



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Tadeu Mourão dos Santos Lopes Zaccaria

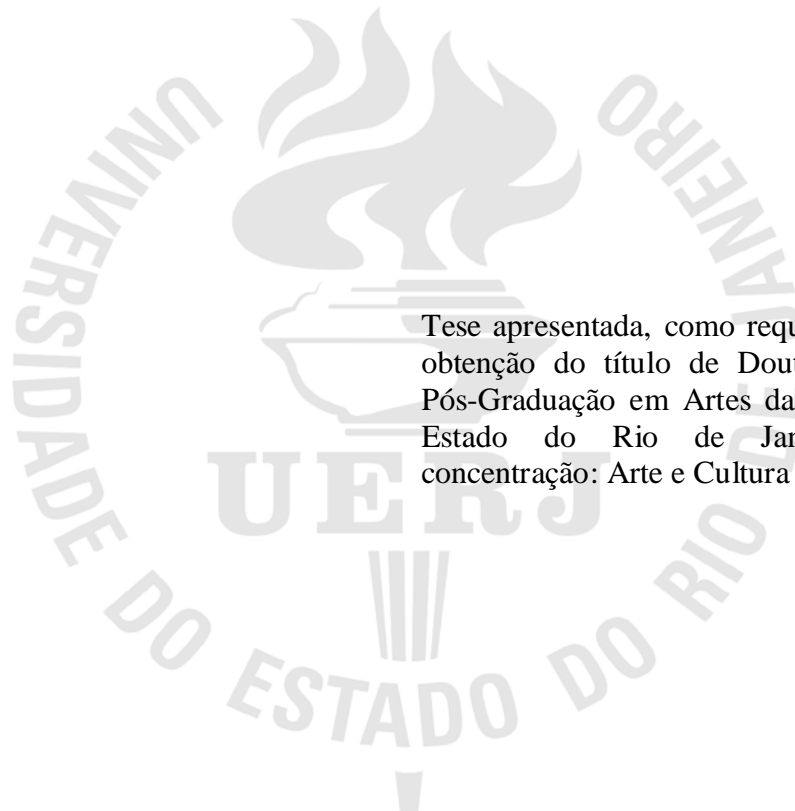
**De médicos a meninos: vitalidade gemelar na escultura doméstica popular
dos santos Cosme e Damião no Brasil**

Rio de Janeiro

2015

Tadeu Mourão dos Santos Lopes Zaccaria

**De médicos a meninos: vitalidade gemelar na escultura doméstica popular dos santos
Cosme e Damião no Brasil**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea

Orientador: Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

Z13 Zaccaria, Tadeu Mourão dos Santos Lopes.
De médicos a meninos: vitalidade gemelar na escultura doméstica popular dos santos Cosme e Damião no Brasil / Tadeu Mourão dos Santos Lopes Zaccaria. – 2015.
249 f.: il.

Orientador: Roberto Luís Torres Conduru.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Escultura – Teses. 2. Santos (Arte) – Teses. 3. Arte popular – Brasil – Teses. 4. Arte e religião – Teses. 5. Folclore dos gêmeos – Teses. 6. Cosme, Santo – Teses. 7. Damião, Santo – Teses. 8. Arte africana - Brasil – Teses. I. Conduru, Roberto, 1964-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 73.046(81)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Tadeu Mourão dos Santos Lopes Zaccaria

**De médicos a meninos: vitalidade gemelar na escultura doméstica popular dos santos
Cosme e Damião no Brasil**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 22 de outubro de 2015.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Ricardo Gomes Lima
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Marta Heloísa Leuba Salum
Museu de Antropologia e Etnologia - USP

Prof. Dr. Luíz Alberto Ribeiro Freire
Escola de Belas Artes - UFBA

Prof^a. Dra. Amy Buono
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2015

DEDICATÓRIA

À memória e ao legado dos meus ancestrais.

AGRADECIMENTOS

São muitos os agradecimentos. Primeiramente, agradeço ao legado cultural e artístico deixados pelos meus ancestrais. Sem esse material, a presente tese não existiria.

Sou grato a todo auxílio silencioso e invisível que atravessou meu caminho durante essa empreitada. Agradeço ao universo, às divindades, espíritos e a todo tipo de consciência que de algum modo vibrou em meu favor.

Por ter me auxiliado amorosamente e pacientemente de diversos modos, agradeço ao meu esposo Gabriel Zaccaria C. M. Mourão. Não creio que teria chegado até aqui sem o enriquecimento intelectual e espiritual trazido pela nossa relação.

Por ter incentivado minha paixão pela riqueza das impurezas da arte afro-brasileira desde o mestrado, por ter sido sempre solícito e colaborativo, agradeço ao meu orientador Roberto Conduru. A confiança dele em mim e em minha pesquisa fez com que eu acreditasse verdadeiramente no meu potencial.

Pela confiança, colaboração e estímulo, agradeço imensamente a Ludmilla Pomeranteff Breda, que deu a um desconhecido total acesso a sua maravilhosa coleção de arte sacra. Sem tal préstimo, a tese não teria conseguido ser o que ela se tornou.

Pela parceria, estímulo crítico ao trabalho acadêmico e amizade, agradeço a Carla Hermann e Raphael Fonseca.

Pelo carinho e amizade, agradeço a Priscila Helena, Miriam Corral, Aldene Rocha, Ana Beatriz Cascardo e Naiara Paula.

Pela compreensão das minhas ausências em momentos importantes e pela generosidade, agradeço aos meus colegas de departamento do bacharelado em produção cultural do IFRJ, em especial Jorge Caê, Thiago Monteiro, Suele Lima, Fernanda Piccolo, Renata Silêncio. Tenho sorte em poder contar com meus colegas de trabalho.

Por terem sido prestimosos e generosos ao fornecerem imagens de altares domésticos, agradeço aos meus amigos, alunos e amigos-alunos, Talita Magar, Carol Franchini, Ana Carolina Reis, Felipe Santos (primo querido), Bruna Soares, Aline Oliveira, Alexandra Santos e Antônia Gonçalves.

Por terem acrescido substancialmente à presente tese com suas sugestões e críticas, agradeço aos professores Renata Menezes e a Ricardo Lima.

Pela solícitude e colaboração, agradeço à equipe de pesquisa do Museu Afro Brasil, em especial a Juliana Bevilaqua e Renato Silva.

RESUMO

ZACCARIA, Tadeu Mourão dos Santos Lopes. *De médicos a meninos: vitalidade gemelar na escultura doméstica popular dos santos Cosme e Damião no Brasil*. 2015. 249 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Tendo como ponto de partida as esculturas pertencentes à coleção Ludmilla Pomerantzeff Breda, a presente tese investiga a transformação da escultura devocional doméstica brasileira de São Cosme e São Damião, assim como busca compreender os fatores culturais e simbólicos que possibilitaram tal reestruturação. Com representações do século XVIII, XIX e XX, as imagens da referida coleção evidenciam que se processou ao longo dos séculos uma severa transformação iconográfica dos santos gêmeos, modificação essa que andou atrelada com novas atribuições cosmológicas que foram agregadas aos *anárgiros*. Afirmando que a alteração sofrida pela iconografia dos santos gêmeos se dá pelo encontro entre o conteúdo artístico e cosmológico ocidental, com o conteúdo artístico e cosmológico de distintos grupos étnicos negros transladados para o Brasil. Graças ao amálgama entre Cosme e Damião e as divindades gêmeas ligadas à infância popularizada entre os grupos étnicos negros, os santos cristãos perdem os símbolos da medicina e se tornam os patronos da infância. Infância essa que pode ser vislumbrada tanto em sua morfologia, como no domínio cosmológico dos santos meninos no Brasil.

Palavras-chave: Escultura doméstica. Cosme e Damião. Gemelaridade. Arte afro-brasileira.

ABSTRACT

ZACCARIA, Tadeu Mourão dos Santos Lopes. *From doctors to children: twin vitality in domestic, popular sculptures of Saints Cosmas and Damian in Brazil*. 2015. 249 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Starting from the sculptures belonging to Ludmilla Pomerantzeff Breda Collection, the present thesis investigates the transformations occurred in Brazilian domestic devotional sculptures of Saints Cosmas and Damian, also aiming at comprehending the symbolic and cultural factors that allowed such transformations. With representations from the XVIII, XIX and XX centuries, the sculptures from the above mentioned collection demonstrate that, through the centuries, substantial iconographic transformations occurred with the twin Saints – transformations related to new cosmological attributes accrued to the Holy Unmercenarys. I state that the transformations undertaken by the iconography representing the twin Saints happened because Western cosmological and artistic contents encountered the cosmological and artistic contents of varied Black ethnic groups brought to Brazil. Due to the fusion between Saints Cosmas and Damian and the African twin Deities, the Christian Saints lost their medicine symbols and became Patrons of childhood, a fact that can be seen not only in their morphology, but also in the cosmological domain of the child Saints in Brazil.

Keywords: Domestic sculpture. Cosmas and Damian. Twins. African-Brazilian Art.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	8
1	OS SANTOS GÊMEOS AQUI E LÁ: VOZES IDIOSSINCRÁTICAS ..	28
1.1	As representações europeias: diálogos, proximidades e distâncias	33
2	ONTEM E HOJE, DENTRO E FORA DA IGREJA: AS IMAGENS DE COSME, DAMIÃO (E DOUM) NO BRASIL CATÓLICO E PARA ALÉM DELE	87
3	OS GÊMEOS PAGÃOS: A IMAGEM DA CRIANÇA E A FORÇA VITAL.....	121
3.1	Os gêmeos crianças e as nações negras	121
3.1.1	<u>Os gêmeos entre os iorubás</u>	123
3.1.2	<u>Idou, Idogwe e Doum: o terceiro, o selo negro na transformação dos gêmeos cristãos</u>	140
3.1.3	<u>Outros atravessamentos negros: jejes, bantos, iorubás e os gêmeos no Brasil</u>	159
3.2	Gemelaridade no ocidente não cristão, ontem e hoje	194
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	223
	REFERÊNCIAS	243

INTRODUÇÃO

A presente tese investiga parte do universo da produção de arte sacra brasileira. Mais especificamente, analiso as transformações sofridas pelas esculturas católicas domésticas que representam os santos gêmeos Cosme e Damião. A partir de análise e diálogos abertos com as esculturas dos santos gêmeos pertencentes à Coleção Ludmilla Pomerantzeff, criadas por artistas populares dos séculos XVIII, XIX e XX, intento compreender o que possibilita a autonomia iconográfica de tais imagens desenvolvidas em território nacional, frente às representações europeias que deveriam servir como modelo para a construção das esculturas dos referidos santos. Aqui, afirmo que tais transformações se processam graças à penetração da arte, cosmologia e vontade de empoderamento agregador pertencentes a diferentes etnias africanas transladadas para o Brasil. Seria, portanto, a africanidade em reconstrução em um ambiente cultural hostil que transforma os santos gêmeos patronos da medicina nos santos meninos, recompondo definitivamente a morfologia e a mítica de Cosme e Damião no Brasil.

Para a construção da pesquisa de tese, segui a trilha aberta por minha dissertação de mestrado. Como escolha de tema para ambos, voltei-me às minhas raízes: a arte e a religiosidade afro-brasileiras. Um cabedal quase infinito de temas se apresenta quando decidimos nos debruçar por sobre uma produção de arte ainda hoje pouco explorada pela academia. As escolhas das pesquisas por mim elaboradas se conectam à minha memória. As construções dos meus temas de investigação se apresentam como meios simbólicos de reconexão e entendimento para com elementos de diferentes pretéritos que me constituem, sendo eles pretéritos-presentes. Exus e Pombajiras (tema de mestrado) e Cosme, Damião, Doum e Ibeji (tema de doutorado) delimitaram sua importância em minha vida por meio do convívio que desde cedo pude ter com suas presenças. Tanto por meio da proximidade com suas representações imagéticas, quanto pela familiaridade para com suas manifestações rituais, tais entes se apresentam em minha biografia como amigos próximos. As gargalhadas de Exus e Pombajiras ecoam em minha memória, assim como o cheiro de suas bebidas e fumo. São igualmente felizes as lembranças das brincadeiras, conversas, banquetes regados a bolos e doces, ocasionados pelo convívio com a presença ritual das crianças mortas, os erês, entes associados aos santos gêmeos. O outro pretérito-presente é a estrutura da fé dos meus antepassados. Fé gregária, conscientemente aberta e em movimento, que se manteve apesar das perseguições centenárias, ainda hoje vigentes. Religiosidade que reverbera tanto no

comportamento social aberto às diferenças cosmológicas, quanto materialmente nos altares das casas dos meus familiares e no meu próprio, provando por diversos meios a abertura ao diverso, apregoada silenciosamente pela cosmologia negra aglutinadora, herdada por nós.

Portanto, o tema da tese, a priori, não me é estranho, ele é parte integrante da minha conformação cosmológica. Digo isso desde o início, pois julgo que saber o local político-social-cultural de quem narra pode auxiliar os leitores a uma compreensão dos recortes, das relações, das abordagens e da construção histórica e teórica realizada. Creio ser também necessário relatar isso abertamente para que tenhamos clareza de um dos papéis possíveis para o historiador da arte, que apesar dos diálogos, não é o mesmo do antropólogo. Sem embaraços, podemos historiar o que nos pertence, pois nosso olhar “nativo” possibilita a criação de teorias nascidas de dentro para fora (LAWAL, 1996), ao mesmo tempo, somos instrumentalizados para, se quisermos, criarmos teorias de fora pra dentro, ou mesmo criar um “caminho do meio”.

A academia é uma invenção europeia, seus parâmetros, normatizações e modos de construção de pensamento não poderiam negar sua origem. Também aqui não pretendo criar uma narrativa que seja estranha ao usual, buscando talvez a produção de conhecimento afro-centrado. Creio inclusive não ter capacidade intelectual para levar em frente tal intento, mesmo que desejasse. Contudo, se faz premente um processo de descolonização do saber acadêmico, o que inclui o modo de apresentação, concatenação e construção teórica e narrativa. Aqui, tal descolonização não se dá apenas no tema escolhido, mas aparece de modo tímido em pequenos lampejos aparentes nas relações realizadas, em certa costura sincrética, associativa, aglutinadora, intuitiva, na busca do saber esclarecedor e atemporal da moralidade do mito e da oralidade, nascida por inspiração em epistemologia negra.

A noção da existência de tal epistemologia que repercute tanto nas religiosidades quanto na produção de arte afro-brasileira, foi o dado inicial que gerou a teoria de fundo da presente tese. Minhas observações geradas por convívio em comunidades de terreiro, associadas ao estudo de produções artísticas tradicionais africanas, assim como a observação de alguns mitos, levaram-me a crer na existência de uma teoria da agregação na arte negra. Teoria esta que é facilmente comprovada a partir de observação do funcionamento social dos terreiros e sua produção de arte. A abertura sincrética, os congás da umbanda, os pejis dos candomblés, as roupas de santo, os fios-de-conta, as penas de balangandãs, os assentamentos de orixás, todos eles são atravessados por certo tipo de acúmulo material, que traz ao mundo

físico um acúmulo simbólico, de poder imaterial. A mesma poética de acumular diferentes elementos e/ou objetos sobrepostos é facilmente observado na construção das esculturas *bocio* dos fon e ewe, assim como nas esculturas dos *inkisses* dos bantos (BLIER,1995; MACGAFFEY, 1993). Entretanto, o levantamento bibliográfico realizado fez com que eu me deparasse com autores que já exploraram a temática da cultura do acúmulo, tanto na vida social quanto na arte africana e afro-americana (PARÉS, 2007; RUSH, 2013; RUBIN, 1974), confirmando assim o que eu havia notado na construção dos objetos de arte afro-brasileiros. Portanto, decidi explorar não apenas a poética do acúmulo de modo generalista, mas focar em produção específica que de algum modo possibilite uma compreensão mais profunda de algo que parece revelar uma teoria da arte afro e afro-brasileira. Dentre as diferentes produções artísticas afro-brasileiras que se conectam à poética do acúmulo, decidi estudar a escultura doméstica dos Santos Cosme e Damião no Brasil. Como dito anteriormente, a escolha do tema está intimamente ligada a minha familiaridade com a presença de tais esculturas em ambiente doméstico.

O dia 27 de setembro era ansiosamente esperado por mim, meus primos e demais crianças da vizinhança. No bairro do subúrbio carioca onde fui criado não era difícil conseguirmos um número considerável de sacos de doces doados por fiéis católicos, umbandistas e candomblecistas devotos dos santos gêmeos. Sobre o armário da cozinha da minha avó, pousavam vigilantes os três irmãos, Cosme, Damião e Doum. Em seu dia, a escultura recebia sacos de doces e uma vela era acesa. Entretanto, a representação dos gêmeos e seu irmão exigia manutenção ritual não apenas no dia 27 de setembro, pois a imagem dos santos meninos deveria estar sempre acompanhada de refrigerante de guaraná, maçã, balas, cocada e toda a sorte de doces, constantemente renovados. Lembro-me de um rito realizado toda a vez que abríamos uma caixa de bombom da marca Garoto. Meus tios, eu e meus primos tínhamos a obrigação de reservar o “Serenata de Amor” ao Joãozinho, pois essa era a ordem da matriarca da família. A prática era tão constante que chegávamos a trocar o nome do chocolate por “bombom do Joãozinho”. Lembro-me do ciúme que sentia ao ter que oferecer meu bombom favorito ao menino espírito. Cuidadosamente, minha avó depositava a oferenda aos pés da escultura de Cosme, Damião e Doum. Joãozinho, o erê, o espírito de uma criança morta, também estava lá, entre eles. De algum modo a imagem dos três irmãos o presentifica. Os doces ofertados não eram apenas ex-votos, na verdade raramente eram dados como agradecimento, eles eram oferecidos como agrado gratuito a um ente por quem se tem afeto, como um presente dedicado a uma criança da família.

As representações escultóricas contemporâneas dos santos gêmeos mais populares no Brasil figuram-nos como dois jovens ou três, quando Doum está presente. Este é considerado popularmente como o irmão mais jovem dos santos gêmeos. Imberbes, com feições muitas vezes infantilizadas, se apresentam uniformizados, sendo os dois santos idênticos, diferenciando-se de seu irmão mais jovem apenas na estatura. Geralmente carregam a palma dos mártires e báculo. Não é difícil encontrá-los ocupando os espaços domésticos das famílias devotas, sejam elas católicas, umbandistas ou candomblecistas. Como o rito relatado anteriormente, a existência de tais esculturas é quase sempre guarnecida por oferendas como maçãs, balas, bolos, bombons, velas e o quase onipresente refrigerante de guaraná, doados como ex-votos ou apenas agradados.

A relação entre os santos gêmeos e a infância é tão arraigada no Brasil que a não ser por leituras e pesquisa, poucos sabem que tal função cosmológica atribuída aos referidos santos é algo estranho fora de nossos limites territoriais e de países com forte influência de cultura africana, como Cuba e Haiti (HOULBERG, 2005). Cosme e Damião são patronos da Medicina, em especial das cirurgias. Grande foi meu espanto ao perceber que atribuímos a tais entes domínios que não possuem na grande maioria dos países católicos em que são alvo de devoção. O encontro com a obra de Vivaldo da Costa Lima (2005) foi essencial para que os problemas que se desdobram na presente tese começassem a instigar minha curiosidade sobre o tema. Monique Augras (2005), Arthur Ramos (2007), Raul Lody (2006), Nina Rodrigues (1932), todos se encontram no mesmo denominador comum: a fé brasileira dirigida aos santos gêmeos é mediada por visão sincrética que mescla Cosme e Damião a Ibeji, divindade iorubá. Bem, até aí não há nada que os torne diferentes de tantos outros santos também associados às divindades africanas. São Jorge/Ogum (na Bahia é associado à Oxóssi), Santa Bárbara/Iansã, São Jerônimo/Xângo, São Lázaro/Omulu, Nossa Senhora dos Navegantes/Iemanjá são alguns exemplos de que essa associação não foi algo raro. Entretanto, a publicação de Vivaldo da Costa Lima trouxe um dado que me causou estranhamento e estimulou a procura que resulta na presente tese. Ao fim do texto, o autor reproduz imagens escultóricas dos santos gêmeos produzidas no Brasil do século XVIII e XIX. Surpreendentemente, parte das esculturas apresentadas os representa como crianças, fato que até então eu acreditava ser algo recente e presente majoritariamente nas produções escultóricas do candomblé e da umbanda. Além disso, Vivaldo mostra de modo irrefutável que Doum, o irmão mais jovem de Cosme e Damião, é na verdade um personagem que está ligado à divindade gêmea iorubá Ibeji e não tem nenhuma relação com a hagiografia dos

santos gêmeos. Todavia, o terceiro se apresenta na obra escultórica produzida no Brasil do século XIX, em diferentes representações dos santos gêmeos.

O exemplo da escultura dos santos gêmeos não seria o único caso de transformação da iconografia católica no Brasil colonial e imperial frente a um imaginário mestiço em desenvolvimento. Temos os anjos mulatos de Mestre Athaíde, o Papa Negro e o entalhe de temas nitidamente ligados às cosmologias africanas na Igreja de Santa Ifigênia em Vila Rica, entre outros. Não obstante, a imagem escultórica contemporânea de São Cosme e São Damião com circulação mais popular no Brasil não parece ter como referência os modelos iconográficos europeus comuns aos santos, mas sim o modelo desenvolvido em nosso próprio território. Lojas de artigos religiosos católicos vendem a imagem dos santos gêmeos infantilizados e mesmo nessas é possível encontrar os santos gêmeos acompanhados por Doum, seu irmão de origem afro-brasileira.

Bantos, jejes e iorubás, os três grandes grupos meta-étnicos transladados para o Brasil têm em sua epistemologia uma lógica do acúmulo, do agregar, do empoderar-se por meio da apreensão de algo originalmente pertencente a outrem. Entretanto, tais grupos culturais não compartilhavam apenas isso. Diferentes elementos de seus rituais são igualmente próximos, como, por exemplo, a prática de incorporar, ou seja, receber no corpo humano iniciado ritualisticamente a consciência e a força de divindades e/ou de ancestrais. E no que se refere aos gêmeos, todas essas culturas, apesar das diferentes línguas e distâncias geográficas, possuíam práticas surpreendentemente similares. Vivaldo da Costa Lima (2005), Monique Augras (2005) e Raul Lody (2006) apresentam nas análises que unem a mítica de Cosme e Damião unicamente à divindade iorubá Ibeji, o que denota um hábito comum as nossas pesquisas relacionadas à cultura afro no Brasil: o “iorubacentrismo”. Os autores negligenciam que recebemos diferentes nações de culto aos gêmeos. Tal fato nos leva a aventar a hipótese de que a popularização e a transformação da mítica e da imagem dos santos cristãos se processaram por inevitável releitura e incorporação de fieis de outros gêmeos. Diferentes grupos africanos traficados para o Brasil possuíam a mesma ideia de que gemelidade e infância são elementos indissociáveis. Formando assim, apesar das distâncias etno-linguísticas, uma grande nação devota aos gêmeos meninos (HOULBERG, 2005; PEEK, 2011). Sendo assim, a tese baliza-se sobre o estudo do encontro/embate entre essas cosmologias que se reconstruíam agregando elementos entre si, mas igualmente incorporando dados da religião hegemônica. O que mais surpreende é o fato da força da cosmologia

religiosa negra ter transformado todo o mito, o rito e a imagem de santos da sociedade opressora.

Novamente, para minha surpresa, descubro que os poucos modelos que figuravam no livro de Vivaldo faziam parte de uma coleção de mais de 1.000 esculturas brasileiras de São Cosme e São Damião. Com a colaboração de meu orientador e mediação da produtora Expomus, consegui contatar a senhora Ludmilla Pomerentzeff Breda, colecionadora paulistana de arte-sacra católica, que cedera as imagens para a referida publicação. Por sorte, a senhora Ludmilla acolheu muito calorosamente ao pedido de contato com seu acervo, abrindo prontamente o espaço onde as suas muitas esculturas estão guardadas, disponibilizando ainda precioso banco de dados digitalizado. O banco de dados fornece informações sobre cada uma das peças da coleção, com data, local de origem (quando existem tais informações) e descrição iconográfica. As esculturas vão da primeira metade do século XVIII até o século XX. Parte considerável da coleção tem como origem a Bahia, outra parte relevante é registrada apenas como proveniente do nordeste e outras tantas não possuem informação alguma além da descrição iconográfica.

Minha curiosidade e interesse pelo tema haviam me concedido um presente, uma possível resposta aos problemas que haviam se suscitado. Isso se daria, a princípio, por meio da análise cuidadosa de centenas de imagens, muitas sem descrição de local de origem e data de fabricação, todas produzidas por santeiros que não deixaram pistas de seus nomes. Desde a pesquisa de mestrado, ao me defrontar com os objetos das artes sacras produzidos no Brasil, logo foi possível perceber o quanto lido com um campo movediço, composto por uma trama imbricada, projetada pelas idiossincrasias resultantes das contingências, encontros e contágios ocorridos entre universos cosmológicos, rituais e artísticos variados. Todavia, muitas vezes as pesquisas em História da Arte negligenciam as informações trazidas por nossas impurezas culturais, deixando-as no esquecimento proposital, como se, ao admitir suas presenças, diminuíssem a relevância do objeto investigado. De algum modo, ainda sobrevive estranha necessidade purista de algumas pesquisas no campo das artes de vincular a produção brasileira a uma tradição cultural específica, de preferência europeia, civilizando, assim, o objeto investigado, pacificando-o aos olhares de nossos interlocutores por meio de classificações facilmente reconhecíveis em nossa disciplina. Tal fato reafirma a ideia de que a História da Arte ainda está por sofrer um processo de descolonização de seus métodos e objetos, dado que nomenclaturas como barroco, neoclássico, arte-étnica são igualmente insuficientes para lidar com a deterioração entre fronteiras estilísticas, ideológicas, temporais,

disciplinares e culturais fomentadas pela penetração de elementos de cosmologias não ocidentais que compõem a base de muitas produções artísticas nascidas dentro do que determinamos como Brasil. E aqui, indubitavelmente, lido novamente com esta questão.

Com obras de arte sacra dos séculos XVII, XVIII, XIX e XX, dentre as quais destacam-se imagens de vestir, esculturas da Virgem Maria, de Santo Antônio, Anjos e oratórios de viagem, a coleção Ludmilla Pomerantzeff é um repositório da memória da história da arte sacra popular brasileira. Provavelmente é um dos poucos acervos a se especializar tão profundamente na coleta de imagens de santos específicos no Brasil: Cosme e Damião. A importância desta coleção ainda não foi dimensionada, mas a qualidade e a quantidade de objetos de arte devocional popular que a compõem são tão ricas que creio ter me deparado com uma coleção que se equipara em relevância histórica e artística às coleções como a de Mário de Andrade e como a de Jacques Van de Beuque. Apesar da origem europeia e de ter crescido com pais admiradores da arte clássica, tal qual os célebres colecionadores citados, há 25 anos Ludmilla Pomerantzeff realiza uma seleção distante da hegemônica, geralmente eurocentrada, empreendida por algumas instituições devotadas à escolha do que é ou não representativo para a história da arte brasileira.

A história quase mítica do encontro de Dona Ludmilla com as representações escultóricas de Cosme e Damião anuncia a potência guardada pelas cosmologias que atravessam as imagens dos santos gêmeos. O trabalho como empresária a obrigava a viajar para diferentes estados brasileiros, em especial no nordeste. Nas brechas encontradas entre os compromissos, Ludmilla buscava alimentar seu amor pela arte sacra adquirindo peças tanto em antiquários quanto em demais espaços onde esculturas católicas eram vendidas. Em uma de suas andanças por uma cidade do nordeste do Brasil, correu a notícia de que uma senhora do sul estava por lá e que a mesma se interessava em comprar imagens de santos. Graças a isso, Ludmilla foi procurada por dois meninos negros da localidade que perguntaram à colecionadora se ela teria algum interesse em comprar a humilde imagem de gesso que eles tinham levado consigo. Mais pelo encanto dos meninos do que por algum apreço artístico ou histórico pela peça apresentada, a colecionadora a adquiriu, fazendo com que as crianças voltassem felizes por terem conseguido o que desejavam. No entanto, as duas crianças presentearam a colecionadora com algo que se apresentou maior do que parecia a princípio. A representação de gesso figurava a imagem de dois meninos, um ao lado do outro, unidos pelo pedestal. Ao continuar a seleção de esculturas sacras para a sua coleção, a visão da colecionadora havia sido transformada pelo contágio com a iconografia peculiar dos santos

gêmeos. De alguma forma, seu olhar a partir de então parecia procurar novamente os santos meninos em cada antiquário em que antes buscava maior variedade de representações. Seu interesse sobre a hagiografia dos santos gêmeos cresceu, e o encanto causado a partir da interação com cosmologia brasileira de São Cosme e Damião foi o ingrediente final para arrebatá-lo o interesse da colecionadora.

As esculturas de São Cosme e Damião presentes neste acervo ao serem analisadas em conjunto possibilitam a construção de uma narrativa: a história da construção de sua autonomia mítica e formal. A distância aberta pela morfologia e mítica peculiar dos santos gêmeos no Brasil frente às regras iconográficas e repertório hagiográfico dos mesmos na Europa parece narrar uma história ainda não contada. Nela, a pretensa submissão dos artistas populares do Brasil dos séculos XVIII e XIX aos modelos iconográficos europeus não se sustenta. Igualmente, é difícil crer que tal transformação tenha se dado por imperícia técnica. Por meio da comparação de algumas obras da coleção é possível afirmar que os artistas populares brasileiros criam novos modelos iconográficos e respondem não apenas à tradição europeia de arte, mas igualmente às tradições escultóricas de diferentes grupos étnicos africanos transladados para o Brasil. Com o embate, encontro, troca, contaminação entre saberes artísticos e cosmológicos que atravessam o mundo social e imaginário do artista popular dos séculos XVIII e XIX no nordeste brasileiro, evidencia-se o nascimento de uma iconografia devedora de diversas tradições, porém diferente de todas. Contudo, devo ressaltar que a presente pesquisa tem como ponto de partida para a comprovação de suas hipóteses as imagens pertencentes à referida coleção, entretanto, não tem o intento de ser uma tese sobre a coleção.

Em meados de 2013, tive acesso total ao acervo de Ludmilla Pomerantzeff Breda. Parte das obras é abrigada em cômodos de seu apartamento; já a vasta coleção de esculturas de Cosme e Damião é guardada em um imóvel a parte, visto que sua quantidade não permite outro modo de armazenamento. Centenas de esculturas, uma ladeada pela outra, preenchendo prateleiras de dezenas de estantes. Visitar tal conjunto proporcionava a sensação de estar cercado de um exército infinito de pequenos gêmeos. Entretanto, o exército não parecia uniformizado. Cada obra se apresentava em sua unicidade, apesar de todas representarem os mesmos entes. Todas elas donas de uma história particular, ao mesmo tempo em que partilham de histórias coletivas; todas esteticamente transformadas pela fé popular, co-criadora de cada objeto sacro da coleção. Algumas esculturas se apresentam em ótimo estado de conservação, ao passo que outras tantas foram descaracterizadas pelo acúmulo da fumaça

de velas e por demais usos rituais, ou ainda encoberta pela intervenção *naïf* do fiel que buscou embelezá-la e preservá-la apesar do não domínio de técnicas artísticas. Analisar pessoalmente cada uma das mais de mil e duzentas esculturas exigiria tempo de dedicação que infelizmente não seria viável. Por sorte, o trabalho de análise e catalogação de cada escultura já havia sido feito, o que possibilitou o desenvolvimento mais fluido da pesquisa.

Em 2010, Ludmilla teve toda a sua coleção catalogada em um banco de dados digitalizado. Isso ocorreu graças à organização da produtora Expomus, responsável pela exposição denominada “Cosme e Damião e a arte popular de celebrar os gêmeos”, realizada no Museu Carlos Costa Pinto na Bahia, que gerou catálogo homônimo¹. O banco de dados foi organizado por historiadores e museólogos que tiveram acesso às peças e aos documentos de compra da colecionadora. São exatamente 1313 obras catalogadas, sendo 1244 esculturas dos santos gêmeos. Todas possuem minuciosa descrição iconográfica, porém muitas não possuem registro algum que permita delimitar a data em que foi realizada. Nemer (2008) diz que datar uma imagem de proveniência popular de autoria desconhecida é extremamente difícil, pois a mesma geralmente não possui nenhum tipo de documentação de compra e venda original. A impossibilidade de datação precisa de boa parte da arte sacra popular se deve a tais fatores, o que fica evidente no banco de dados da coleção.

Contudo, também há um número expressivo de obras com datação, 264 peças. As esculturas catalogadas com data estão separadas da seguinte maneira: século XVIII, dividido em meados e fim, com 7 peças; entre-séculos XVIII e XIX com 6 peças; século XIX dividido em início, primeira metade, meados, segunda metade e fim com 203 peças; entre-séculos XIX e XX com 45 peças; século XX com 3 peças.

Parte significativa das obras possui como local de origem atribuído a Bahia, contabilizando 165 esculturas. Outras 119 possuem uma origem genérica (nordeste). Tal dado se deve à já discorrida imprecisão que acompanha tanto a origem geográfica quanto a datação das imagens sacras populares. Esses objetos podem ter migrado com as gerações que os tiveram como donos e passaram por processos diversos que impossibilitam a datação pela observação de sua policromia original, muitas das vezes parcialmente ou completamente perdida.

¹ O catálogo “Cosme e Damião: a arte popular de celebrar os gêmeos” foi organizada por Maria Lúcia Montes. Ele traz texto da organizadora, de Cândido Costa e Silva e de Jaime Sodré.

Apesar das centenas de esculturas da coleção representarem os santos gêmeos Cosme e Damião, quando analisadas comparativamente umas com as outras fica clara a larga transformação sofrida pela iconografia dos referidos santos no Brasil. Por vezes adultos, por outras jovens, por outras tantas crianças. Com cabelos longos, com cabelos curtos, barbados ou imberbes, com ou sem chapéu, portando ou não a palma dos mártires ou báculo. Acompanhados um pelo outro, e por vezes entremeados por seu irmão mais jovem, ou mesmo pela Virgem Maria. Separados e unidos pelo pedestal, ou ainda xifópagos, dividindo o mesmo corpo. A policromia se apresenta em um vasto leque de cores e tonalidades, sobressaindo na maioria, contudo, o verde, o dourado, o azul e o vermelho.

O uso das análises estilísticas fornecidas pela História da Arte nos interessa pouco. Apesar de criadas ao longo dos séculos XVIII e XIX, as esculturas da coleção não correspondem aos pressupostos do barroco, do rococó ou do neoclássico, pois pertencem a outra lógica social de recepção de arte e de cultura distinta da europeia. Germain Bazin ao discorrer sobre a recepção dos estilos artísticos europeus na Ásia e nas Américas comenta a transformação sofrida por eles frente à sua reinterpretação e criação em Goa, no México, na Bolívia e no Peru. Para o autor, tal modificação se deu pelo contágio de elementos provenientes do estofo cultural das civilizações nativas existentes em tais localidades, contágio artístico que parece evidente e comum a qualquer convivência entre grupos étnico-culturais distintos. Entretanto, no Brasil “onde não havia civilização artística antes da chegada dos colonizadores, a arte está mais próxima daquela da metrópole (...)” (BAZIN, p.217, 2010) e conseqüentemente, para o autor, não possui influência de tradição artística outra a não ser as advindas da Europa. Ao analisar o conjunto escultórico dos Profetas de Aleijadinho, Bazin deixa claro sua crença ao mesmo tempo em que revela a insuficiência instrumental cedida pelos estilos artísticos europeus para lidar com produção não europeia. Para o autor, tal conjunto de esculturas “insufloou no barroco, que por essa época entrava em declínio, uma força primitiva digna de Idade Média”. O elogio à produção do fim do XVIII se dá com o adjetivo “primitivo” e com uma comparação com criações dos séculos XIII e XIV, ou seja, algo que provavelmente não soaria elogioso se o objeto da análise fosse criação de um artista europeu do século XVIII. O termo “primitivo” acaba servindo à História da Arte como nomenclatura aplicável a tudo que não corresponda à “civilidade” representada por seus padrões normatizados em estilos e é fartamente utilizado não apenas quando trata de arte não ocidental, mas igualmente em boa parte de nossa produção de arte sacra cristã.

O conjunto de esculturas da coleção Ludmilla Pomerantzeff, assim como boa parte da produção de arte nacional mostra-nos que urge a construção de uma historiografia da arte que se preocupe com um processo de descolonização de métodos, ou repetiremos indefinidamente o equívoco expresso pela afirmativa e análise de Germain Bazin. Tomando ainda a análise do referido autor como exemplo, afirmo que atribuir juízo de valor estético baseado unicamente nas regras da arte clássica ocidental para a análise das peças da coleção é infrutífero. Não há como se basear em pressupostos estilísticos eurocentrados, frente a uma produção original, fruto do entrecruzar de tradições artísticas diversas.

Ao analisar o extenso grupo de imagens escultóricas de Cosme e Damião da coleção creio que para compreendê-las é necessário estabelecer aproximações e distanciamentos com o repertório iconográfico da tradição da figuração dos santos gêmeos adultos no catolicismo oficial. Entretanto, creio ser da mesma relevância a abertura de diálogos com as tradições artísticas e rituais dos grupos étnicos negros trasladados ao Brasil, as culturas devotas aos gêmeos meninos, pois afirmo que elementos de tais sistemas cosmológicos são a essência da reestruturação das representações e do mito de Cosme e Damião no Brasil. Para tanto, a análise exige do pesquisador algum conhecimento relativo à cosmologia e a arte sacra dos grupos étnicos africanos sequestrados para o Brasil, em especial sua relação com a escultura. Para me cercar de subsídios teóricos para esse empreendimento, baseio-me na leitura de Nei Lopes, James Sweet, John Thornton, Adriano Parreira e Wyatt Macgaffey no que tange à história, cultura e a arte do grupo banto; com Pierre Verger, Robert Farris Thompson e Babatunde Lawal adentro o universo artístico-cultural iorubá; com Suzanne Preston Blier, Dana Rush, Luis Nicolau Parés abranjo o grupo jeje. Ainda, as teorias de Nei Lopes, Thornton, Marina Mello e Souza e Parés me auxiliam de dois modos. Primeiro, a compreender as proximidades cosmológicas entre distintos grupos étnicos trazidos ao Brasil, como vontade de acúmulo, abertura ao novo e flexibilidade ritual; segundo, a abarcar a criação de um catolicismo popular afro-brasileiro, estruturado por contaminação mútua.

Conectado às tendências contemporâneas de revisão da História da Arte, expando a compreensão do objeto artístico para além das definições estilísticas ou classificações enciclopédicas. Aqui, em diálogo estreito com a História Social da Cultura e a Antropologia da Arte, a produção artística popular é vista como constructo social, nascida de um *ethos*, resultado da mediação, troca e resistência entre imaginários e cosmologias díspares. Ao mesmo tempo, os objetos investigados são compreendidos como detentores de agência (GELL, 2010), que é parte intrínseca à sua estrutura e vida social. Tal agência atravessa

séculos e se impõe até hoje em diferentes núcleos religiosos. Destarte, a pesquisa que realizo se embasa em produção bibliográfica que explora os diferentes campos citados. Teorias de autores da Antropologia, História Social e História da Arte instrumentalizam-me para a lida com a coleção e com as hipóteses defendidas pela tese.

Por mais que as obras da coleção não sejam acompanhadas de outros documentos que auxiliem a comprovar sua proveniência direta, eles fazem parte de universos culturais bem explorados pela historiografia, a saber: o trabalho dos artífices e a religiosidade popular mestiça no Brasil nos séculos XVIII e XIX. Brancos pobres, mas principalmente negros e mestiços foram os maiores responsáveis por toda a variedade de profissões que estão englobadas na denominação de artífice. É nesse mesmo núcleo social que se processa de modo mais intenso e pungente a troca, incorporação e reconstrução de símbolos e crenças religiosas.

Em paralelo à consciência da complexidade histórica e antropológica inerente às esculturas investigadas, lanço mão de instrumentos analíticos comuns à História da Arte, como o estudo das tradições artísticas e a análise comparativa de imagens e a iconologia.

As pesquisas que se debruçaram sobre a produção de arte sacra católica popular realizada no XVIII e XIX no Brasil com que tive contato dificilmente se aprofundam sobre o peso da influência da religiosidade e das tradições artísticas não ocidentais na criação de tais objetos. Temos como exemplo as publicações de Eduardo Etzel, médico, que dedicou boa parte de sua vida ao estudo da arte sacra católica popular. Entretanto, pouco relata ou levanta relações entre as obras estudadas e a iconografia e cosmologias advindas das culturas negras.

Tendo em vista que a transformação das esculturas de Cosme e Damião se processa em uma sociedade multicultural, para a realização de uma análise consistente, é necessário conhecer minimamente as tradições artísticas pertencentes aos principais grupos étnicos presentes na Bahia e no nordeste do XVIII e XIX. Compreender aspectos do universo cosmológico e da produção escultórica dos bantos, jejes, iorubás e portugueses é requisito básico para um possível entendimento do que transforma a iconografia cristã dos santos gêmeos no Brasil e para uma leitura de imagens capaz de reconhecer códigos visuais que podem advir de uma ou mais origens. Como linguagem, a arte de culturas distintas pode possuir “cognatos” e “falsos cognatos”, os quais, a partir do contato, se encontram e se submetem ao sentido ou a forma de um ou de outro, mesclam-se ou, ainda, ganham significado completamente novo. Ademais, a análise comparativa de imagens permitirá localizar diferentes sedimentos cosmológicos superpostos, cognatos visuais unidos por suas

proximidades morfológicas ou míticas, identificáveis pelo o que os une, mas também pelo o que os distancia.

O acervo da colecionadora é composto por muitas peças que não possuem nem datação nem local de origem. Imagens nascidas pelas mãos de autores que não deixaram seus nomes nas peças, produzidas de modo informal, não estão vinculadas a nenhum tipo de nota de compra e venda ou contrato, diferente do que vemos em muitas peças encomendadas pelas irmandades religiosas. Além disso, as imagens que analiso eram de uso doméstico, muitas das quais atravessaram gerações, circularam por diferentes moradas, migraram e estavam intimamente conectadas a ritos que se tornaram seus desdobramentos. Parte integrante de muitos oratórios e seus ritos, as velas e sua fumaça favoreceram o enegrecimento de muitas peças que graças à fé e ao afeto de seus donos passaram por processos de restauro, dado que auxiliaria a encobrir elementos que possibilitariam a localização das peças no tempo. Nemer (2008) aponta as questões levantadas como impeditivos para traçar uma datação exata das peças e concorda com Etzel (1979) quanto à imprecisão temporal que andarás sempre com o pesquisador da arte sacra em sua análise dos objetos artísticos populares.

Parte significativa da coleção foi adquirida no nordeste brasileiro, em especial na Bahia, o que de algum modo nos localiza relativamente no espaço. A partir da análise da coleção, creio que a Bahia seria o polo irradiador da nova iconografia de Cosme e Damião no Brasil, hipótese que coaduna com as informações trazidas por Etzel (1979). O autor afirma que ao longo da segunda metade do XVIII a Bahia se tornou a grande exportadora de imagens sacras no Brasil, tendo o mesmo encontrado esculturas baianas espalhadas por parte significativa do território nacional.

Portanto, meu recorte temporal é longo: vai do século XV ao XXI. Pois investigo a iconografia dos santos gêmeos à época da chegada dos europeus nas Américas e sua transformação no Brasil a partir do século XVIII até a atualidade. O recorte espacial se inicia no nordeste brasileiro, em especial na Bahia, com saídas para Pernambuco, países da Europa, da África e Haiti. Contudo, por reconhecer a forte circulação das imagens sacras baianas e a grande migração de negros nordestinos para a região sudeste no século XIX, o recorte geográfico abarca o desdobramento da criação nordestina dos santos meninos nos altares contemporâneos do Rio e de São Paulo.

Um historiador da arte que intente deter-se sobre a produção de arte sacra popular brasileira do XVIII, XIX e XX obrigatoriamente precisa dialogar com a produção intelectual

do já citado médico Eduardo Etzel. Apesar da não formação na área de História ou História da Arte, Etzel é ainda hoje referência no que tange às análises das obras escultóricas cristãs da cultura popular, talvez mais pela falta de outros autores do que pelo peso teórico de sua historiografia da arte popular católica. Mesmo que de modo breve, o autor reconhece o peso da cultura indígena, da troca cultural com o oriente e a influência do fazer afro-brasileiro em algumas produções localizadas. Por certo, não admitir tais influências impediriam o menor contato histórico com essas esculturas. Não obstante, ao circunscrever as características compartilhadas entre todas as obras do catolicismo popular o autor tem como único parâmetro a tradição artística europeia e seus estilos. Etzel também cria um ideal romantizado do artista do povo que, para o autor, de alguma forma se retrataria em suas composições:

As imagens populares variam no seu aspecto desde a pretensão erudita, numa imitação aproximada das imagens que o santeiro vê nas igrejas ou nas gravuras da época, até o grotesco rígido de uma imitação caricata. No geral são estáticas, sem movimentos, de um cismar misterioso que traduz o misticismo e a simplicidade parada e resignada do nosso caipira. (...)

A desproporção anatômica que se observa nas imagens populares salta aos olhos, sendo característica que paradoxalmente agrada o observador. O cânon destas imagens foge ao normal, cabeças grandes, assim como os pés e as mãos. O caboclo que labuta eternamente na lavoura tem as mãos e pés seus elementos fundamentais. (ETZEL, 1979, p.71-72)

Cabeça desproporcional tendendo a ser maior que o corpo, mãos e pés grandes, construções escultóricas com formas estáticas. Ler a definição das imagens sacras do catolicismo popular de Etzel remete à descrição das esculturas iorubás feitas por Thompson em uma de suas publicações (THOMPSON, 1983). O médico brasileiro admite a influência negra em produções como nos Santo Antônio Nós-de-Pinho do Vale do Paraíba, relacionando os mesmos com a escultura africana, tanto pela iconografia quanto pelo material utilizado. Entretanto, Etzel parece não suspeitar que a influência de tradições não ocidentais atravesse parte significativa das esculturas populares no Brasil do século XVIII e do século XIX. Nesse sentido, a análise de outro médico, Arthur Ramos, que se aventura não pela História da Arte, mas pela Antropologia, aproxima-se mais estreitamente à realidade histórico-social e étnica dos ditos artífices brasileiros e sua conseqüente contaminação na produção de escultura devocional do catolicismo popular:

O sincretismo escultórico afro-luso foi o responsável direto pelo desenvolvimento da arte popular dos milagres ou ex-votos do Brasil Rural, principalmente do Nordeste. (...)

Do sincretismo artístico ainda se destacam no plano mais erudito, muitas obras de arte que o negro e o mestiço construíram, nos trabalhos de talha das igrejas de Minas e de muitos outros pontos do Brasil. (RAMOS, 2010 [1949], p.258)

Sonegar a presença e as relações com a arte e a cultura negra nas análises das esculturas do catolicismo popular é calar a estrutura multiétnica que compõe tais “deformidades”, as quais de fato não correspondem às regras comuns aos estilos ocidentais. Não quero dizer com isso, todavia, que toda a produção de arte devocional popular dos séculos XVIII e XIX necessariamente é devedora das tradições artísticas não ocidentais. O que objetivo é que o olhar do pesquisador se ampare em diferentes tradições de arte que aportaram no Brasil, pois os artistas populares que deram formas a esculturas e pinturas podem responder por mais de um meio cultural de produção de arte, de beleza e de presentificação do divino. Nesse ínterim, tanto a historiadora Kátia Mattoso (1978), quanto Mary Karasch (2000) criam uma historiografia do século XIX em que o negro e o mestiço são os principais responsáveis pelos trabalhos domésticos e pelos demais trabalhos braçais e extenuantes, como os que correspondem às responsabilidades dos artífices.

Há contudo entre os trabalhadores cativos vários que possuem ofícios artesanais apesar do fato que a qualificação profissional na época não tem o aspecto rigoroso de hoje. A prova disto é que, com frequência, o mesmo escravo pode possuir mais de uma qualificação, afora o trabalho não qualificado ou sem profissão: barbeiro e tocador de flauta, sapateiro e alfaiate, pedreiro e pintor etc. (MATTOSO, 1985, 286)

Do trabalho que exige força aos processos manuais, do espaço doméstico às ruas, os negros e seus descendentes no Brasil assumem inclusive postos que a princípio deveriam ser de exclusividade branca. Arthur Ramos (2010 [1949]) chama a atenção de que mesmo os decretos reais como o de 20 de outubro de 1621, o qual estabelecia textualmente que “nenhum negro, mulato ou índio pode trabalhar como ourives” não foram suficientes para circunscrever tal profissão aos brancos. Mary Karasch traz ainda narrativas de viajante do século XIX que ao chegar ao Brasil se encantou com a perícia do trabalho do homem negro que produzia imagens católicas vendidas em espaço público:

Ewbank é um caso típico dos estrangeiros que registram a capacidade dos escultores escravos. Ele observou que “esculturas em pedra e imagens santas em madeira são frequentemente feitas de forma admirável por escravos e negros livres”. Ademais, identificou um “velho africano”, então mendigo no Catete, como tendo sido um “excelente escultor”. Talvez seja uma referência ao africano conhecido como João Vermelho, escravo de um fazedor de imagens e escultor célebre em tempos passados. Mas o que mais impressionou Ewbank não foram os santos entalhados em madeira, mas os ex-votos de cera em exposição na igreja dos escravos de Nossa Senhora do Rosário (...) (KARASCH, 2000, p.310)

A presença negra e mestiça está intrinsecamente ligada à História da Arte Sacra católica no Brasil não somente no universo da cultura popular, mas igualmente dentro dos limites da religião oficial. Antônio Francisco Lisboa (o Aleijadinho), Valentim da Fonseca e Silva (Mestre Valentim), Francisco das Chagas (o Cabra) são os mais renomados criadores da imaginária sacra católica brasileira dos séculos XVIII e XIX, elevados pela construção historiográfica do posto de artífices ao status de artistas, todos eles afro-descendentes. Além desses três, incontáveis negros e mestiços, escravizados e libertos, mestres ou empregados de oficinas com nomes menos rememorados pela História da Arte e não alçados à nomenclatura de artista, contribuíram grandemente não apenas para lotar os altares domésticos com esculturas dos santos da fé luso-brasileira, mas igualmente para o fausto ostentado pelas igrejas católicas de ordem primeira e terceira brasileiras.

Não podemos crer, contudo, que a hegemonia católica com sua obrigatoriedade de conversão do negro teria sido suficiente para dar cabo de uma produção artística africana e afro-brasileira que respondia às suas tradições ancestrais. Sweet (2003) relata o uso de imagens de origem cultural congoleza em calundus no Rio de Janeiro no século XVIII. Tanto Nina Rodrigues quanto Arthur Ramos possuíam objetos feitos na África e no Brasil que correspondiam à tradição de arte sacra iorubá adquiridos em terreiros baiano no fim do século XIX e no início do século XX. Nicolau Parés (2007) relata a presença de objetos sacros afro sendo utilizados em rituais ao longo do século XIX na Bahia. Daniela Buono Calainho refere à penetração de amuleto africano em diferentes grupos étnicos negros e a circulação do mesmo no mundo colonial nos séculos XVIII e XIX. Sheila de Castro Faria (2007) traz o relato da venda pública de amuletos luso-afro-brasileiros em espaço público no coração do Rio de Janeiro do oitocentos. A vivência junto à pesquisa dentro de terreiros de candomblé comprova ainda a existência de objetos artísticos não cristãos do século XIX em seus memoriais. Como exemplo, temos os objetos sacros da casa de João Alabá presentes no

Memorial Iyá Davina², do Ilê Axé Omolu Oxum, no município de São João do Meriti, como abebés, alfanjes e oxês. Tais dados nos pronunciam que a criação de objetos sacros do catolicismo popular era realizada em paralelo a uma produção outra, de circulação restrita, reprimida pela igreja e pela polícia, a qual, no entanto, nunca deixara de existir.

Não há como crer que tais objetos artísticos não cristãos tenham sido de conhecimento e de uso exclusivo dos africanos e seus descendentes. Brancos que procuravam o auxílio da magia comum à religiosidade negra foram registrados em inúmeros relatos históricos. Muito provavelmente, a forte presença negra dentro dos núcleos domésticos da família luso-brasileira foi fator preponderante para essa penetração. Como informa a historiadora Kátia Mattoso (1988) dificilmente uma família branca baiana do XIX não possuía pelo menos um negro escravizado, mesmo quando constituída por brancos pobres. As publicações de Luís Mott (1994), Laura de Mello e Souza (1999), João José Reis (2008), James Sweet (2003) versam sobre relatos que demonstram quão forte foi a penetração da religiosidade afro-brasileira em seio branco e cristão. Para além dos círculos étnicos e sociais, corroendo o desejo de controle da igreja, a partir do século XVIII não era incomum a relação da família branca com a religiosidade negra e mestiça. Sweet afirma que tanto brancos quanto mestiços aceitavam certos elementos das religiões negras como se fossem seus. O autor explica como a penetração e o sucesso das práticas religiosas africanas e afro-brasileiras se tornaram possíveis:

Os africanos não necessitavam converter os portugueses ao seu sistema de crenças porque as religiões africanas provavam o seu valor através de resultados temporais. Enquanto que a teologia católica era abstrata e etérea para a maioria dos africanos – exigindo uma grande dose de fé – a adivinhação africana, as curas e as doenças causadas pela “feitiçaria” mostravam ser bastante reais para muitos portugueses. (SWEET, 2003, p.255)

Sweet ainda teoriza sobre como a troca entre cosmologias aparentemente tão díspares foi possível. Para o autor, a integração entre o imaginário luso e o africano ocorre graças à partilha de símbolos e ideias religiosas. Os elementos rituais, imagéticos e míticos adotados

² Inaugurado em 1997 por iniciativa da Iyalorixá Mãe Meninazinha da Oxum, com o apoio da Lei de Incentivo à Cultura e do Município de São João de Meriti, o Memorial Iyá Davina guarda fotografias, móveis, fotografias e objetos que abrangem o século XIX e XX. O acervo de peças selecionado está ligado à memória das raízes históricas do terreiro. Tive acesso as peças do memorial em 2013, por conta da pesquisa de iniciação científica denominada “Patrimônio negro, tesouro velado: por uma análise da arte sacra afro-brasileira na baixada fluminense”, projeto de pesquisa criado por mim como docente do Bacharelado em Produção Cultural do IFRJ, que contava com a participação de dois bolsistas Pibic.

eram apenas aqueles que possuíam eco junto à cosmovisão nativa. Nesse sentido, a formulação do autor não se difere do conceito de “atraidores” trabalhado por Serge Gruzinski (2002). Tal conceito explica o que proporciona o encontro entre elementos de imaginários díspares: a partir de um dado imaginário compartilhado entre ambos universos cosmológicos, que sirva como forma de “atrair” um ao outro, criam-se imaginários sincréticos, mestiços.

É a partir das trocas, disputas, acúmulos, incorporações e transformações nascidas dos encontros cosmológicos, imagéticos e rituais inter-étnicos proporcionados pela realidade social brasileira que surge boa parte das esculturas presentes na coleção pesquisada. Portanto, não somente existia a arte cristã sendo produzida por negros, brancos e mestiços. A produção herdeira das religiosidades negras no Brasil, de circulação restrita e conhecida não somente por negros, mas também por mestiços e brancos, nunca deixou de existir. Esses dois núcleos de produção existiam em concomitância e igualmente em contágio, pois muitos de seus produtores e consumidores eram agentes em trânsito entre aparentemente distintos universos cosmológicos e sociais. Os objetos investigados pela tese nascem justamente do contato entre sistemas artísticos e cosmológicos e se alinham a outras produções que evidenciam a modificação de núcleos distintos do universo artístico da cristandade. As imagens de Cosme e Damião analisadas se alinham a outros exemplos de infiltração da mestiçagem do imaginário na arte cristã, tal como os Santo Antônio Nó-de-Pinho (ETZEL,1979; SOUZA,2000), as imagens dos santos católicos da margem do rio Curiá (SOUZA,2002), a talha e a pintura da Igreja de Santa Ifigênia em Ouro Preto (CONDURU, 2007; OLIVEIRA, 2011) e os ex-votos nordestinos (RAMOS, 2010 [1949]).

A presente tese tem, assim, como um de seus intentos levantar conjecturas, quiçá afirmações, sobre o que permitiu a transformação, a persistência e popularização de tais imagens mestiças em um território de hegemonia católica. Defendo que a modificação iconográfica das esculturas populares de Cosme e Damião no Brasil se dá por intervenção direta do fazer manual afro-brasileiro, atravessado pelo contágio entre sistemas artísticos e cosmológicos. Tal fazer se dava em pleno processo em que as religiosidades africanas se recompunham a partir do encontro com diversos outros universos culturais com os quais tiveram que conviver. Não é apenas o conteúdo cosmológico católico que é incorporado pelas religiosidades afro-brasileiras. Elementos originários do universo mítico negro também se infiltram nas práticas e no imaginário do catolicismo popular - um exemplo claro são os objetos estudados. As análises das esculturas pertencentes à coleção reafirmam o que foi citado e fornecem dados que me permitem estruturar as seguintes conjecturas:

1. A transformação da iconografia dos santos gêmeos está conectada ao crescimento a presença negra no nordeste no século XVIII e XIX. Algumas imagens de Cosme e Damião guardam não apenas conexões cosmológicas, mas também morfológicas com as esculturas dos gêmeos mortos entre os iorubás, os jeje e os bantos. Tal fato suscitaria pressuposições da influência direta dos núcleos culturais negros não apenas na mestiçagem do imaginário (o que parece evidente), mas também nos processos artísticos e rituais que engendraram as novidades estruturais às esculturas dos santos católicos.
2. Os fatores culturais que permitiram a mudança e a permanência desse novo imaginário artístico estão diretamente conectados a elementos comuns à tradição cosmológica e conseqüentemente artística de diferentes grupos etnolinguísticos negros transladados para o Brasil. Eles seriam respectivamente: a vontade de incorporar a potência alheia, agregando-a, (LOPES, 2005; PARÉS, 2007; RUSH, 2013) e a devoção aos gêmeos crianças (HOULBERG, 2005).
3. Doum é uma implementação artística que se efetiva na escultura de Cosme e Damião apenas no século XIX. O “terceiro” só começa a aparecer depois da popularização da infantilização da imagem dos santos.

A tese se organiza em quatro capítulos. O primeiro traz um problema nascido a partir da observação dos exemplares mais antigos da coleção Ludmilla Breda. As imagens de Cosme e Damião produzidas no nordeste do século XVIII apontam a existência de um duplo modo de representar os santos gêmeos no Brasil: como adultos ou como crianças. Neste capítulo busco compreender qual a relação dessa idiossincrasia morfológica com as variantes iconográficas de Cosme e Damião na produção de arte católica de diferentes séculos e distintos países na Europa. A comparação dessa primeira amostra e demais peças da coleção com obras europeias nos permite afirmar quais as heranças e quais distâncias a produção de arte sacra doméstica brasileira mantem com a tradição artística católica oficial.

No segundo capítulo realizo incursão por sobre a história da devoção católica de Cosme e Damião no Brasil e nossa produção de escultura devocional que figura os mesmos.

Debruço-me sobre a iconografia dos gêmeos no nordeste do século XIX e a partir da observação das obras da coleção defino as características da iconografia nacional que se distanciam definitivamente da tradição cristã de representação dos santos gêmeos. Comparo imagens de igrejas católicas brasileiras com as imagens da coleção na tentativa de dimensionar a penetração da nova imagem de Cosme e Damião no catolicismo oficial. Trago exemplos de imagens de Cosme e Damião consumidas hoje por diferentes núcleos religiosos no país, em perspectiva comparada com as imagens da coleção e representações de Cosme e Damião produzidas hoje para os altares domésticos fora do país.

O terceiro capítulo busca investigar as heranças culturais ligadas à gemelaridade sagrada advinda dos grupos étnicos negros transladados para o Brasil. Jejes, bantos e iorubás possuem forte relação ritual e artística com os nascimentos duplos. Aqui afirmo que compreender os conteúdos cosmológico e artístico relativos aos gêmeos que subjaz a esses grupos é fundamental para estabelecer o entendimento sobre os fatores que possibilitaram a transformação do mito, do rito e da imagem de Cosme e Damião no Brasil. Nesta etapa serão analisadas esculturas africanas com o intuito de perceber o quanto de seus elementos formais podem de algum modo ter auxiliado a perpetuar ou transformar dados iconográficos dos gêmeos cristãos, sendo o dado visual mais marcante a introdução do terceiro personagem: Doum. Ainda nesse capítulo, adentro os mitos pagãos europeus relacionados aos gêmeos greco-romanos. Afirmo que há um forte elo simbólico entre o conteúdo mitológico ligado aos Ibejis e aos gêmeos da tradição clássica. Esses, aliás, a partir da renascença são constantemente representados na história da arte ocidental, não raro, como crianças. Trago diferentes trabalhos da arte moderna e contemporânea ocidental em que percebo a sobrevivência dos elementos simbólicos que creio serem associados aos gêmeos.

No quarto capítulo discorro sobre a teoria do acúmulo. Distintas produções artísticas vinculadas à afro-brasilidade se constituem a partir da junção de elementos advindos de diferentes tradições culturais. Diferentes autores afirmam que culturas negras de importância basilar para a formação cultural nacional possuem forte apreço pela apropriação de elementos pertencentes ao outro. Isso seria realizado como forma de empoderamento e domesticação das forças pertencentes ao “inimigo”. Considero que o ocorre com as imagens escultóricas de Cosme e Damião no Brasil está intrinsecamente conectada essa concepção cosmológica de apropriação e acúmulo de elementos ligados ao outro, mais do que simplesmente um acontecimento impulsionado pela imposição da religião oficial.