francisco da Silveira. *Dicionário escolar da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: MEC, 1955.

CALUNDU. [Composição]: BaianaSystem. [Intérprete]: BaianaSystem com Lazzo Matumbi. Salvador, BA: Seko Bass, 2013. 1 Single.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo, Nacional, 1973.

CRUZ, Yhuri. Manifesto à voz de Anastácia Livre. In: CRUZ, Yhuri. *Portfolio 2020*. n. p. Disponível em: <https://yhuracruz.com/2020/02/21/textos-do-artista-2/>. Acesso em: 18 set. 2023.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Coordenação e edição de Marina Baird Ferreira e Margarida dos Anjos. 2. ed. Rev. e Atual. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FREIRE, Laudelino. *Grande e Novíssimo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob regime da economia patriarcal*. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

GRASSE, Jonathon. Calundu's Winds of Divination: Music and Black Religiosity in Eighteenth and Nineteenth-Century Minas Gerais, Brazil. *Yale Journal of Music & Religion*, v. 3, n. 2, p. 43-63, 2017.  
DOI: <https://doi.org/10.17132/2377-231X.1080>

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Brasil: 500 anos de Povoamento*. Rio de Janeiro: IBGE, 2000. Disponível em: <https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/negros> Acesso em 3/08/2023.

MATOS, Gregório. Preceito I. In: MATOS, Gregório. *Obras completas de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1923-1933. n. p. (Sacra, I, 1929; Lírica, II, 1923; Graciosa, III, 1930; Satírica, IV e V, 1930; Última, VI, 1933)

NASCENTES, Antenor. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 1º Tomo - A - C. Brasil: Departamento de Imprensa Nacional, 1961.

NUNES, José Horta. *Líng. e Instrum. Linguíst.*, Campinas, SP, v. 25, n. esp., p. 27-41, 2022.

ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. 13. ed. Campinas, SP: Pontes, 2020.

ORSI, Carlos. Peregrino da América' leva alegoria medieval ao Brasil do século 18. *Jornal da Unicamp*, Campinas, 26 ago. - 01 set. 2013. p. 12. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/572/peregrino-da-america-leva-alegoria-medievalao-brasil-do-seculo-18>. Acesso em: 01 jun. 2023.

PEREIRA, Nunes Marques. *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*. Lisboa: [s. n.], 1760. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000009480&bbm/4067#page/166/mode/2up>. Acesso em: 01 jun. 2023.

SANTOS, Náglia Oliveira dos. Do calundu colonial aos primeiros terreiros de candomblé no Brasil: de culto doméstico à organização político-social-religiosa. *Revista África e Africanidades*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1., maio de 2008. Disponível em: [https://africaeaficanidades.com.br/documentos/Do\\_calundu\\_colonial\\_ao\\_primeiros\\_terreiros\\_de\\_candomble\\_no\\_Brasil.pdf](https://africaeaficanidades.com.br/documentos/Do_calundu_colonial_ao_primeiros_terreiros_de_candomble_no_Brasil.pdf). Acesso em: 01 jun. 2023.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloísa Murgel (Org.). *Brasil: Uma biografia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Movimentos de um crítico: Antonio Candido e a tradição anglo-americana. *Revista USP*, São Paulo, n. p., 2018. Disponível em: <https://jornal.usp.br/especial/revista-usp-118-dossie-6-movimentos-de-um-critico-antonio-candido-e-a-tradicao-anglo-americana/>. Acesso em: 20 set. 2023.