

3 OS GÊMEOS PAGÃOS: A IMAGEM DA CRIANÇA E A FOÇA VITAL

O presente capítulo se desdobra em duas grandes partes. Na primeira, abordo a chegada das nações negras de culto aos gêmeos crianças no Brasil. Na segunda parte me volto aos gêmeos crianças das religiões clássicas ocidentais. Neste capítulo a análise de mitos se torna fundamental para que consigamos compreender a natureza cosmológica dos gêmeos crianças e sua função ou funções míticas.

Os três grandes grupos meta-étnicos africanos que forneceram maior número de mão de obra escrava possuíam diferenças culturais e linguísticas diversas entre si. No entanto, os três grupos compartilhavam entes cosmológicos e práticas rituais muito similares no que tange à fé voltada à gemelaridade sagrada. Tanto os bantos, quanto os iorubás e jejes acreditavam que o nascimento de gêmeos era algo sobrenatural. Uma prática ritual ligada aos gêmeos se sobressai: quando um irmão morre é preciso fazer uma escultura de madeira que se torna o duplo da criança morta; caso os dois morram duas esculturas precisam ser feitas. Portanto, nesses grupos a fé nos gêmeos crianças está intimamente ligada à prática escultórica. Busco com isso validar a hipótese de que a transformação das esculturas dos santos gêmeos do catolicismo está indissociavelmente ligada à penetração da cosmologia negra no imaginário religioso do catolicismo popular mestiço brasileiro, assim como sua tradição artística.

Uma das preocupações desse capítulo é mostrar que as transformações escultóricas e míticas sofridas por Cosme e Damião no Brasil se vinculam às tradições artísticas de diferentes grupos meta-étnicos negros, e não apenas aos iorubás, como afirma Omari-Tunkara.

Na segunda parte do capítulo adentro a produção de arte ocidental clássica, moderna e contemporânea que, assim como os grupos africanos trazidos pelo tráfico humano ao Brasil, produzem prolífica imaginária de gêmeos crianças. Gêmeos esses ligados a diferentes mitos, mas unidos por fundo conceitual em comum.

3.1 Os gêmeos crianças e as nações negras

A diáspora negra forçada pelo tráfico humano fez cruzar o Atlântico distintos grupos étnicos e, consequentemente, diversas cosmologias. Diferentes autores circunscrevem três grandes grupos meta-étnicos como sendo os mais expressivos em número de pessoas escravizadas que aportaram no Brasil, a saber: os bantos, os jeje e os iorubás. Apesar das idiossincrasias internas representadas pelos muitos subgrupos étnicos que cabem dentro de cada uma das três supracitadas nomenclaturas, há entre eles muitas similaridades linguísticas e cosmológicas. Todavia, existe outro nível de proximidade, não apenas entre os subgrupos alocados dentro de cada grupo meta-étnico, mas também entre os grupos meta-étnicos. Tanto bantos, quanto jejes e iorubás acreditam na existência de um ente criador, na ação de divindades ligadas à natureza, na existência de espíritos de pessoas mortas que vivem a despeito da vida de seu corpo físico e na eficácia da ação mágica (LOPES, 2005). Outra grande similaridade que nos interessa particularmente para ajudar a compreender como se processa a transformação da escultura e mito de Cosme e Damião no Brasil é a relação dos três referidos grupos com a gemelaridade sagrada e a infância (THOMPSON, 1992; HOULBERG, 2005).

As distâncias territoriais entre as regiões dos atuais Congo, Angola, Nigéria e República do Benin foram reduzidas ao espaço da senzala. A despeito do processo de cristianização obrigatória a qualquer ser humano trazido ao Brasil colonial e imperial e apesar de terem sofrido evidente processo de transformação, as religiosidades de ascendência afro mantêm-se até hoje. Afirmo ser a capacidade de transformação por meio da inclusão a base e estrutura da resiliência intrínseca das culturas negras que atravessaram o Atlântico e chave para o entendimento do fenômeno cultural que ocorre com o mito e imagem da escultura de Cosme e Damião em território nacional. Conviver com a imposição do catolicismo não foi, portanto, um grande problema, assim como estar ladeado por divindades de outros grupos escravizados ou mesmo a crença em Alá trazido por africanos islamizados. Para tais grupos meta-étnicos africanos o outro é dono de potências e elas podem trazer crescimento quando agregadas. E é nesse processo de recriação cosmológica costurada pelo acúmulo de novos elementos do sagrado que se constituem as religiosidades afro-brasileiras e igualmente parte significativa do catolicismo popular (SOUZA, 2000 e 2002). Sobre o conceito de acúmulo em diferentes culturas negras trazidas ao Brasil nos aprofundaremos no próximo capítulo que será inteiramente dedicado ao que alguns pesquisadores denominam como cultura de agregação (PARÉS, 2005; RUBIN, 1974)

Tanto bantos quanto jejes e iorubás possuem forte relação cosmológica com a gemelaridade, todos os três podem ser considerados grupos de culto aos gêmeos crianças. Contudo é importante ressaltar que até a atualidade o nascimento de gêmeos pode ser considerado um presente do destino ou um golpe de azar em algumas regiões do continente africano, o que varia de acordo com o grupo cultural. Mesmo entre os grupos meta-étnicos citados há idiosincrasias internas quando nos referimos ao nascimento duplo. Entre os Igbo na Nigéria (PEEK, 2011), por exemplo, os gêmeos não são desejados, assim como entre os Kongo, subgrupo banto (PARREIRA, 2013).

A relação extrema de tratamento positivo ou negativo se dá pelo consenso de que o nascimento duplo é algo sobrenatural. Algumas culturas ligam o parto múltiplo a aspectos da animalidade, sendo considerado algo não humano. A morte comum aos gêmeos quase sempre nascidos prematuros, assim como os riscos dobrados no trabalho de parto colaboram para que o nascimento duplo seja visto através de véu de medo. Alguns grupos culturais acreditam que a ambivalência dual existente no espírito humano é polarizada nos corpos dos gêmeos, pois eles nada são além de um espírito partido em dois. A sobrevivência do gêmeo polarizado ao mal traria desgraça ao grupo e como não há como saber quem é quem, os dois são abandonados para morrer nas matas e a mãe dos gêmeos era exilada. (PEEK, 2011; LAWAL, 1996).

3.1.1 Os gêmeos entre os iorubás

Entre a maioria dos iorubás, o nascimento de gêmeos é sinal de boa sorte, pois é um parto sobrenatural, paradoxalmente próximo ao animal e ao divino (HOULBERG, 1973). A gemelidade está geneticamente ligada a esse grupo étnico, pois entre eles, a cada 11 partos nasce um par de gêmeos, sendo o maior índice de nascimento de gêmeos do mundo. Todavia, no passado dessa cultura, o nascimento duplo era visto como aberração, sendo as crianças sacrificadas. Contudo, essa prática transforma-se em seu avesso e os gêmeos se tornam símbolo de riqueza e felicidade. A modificação dessa prática social é narrada em mito:

Há muito tempo, umas pessoas de Isokun, um bairro da cidade de Oió, que eram negociantes, foram para uma região perto de Ajaxé – capital do reino de Porto Novo

– e decidiram se estabelecer naquele lugar. Chamaram seu acampamento, também, de Isokun. Aconteceu que uma pessoa do grupo deu à luz gêmeos. Em Oió era costume matar gêmeos com a ajuda de uma faca no pescoço, porque, naquele tempo, as pessoas desconfiavam muito dos gêmeos. Eles não podiam compreender porque uma mulher devia ter dois filhos de uma vez, quando ela não era um animal nem uma cabra (isto é nem fera nem um animal doméstico). Entretanto, os pais dos gêmeos decidiram guardar suas crianças. Eles consultaram Ifá e Ifá respondeu que estava tudo bem, que eles podiam conservar os gêmeos, mas que deveriam fazer um certo sacrifício para eles. O ebó foi devidamente feito e, como resultado, os pais se tornaram muito ricos. Quando o povo de Oió ouviu falar do acontecimento, eles decidiram guardar, daí por diante, os seus gêmeos para que eles também ficassem ricos. (CHATTEL, apud. LIMA, 2005, p.39)

Contudo, os autores parecem não chegar a um consenso de que século e por qual motivo a prática do infanticídio de gêmeos foi abandonada pelo seu oposto, tendo sido apontados os séculos XIV e XV como períodos iniciais dessa transformação (LAWAL, 2011). No entanto, o século XVIII é apontado por mais de um autor como período em que tal transformação cultural se institucionalizou e assim como no mito narrado anteriormente, Oió é apontada como cidade irradiadora dessa nova prática entre os iorubás (THOMPSON, 1971; LAWAL, 2011; CLAESSENS, 2013).

Lawal traz outra explicação possível para o fim da prática do infanticídio de gêmeos entre os iorubás:

In the course of time, the negative attitude of the Yoruba to these children changed, because some of those abandoned in the forest managed to survive. When they later returned, they displayed especial talents and mystical power. Thereupon, parents of twin and triplets started keeping all of their children, overindulging them in the hope that they would use their supernatural endowments for positive ends. (ABIMBOLA apud. LAWAL, 1996, p.53)

Segundo Houlberg (1973), o problema que justificava o sacrifício dos gêmeos era uma questão social: a sucessão. Quem é o primogênito em um nascimento assim? Mas a cultura iorubá resolveu isso dando o lugar de mais velho ao segundo a nascer. O primeiro a vir ao mundo é denominado Taiwo, ele é enviado como arauto por seu irmão Kehinde, para ver se o mundo é de fato um lugar aprazível. Taiwo quer dizer “aquele que prova o mundo” e Kehinde significa “o último a vir”. Ao nascer Taiwo avisa ao seu irmão que o lugar é propício por meio do choro, sendo seu silêncio anúncio de rejeição ao mundo e um sinal para o irmão não vir. O silêncio do primeiro é considerado sinal de perigo e pode anunciar a morte prematura dos gêmeos (LAWAL, 2011).

Como dito anteriormente, o parto de gêmeos é visto por distintas culturas como algo que remete ao nascimento de animais e diferentes histórias da tradição oral iorubá relacionam os nascimentos duplos aos macacos colobus. (THOMPSON, 1971) Os gêmeos recebem popularmente entre os iorubás o apelido de *Edunjobí*, o que quer dizer “parente de macacos”. Isso ocorre, pois o macaco colobus tem muitos partos duplos e assim como a *Iyá ibeji*, a mãe dos gêmeos, a macaca fêmea carrega um de seus filhos nas costas e outro em seu colo. (LAWAL, 2011). Os gêmeos passaram a ser divinos entre a maioria dos grupos étnicos iorubás, porém não perderam sua ligação cosmológica com os macacos, pois muitos acreditam que os gêmeos mortos podem reencarnar como colobus. Além disso, uma das características que aproxima a divindade gêmea *Ibeji* dos macacos é sua faceta *trickster*, o que verificamos em seus mitos, como em um em que os gêmeos conseguem enganar a morte (FLORES-PENNA, 2011; PRANDI 2001).

Depois do nascimento duplo, a mãe iorubá pertencente à religião tradicional passa a ter uma série de obrigações especiais, algumas vezes determinada por *Ifá*¹, como dançar no mercado para arrecadar dinheiro. Semanalmente, as crianças gêmeas devem receber uma comida especial, feita de feijão misturado com azeite de dendê; entretanto, preferencialmente, essa oferenda alimentar deve ser igualmente repartida entre outras crianças que estiverem por perto (HOULBERG, 1973). Anualmente é realizada uma celebração dedicada à *Ibeji*. Caso um ou os dois filhos gêmeos venha a falecer, uma escultura de madeira deve ser feita para representá-lo. Na primeira metade do XIX já era comum o hábito de carregar imagens dos gêmeos entre os iorubás, o que prova que nesta época a gemelaridade sagrada já estava institucionalizada na região, como relatam os escritos dos viajantes ingleses John e Richard Lander em 1830 (THOMPSON, 1971; VERGER, 2012; LAWAL, 2011; CLAESSENS, 2013).

Quinta feira, 15 de abril. Várias mulheres, carregando pequenas representações de crianças em madeira, passaram perto de nós durante a manhã. As mães que perderam um filho carregam essas grosseiras imitações, em sinal de luto, durante um tempo indefinido. Nenhuma delas resolveu-se a se desfazer, em nosso benefício, de uma dessas lembranças de afeto materno.

É de se acreditar que a mortalidade seja imensa entre as crianças, pois quase todas as mulheres que encontramos levavam uma ou várias figurinhas de madeira, a que já nos referimos. Cada vez que essas mães paravam para refrescar-se não deixavam de apresentar aos lábios das pequenas imagens uma parte do seu alimento. (LANDER, 1830 apud VERGER, 2012, p. 569)

¹ Sistema oracular da religião tradicional iorubá.

A atenção do viajante britânico se fixa na popularidade e agência do que ele chama em sua língua nativa por “*little memorials*”. Essa figura-memorial feita em madeira é denominada de *erê-ibeji*, o que quer dizer “imagem dos nascidos dois”. Tal prática é até hoje realizada onde ainda sobrevive a religião tradicional em regiões da iorubalândia e na atual República do Benin e Togo entre os ewe e os fon, (BEVILAQUA, SILVA, 2015). A escultura é encomendada ao artista indicado pelo babalawo² e deve carregar símbolos pertencentes à criança morta, como as cicatrizes faciais e o sexo, que serão relatadas ao escultor pela mãe, tornando-se esse objeto o duplo do morto. Em seu processo de feitura a escultura recebe do artista-sacerdote banho de preparado de ervas e unguento, dado ritual que prepara o objeto para guardar a potência espiritual da criança morta (LAWAL, 2011). Depois de levada pelos pais, eles deverão alimentá-la, orná-la, banhá-la, guardá-la em seu dormitório, como se a escultura tornasse presente algo pertencente à outra esfera da existência. Mesmo na rua, a mãe ou o irmão sobrevivente carrega a escultura presa em seu corpo, da mesma maneira que carregariam um filho. Caso os dois tenham morrido é a mãe que portará os objetos (LIMA, 2005). No caso das figuras *erês*, podemos perceber o vínculo com o conceito de duplo trabalhado por Vernant:

O duplo é uma coisa bem diferente da imagem. Não é um objeto natural, mas não é também um produto mental: nem uma imitação de um objeto real, nem uma ilusão do espírito, nem uma criação do pensamento. O duplo é uma realidade exterior ao sujeito, mas que, em sua própria aparência, opõe-se pelo seu caráter insólito aos objetos familiares, ao cenário comum da vida. Move-se em dois planos ao mesmo tempo contrastados: no momento em que se mostra presente, revela-se como não pertencendo a este mundo, mas a um mundo inacessível. (VERNANT, 1990, p.389)

A cosmologia iorubá divide o mundo em duas partes: o *òrun*, território invisível habitado por divindades e espíritos, espaço associado ao masculino; o *àiyé*, a terra, espaço habitado pela humanidade, é associado ao feminino. Mesmo os orixás, as divindades, são atravessados por dualidade interna, pois eles apresentam uma face benfazeja e outra perigosa. Em seus mitos, algumas vezes esses entes do sagrado iorubá transitam entre o masculino e o feminino, mudando seu gênero, carregando emblemas sagrados comumente ligados ao sexo oposto ou mantêm relações homossexuais. A dualidade atravessa todo o sistema cosmológico

² Sacerdote oracular que necessariamente precisa memorizar para o desempenho de seu trabalho centenas de mitos que são utilizados para a interpretação dos problemas do consulente.

iorubá sendo inclusive o corpo e alma humana delimitado por ela. Segundo eles, a metade direita do nosso corpo é herdada do pai e a esquerda herdada da mãe. Os ossos são compreendidos como masculinos e a carne como feminina. Inclusive o conceito de belo entre os iorubás é dividido em *ewà ode* beleza física, exterior e *ewa inù*, beleza moral, interna. Nossa existência espiritual no *àiyé* só é possível por existir uma contraparte nossa que vive no *òrun*. E o bem viver depende da manutenção do equilíbrio entre os opostos complementares (LAWAL, 2011).

A necessidade de criar um duplo para a criança morta está intrinsecamente relacionada com o entendimento cosmológico da natureza espiritual das coisas existentes na terra e a manutenção do equilíbrio entre os opostos. Há uma contraparte espiritual no *òrun* de cada coisa existente no *àiyé*. Como define Juana Elbein dos Santos “cada indivíduo, cada árvore, cada animal, cada cidade etc. possui um duplo espiritual e abstrato no *òrun*” (SANTOS, 2008, p.74). Contudo o nascimento de gêmeos é a exceção a essa regra, pois o nascimento duplo anuncia que as duas partes do espírito vieram ao *àiyé*, não tendo os gêmeos sua contraparte no mundo espiritual, pois a metade que deveria permanecer no espaço invisível, o *òrun*, decidiu vir à terra (LAWAL, 2011).

Compartilhando a mesma aparência ou não, quando duas crianças nascem juntas é sinal que as duas partes que compõem o espírito humano tomaram forma física. Quando um dos irmãos parte cedo de volta ao mundo espiritual é preciso criar seu duplo por meio da realização de escultura em madeira. Esse objeto será o corpo simbólico do gêmeo falecido. Desse modo, além de manter a energia benfazeja ligada ao orixá Ibeji³, patrono dos gêmeos, o irmão que permanece vivo não desejará se juntar a sua contraparte no além. Mesmo recebendo os cuidados da mãe, a escultura ocasionalmente deve ser dada ao irmão sobrevivente para que ele possa brincar com a representação-presentificação do irmão morto. Aliás, é vedado aos pais contar ao irmão sobrevivente que o seu gêmeo faleceu, tendo eles que inventar alguma desculpa que justifique o desaparecimento do outro filho, como exemplo, podem dizer que o irmão foi a outra cidade para trazer roupas novas (MOBOLADE, 1971). Como dito anteriormente os iorubás acreditam que a vontade dos gêmeos permanecerem juntos é tão grande que ao saber da morte do irmão, a criança sobrevivente pode querer se

³ Pierre Verger (2012) afirma que Ibeji não é orixá, contudo, Babatunde Lawal (2011) e outros nativos iorubás afirmam categoricamente que Ibeji é orixá, como pode ser vislumbrado hoje em texto do Templo nigeriano Oduduwa fundado em São Paulo: <http://www.oduduwa.com.br/?cont=templo-ibeji>

juntar a ele no mundo invisível, portanto, ele precisa acreditar que o irmão permanece na terra, ou seu espírito poderá partir. (LAWAL, 2011).

Sobre a necessidade de construir a escultura do gêmeo morto e o desejo dos irmãos de permanecerem sempre juntos, há um mito bastante significativo. Nele um dos irmãos parte da terra para o mundo dos mortos e o irmão que permanece vivo começa a definhar de saudades de sua contraparte. Nem a divindade oracular, o sábio Orunmilá, conseguiu auxiliar o irmão que permaneceu vivo e o que pode fazer para manter a presença de ambos no *àiyé* foi ordenar que construíssem suas esculturas para que assim pudessem ficar eternamente juntos, como crianças. Esse mito é muito significativo pois justifica o medo dos iorubás de que um dos gêmeos saiba da morte do outro, pois quando isso ocorre nem o representante cosmológico da sabedoria pode deter que os dois se reúnam novamente. Além disso, o mito fala sobre a construção da escultura dos gêmeos como forma de congelamento espiritual da infância.

São filhos de Iemanjá

os dois meninos gêmeos, os Ibejis.

Os Ibejis passavam o dia a brincar.

Eram crianças e brincavam com Logum Edé

E brincavam com Euá.

Um dia, brincavam numa cachoeira

e um deles se afogou.

O Ibeji que ficou começou a definhar,

tão grandes eram sua tristeza e solidão,

Melancólico e sem interesse pela vida.

Foi então a Orunmilá e suplicou

que Orunmilá trouxesse o irmão de volta.

Que Orunmilá os reunisse de novo,

para que brincassem juntos como antes.

Orunmilá não podia fazer tal coisa,

mas transformou a ambos em imagens de madeira

e ordenou que ficassem juntos para sempre.

Nunca mais cresceriam,

não se separariam.

São dois gêmeos-meninos

Brincando eternamente, são crianças.

(PRANDI, 2005, p.369)

Para Lawal (2011) a explicação cosmológica iorubá para o uso de imagens em madeira que servem como novo abrigo para energia vital que deixou o corpo é uma maneira de reviver parte de mito da criação da humanidade desse grupo cultural. Obatalá, uma das divindades auxiliares da criação, dá corpo à humanidade a partir de esculturas e pede a Olodumaré, o grande senhor do universo que sopra vida no objeto. Ao doar seu hálito criador, Olodumaré injeta vida a algo até então inanimado e assim surge a humanidade, como escultura divina imbuída de vida. Portanto, ao encomendar uma escultura que represente a criança morta os pais dos gêmeos buscam reencenar o gesto de Obatalá e oferecer ao espírito um novo espaço físico para habitar. De tal maneira, auxiliam a manter o laço de proximidade entre os irmãos que deve permanecer inquebrantável (LAWAL, 2011).

Feitas sempre da madeira da árvore da borracha do oeste africano (*Funtumia elástica*), considerada árvore especial para a realização dessas obras (LAWAL, 2011) as esculturas *erê-ibeji* (Imagens 87, 88) possuem muitas variações nas diferentes regiões da iorubalândia em que são produzidas. Contudo, apesar de suas diferenças estilísticas, essas peças seguem algumas regras iconográficas descritas a seguir. Elas têm em média 20 ou 25 centímetros de altura, tamanho que as torna fácil de serem carregadas pelas mães (Imagem 89) e facilita o manejo feito pelo irmão vivo, visto que é uma imagem sagrada que deve ser ocasionalmente usada como brinquedo pelo irmão sobrevivente. Em sua iconografia é regra que os braços estejam esticados ao lado do corpo e que as mãos toquem as pernas ou quadris. A cabeça e o penteado somados são geralmente maiores ou quase do mesmo tamanho que o tronco da escultura, tal fato ocorre pois a cabeça é local do corpo humano considerado mais sagrado pelos iorubás, ela é a morada do espírito e deve ser cultuada pois é vista como divindade individualizante, o *Orí*. As esculturas são ornadas com fios de conta que podem ser colocados no pescoço, quadril e mãos e/ou pulseiras de metal que podem ser colocados nas mãos ou pés. Com a utilização de pós coloridos seu penteado é pintado de azul, seu corpo de vermelho e em algumas regiões a face é pintada de branco (HOULBERG, 1973). Algumas vezes são

ornados com indumentária coberta por búzios, símbolo de riqueza e prosperidade ou vestida com tecido estampado de colorido abundante.

Os *erê-ibeji* devem remeter à infância, mas ao mesmo tempo guardam elementos símbolo do corpo adulto, como os seios, por exemplo. Apesar do detalhe dos seios, entre os iorubás tais esculturas são vistas e compreendidas como representações de crianças, duplos/receptáculos do filho ou filhos gêmeos mortos (LAWAL, 2011).



Imagem 87- Erê-Ibeji. Escultura em madeira e adornos de contas e búzios. Nigéria, século XX. Acervo do Museu Afro Brasil, São Paulo. 2014. Imagem do acervo do autor.



Imagem 88- Erê-Ibeji. Esculturas em madeira, séculos XIX e XX. Manning Gallery, Brown University, Nova Iorque. Imagem retirada de: <http://www.clarku.edu/~jborgatt/salemstate/yorubaestheticpix.htm>



Imagem 89- Grupo de mulheres em festival de Ibeji. Nigéria. Fotografia de Willian Fagg retirada do livro Ibeji the cult of Youruba Twins.

Mesmo se os dois irmãos mortos forem dizigóticos, ou seja, diferentes, o trabalho do escultor precisa alcançar a realidade espiritual dos gêmeos, ou seja, a unicidade de sua essência. Portanto, o que pode variar de um irmão para o outro é o sexo, demarcado pelas genitálias algumas vezes aparente e pelos seios que são ressaltados, mas a aparência da escultura precisa refletir a unidade espiritual presente na dualidade dos gêmeos.

Uma família que teve gêmeos precisa necessariamente cultuar Ibeji. Caso uma ou as duas crianças venham a morrer e a família não cuidar bem das imagens que servem como abrigo/presentificação da criança, dando lhes alimento e constante cuidado pode se abater sobre a casa muitas infelicidades como: Menopausa precoce, súbita falta de prosperidade, doença sobre o irmão que permanece vivo ou sobre os pais, período de gravidez mais longo que o natural, mortalidade dos futuros filhos (MOBOLADE, 1971). Enfim, todo o oposto ao campo de domínio cosmológico do orixá gêmeo se abate sobre aqueles que tiveram a sorte de ter seus representantes vivos em sua casa e não foram gratos a isso. Ibeji é um orixá ligado à prosperidade, à saúde, à felicidade, à proteção dos nascimentos e é o guardião da vida das crianças e todo o gêmeo é seu representante vivo, portadores de natureza mágica e sobre-humana.

A criação da representação escultórica dos gêmeos entre os iorubás não pode ser reduzida ao uso feito pelas mães que perderam seus filhos ou os irmãos que perderam seu gêmeo, apesar de ser o uso mais popular. A escultura *erê-ibeji* pode ser utilizada em outras situações, a saber: quando um irmão precisa fazer uma longa viagem, outra imagem pode ser deixada com seu gêmeo; mulheres com problemas de infertilidade podem ser aconselhadas pelos sacerdotes oraculares a andarem no mercado com a imagem dos gêmeos para atrair os espíritos de seus futuros filhos; altares dos orixás Xangô e Exu podem possuir representações dos gêmeos pois são divindades ligadas à força vital e a dinâmica, também associadas à Ibeji. Quando fazem parte dos altares dessas divindades as esculturas de Ibeji podem tomar alguns traços da iconografia das outros deuses (LAWAL, 2011). Na imagem 90, por exemplo, o penteado utilizado nas imagens *erê-ibeji* remetem claramente ao penteado típico dos sacerdotes de Xangô, como podemos ver na imagem 91.

A relação de Ibeji com Xangô tem provável raiz no papel histórico da cidade de Oió na institucionalização do culto aos gêmeos. Tal relação estende-se até o candomblé brasileiro, sendo os gêmeos são tidos como os filhos de Xangô com Iansã, uma de suas esposas.

Contudo, sua mãe biológica os abandona sobre os cuidados de outra esposa do orixá rei, Oxum (PRANDI, 2001).



Imagem 90



Imagem 91

Imagem 90- Mestre de Owu. Erê-Ibeji. Escultura em madeira. Parte do altar do templo de Xangô. *Denver Art Museum, Colorado.*

Imagem 91- *Sango Obakoso plucking out his eye at Sango festival 2013.* Nigéria. Fotografia de Oguntimehin Ariyo. Imagem retirada de: <http://nigerianartatoyasaf.blogspot.com.br/2013/11/in-oyo-town-sango-festival-revives.html>

Evidentemente, a fé nas crianças gêmeas que podemos verificar entre os iorubás foi transladada para o Brasil com o crescimento do tráfico desse grupo étnico ocorrido na segunda metade do século XVIII e no início do XIX, período em que o culto aos gêmeos já havia se estabelecido em seu território nativo. Afirmo que tal elemento cosmológico é fundamental para a transformação iconográfica de Cosme e Damião no Brasil, visto que a

penetração da religiosidade negra em nosso território não reconhecia os limites desejados pela igreja cristã e adentra o imaginário religioso mestiço que nasce pela troca entre os diferentes grupos culturais aqui abrigados (SWEET, 2003). A coleção Ludmilla Breda nos brinda com diferentes obras que revelam seu vínculo com a africanidade para além da infantilização dos santos gêmeos, como por exemplo a imagem 92. Sem data ou local definidos, a obra se assemelha a outras esculturas datadas como sendo do século XIX ou início do século XX. A referida obra é uma escultura doméstica de Cosme e Damião acrescida de dois importantes detalhes: em Cosme está amarrado um tecido vermelho e em Damião um tecido azul. Essas são duas das três cores relacionadas à Ibeji entre os iorubás: o azul e o vermelho (HOULBERG, 1973). A associação do vermelho e azul com Ibeji é tão marcante que há poucos anos um artista gráfico e fotógrafo norte americano ao criar uma série fotográfica para recriar as divindades iorubás escolhe justamente essas duas cores para vestir os seus Ibeji (Imagem 93). Assim como a escultura *erê-ibeji* era criada para servir como abrigo ao espírito da criança morta, a escultura doméstica de Cosme e Damião no Brasil também parece servir como receptáculo de um novo espírito. No entanto, a morfologia da imagem parece moldar-se ao conteúdo do novo ente mítico que passou a abrigar, transformando-se definitivamente. Os pedaços de tecido agregados à imagem dos santos são, assim como as oferendas vistas por Nina Rodrigues no fim do XIX, elementos que revelam a nova compreensão popular sobre quem são os gêmeos sagrados do Brasil: os santos meninos Ibeji- Cosme e Damião.



Imagem 92.



Imagem 93.

Imagem 92- Autor desconhecido. São Cosme e São Damião. Escultura em madeira policromada. Local de origem desconhecido, século desconhecido. Fotografia EXPOMUS Ltda. Coleção Ludmilla Pomerantzeff, São Paulo, Brasil.

Imagem 93- James C. Lewis. Ibeji. Fotografia e computação gráfica. 2012. Atlanta, Estados Unidos. Imagem retirada de <http://images.fineartamerica.com/images-medium-large/ibeji-james-c-lewis.jpg>

As novidades trazidas pelo contato com ocidente abriram novas possibilidades artísticas para a manutenção da relação entre o gêmeo vivo e o gêmeo morto entre os iorubás. Uma delas se relaciona com a nova oferta de receptáculos para a alma do gêmeo: a boneca de plástico (Imagens 94, 95). O uso desse novo elemento ao invés da escultura tradicional deve-se a pressão sofrida pelas mães dos gêmeos em uma região de grande crescimento islâmico e cristão. Para não ser vista como supersticiosa ela substitui a imagem tradicional por algo que pode passar despercebido pelo olhar regulador dos grupos religiosos intolerantes (LAWAL, 2011).

Outra adaptação moderna da tradição visual-ritual ligada aos gêmeos é a fotografia. Usada algumas vezes como substitutas da escultura em madeira, a fotografia dos gêmeos é bastante requisitada em muitos estúdios fotográficos da iorubalândia. Geralmente com o

mesmo modelo de roupa e a mesma pose, os gêmeos são fotografados como que um sendo o reflexo do outro (Imagem 96). Assim como a escultura em madeira, a fotografia possibilita a recriação de uma imagem para o irmão que morreu: a edição. Um retrato do irmão vivo pode ser espelhado e colocado ao lado, fazendo de tal maneira ressurgir a presença do gêmeo morto. Tal fato não viola a crença cosmológica de modo algum, visto que os gêmeos são o mesmo espírito separado em dois corpos. Então a duplicação da imagem de um irmão pode servir como presentificação do que está ausente. Caso sejam gêmeos de sexos opostos, o irmão ou irmã sobrevivente veste a roupa do outro gênero e cede sua imagem para representar seu duplo que deixara o mundo dos vivos (Imagem 97) (LAWAL, 2011). É interessante observar que tal produção imagética se aproxima mais do ideal cosmológico da gemelaridade entre os iorubás do que a realidade, principalmente quando se tratam de gêmeos dizigóticos. Gêmeos de sexos opostos são sempre dizigóticos, ou seja, não possuem apenas o sexo diferente, mas também a aparência. Ao propiciar a criação de uma imagem em que o gêmeo masculino e o feminino dividem o mesmo rosto, os iorubás criam por meio da fotografia uma metáfora visual para sua crença na unidade presente na dualidade dos gêmeos, ou seja, a gemelaridade ideal.



Imagem 94.



Imagem 95.



Imagem 96.

Imagem 94- Noimoto, mulher iorubá. Igbo-Ora, Nigéria. Fotografia de Marilyn Houlberg, 1970.

Imagem 95- Erê-Ibeji. Bonecas de plástico industrializadas. Século XX. UCLA Fowler Museum.

Imagem 96- Gêmeos. Cotonou, Benin. Fotografia de François Montcho Ahehehinnou. Década de 80 do século XX.



Imagem 97- Autor? Fotomontagem onde irmã se veste com suas roupas e depois com roupas do irmão falecido para recriar a imagem dos gêmeos unidos no espaço e no tempo. 1975. Imagem publicada por Houlberg (1973) e Lawal (2011)

Uma imagem muito representativa para a presente tese é a foto de Pierre Verger que registra dois jovens do Benin, provavelmente gêmeos, que ladeiam um estandarte de São Cosme e Damião e reproduzem o gesto dos santos ao segurar a palma em sua mão direita (Imagem 98). A imagem utilizada no estandarte é exatamente a mesma popularizada no Brasil por meio de santinhos e da gravura dos sacos de doces ofertados às crianças no dia de São Cosme e Damião. Há uma grande proximidade morfológica entre essa composição da imagem dos santos gêmeos e o arranjo cenográfico da prática iorubá e jeje de fotografar os gêmeos. Como pudemos observar nas fotografias apresentadas é quase regra que os gêmeos sejam registrados como reflexo um do outro. Dado formal que se relaciona com o conteúdo cosmológico em que um irmão nada mais é do que a contraparte espiritual do outro. Ao observar as construções imagéticas africanas sobre os gêmeos na fotografia não é difícil compreender como a imagem de Cosme e Damião de fato corresponde e preenche a expectativa do conceito de gemelidade da cosmologia iorubá, que em relação aos gêmeos não

se distância muito da jeje ou banto. A alma partida dos gêmeos no entendimento desses grupos é como um espelhamento, tal como a imagem de Cosme e Damião que aparece na fotografia de Verger, tal como o modelo escultórico dos santos que se populariza no Brasil do XVIII e do XIX, em que os santos são representados de forma idêntica. Portanto, as imagens fotográficas africanas trazidas fazem crer que a associação entre os entes sagrados gêmeos negros e católico foi propiciado pela conexão entre a imagem dos santos e sua correspondência com o conteúdo cosmológico que explica a gemelidade entre os diferentes grupos étnicos africanos trazidos ao Brasil.



Imagem 98- *Association de jumeaux*. Cotonou, Dahomé. 1945. Fotografia: Pierre Verger

A escultura erê-ibeji tem como principal função servir de abrigo ao espírito do gêmeo ou dos gêmeos mortos, que em seus duplos de madeira permanecem na casa de seus pais que ao tratá-los segundo suas prescrições religiosas atraem dádivas de prosperidade, riqueza e alegria ligadas à divindade protetora dos gêmeos, da saúde e da infância, orixá Ibeji. No entanto, a cultura iorubá parece aberta à adaptação do modo de presentificação possível aos gêmeos, que apesar de sua partida do mundo físico precisam se manter presentes na casa dos que desejam atrair suas benesses. Há uma evidente abertura ao novo, instigada pelas novidades tecnológicas e adversidades culturais, dado que nos leva a crer, tal qual sugere

White (2010), que a gemelaridade sagrada entre os iorubás não possui um modo representacional perene, mas é um conceito a priori informe, facilmente adaptável às novidades. Ao perceber que tal abertura ao novo faz parte da vida cultural ligada à Ibeji é possível compreender os atravessamentos ocorridos entre Cosme e Damião e os gêmeos negros no Brasil. Os santos cristãos fornecem sua materialidade para abrigar o ente africano que, silenciosamente, adapta a morfologia dos anárgiros à infância intrínseca à Ibeji e a demais divindades gêmeas de outros grupos étnicos.

3.1.2 Idou, Idogwe e Doum: o terceiro, o selo negro na transformação dos gêmeos cristãos.

As responsabilidades e implicações cosmológicas que pesam sobre a mãe de gêmeos entre os iorubás não acabam nas danças que precisam ser realizadas no mercado para arrecadar dinheiro ou nos cuidados que precisa ter com a escultura que representa seu filho gêmeo falecido. Há um terceiro personagem mítico que deve vir ao mundo físico depois do nascimento de Taiwo e Kehinde. O terceiro é Idoú, um espírito tão brincalhão e perigoso quanto Exu, “daí a expressão corrente entre os nagôs *Exu Iehin Ibeji* (Exu vem depois de Ibeji)” (LIMA, 2005, p.24). Entre os iorubás há a crença de que esse espírito precisa encarnar, pois caso isso não ocorra, ele pode subir à cabeça e enlouquecer sua mãe. O terceiro aparece também nos ritos que devem ser feitos a seus irmãos mais velhos, pois entre os iorubás, o filho que nasce logo após os gêmeos é quem recebe a primeira parte das oferendas dedicadas à Ibeji, outro detalhe que aproxima Idoú de Exu. Para compreender o papel mítico do terceiro trago o mito narrado por Reginaldo Prandi (2001):

Oxum queria um filho e pediu para Orunmilá.
 Ele ordenou-lhe que fizesse sacrifício
 de dois carneiros, dois cabritos e dois galos,
 de dois pombos, duas roupas e dois sacos de búzios.
 Quando Oxum deu à luz, não era um nem eram dois.
 Oxum teve três filhos.
 Mas ela não podia criar as três crianças

e mandou embora o mais novo dos irmãos
para poder criar os outros dois, Taió e Caiandê.
Idoú, o irmão rejeitado, não gostou de sua sorte
e veio viver na cabeça dos irmãos.
Vivia ora no ori de Taió, ora no ori de Caiandê.
Idoú atormentava os gêmeos sem sossego.
Os Ibejis vivam brigando.
Oxum estava enlouquecida com as brigas dos meninos.
Foi consultar Orunmilá e ele viu a presença de Idoú.
Ele deu à mãe nove espelhos para que mirasse os filhos
e visse em qual dos dois vivia o *egum* de Idoú.
Oxum mirou um deles e viu quatrocentos filhos.
Mirou o segundo e não viu nada.
Um deles teve que morrer para proteger o outro.
Mas o gêmeo que sobreviveu não suportava a ausência do irmão.
Ele abriu a sepultura e retirou o corpo do irmão.
Porém o menino morto não se movia,
por mais que o irmão vivo o chamasse ele não respondia,
não o acompanhava, não o queria.
O irmão vivo não desistiu do companheiro
e amarrou o irmão morto no seu próprio corpo.
Desde então eles passeiam juntos, atados um no outro.
Quando eles passam alegres, discutindo, o povo diz:
“Olha os Ibejis, olha os meninos gêmeos de Oxum”.
(PRANDI, 2001, p.371)

Ao abandonar o terceiro, Oxum desequilibrou o convívio dos outros dois filhos, pois o espírito do irmão abandonado retorna e se torna uma presença prejudicial para a individualidade dos sobreviventes. Idoú toma posse da cabeça de seus irmãos, sendo que é na

cabeça que está Orí, a divindade cabeça, dono da individuação, a essência do que é cada um (KILEUY, 2009). Ao trazer os nove espelhos que revelariam onde estava o espírito do filho morto Oxum vê quatrocentas crianças no Orí de um de seus filhos. Aqui é importante ressaltar a importância simbólica dos números citados na cosmologia iorubá. O número nove está ligado ao Odu⁴ de Ifá denominado *Osá Meji*, que é ligado a Oyá e Egungun (MARTINS, 2013) e em seu lado negativo relaciona-se com perseguição e problemas mentais. Já em seu lado positivo representa equilíbrio (KILEUY, 2009). Oyá é uma das divindades femininas ligadas à morte. Além de ser a mãe dos nove Egunguns, os primeiros ancestrais masculinos, Oyá é uma divindade *psicopompo*, aquela que guia os mortos ao seu mundo, afastando-os dos vivos. Já quatrocentos é um número que representa o infinito, pois é o dobro de duzentos e “Duzentos é um número simbólico que significa grande quantidade e figura em muitos outros contextos com o mesmo sentido” (SANTOS, 2008, p.75). Portanto, Oxum recebe nove espelhos, pois nove é o número ligado aos espíritos dos mortos e ao equilíbrio mental. Ao ver quatrocentos filhos na mente de um de seus gêmeos ela percebe que o espaço da individuação foi rompido, invadido por uma multidão infinita de crianças trazidas pelo espírito vingativo e perigoso de Idoú. Perdida a individualidade do Orí, perdida a mente do gêmeo, que precisa morrer para encontrar a paz.

O mito parece revelar que a presença do mais jovem era necessária para a manutenção do equilíbrio entre os dois irmãos mais velhos. Novamente há aqui um paralelo entre Idoú e Exu. Nos candomblés, por exemplo, a presença de Exu é requisitada por meio de oferendas antes de qualquer ritual, pois ele é a divindade anti-caótica do panteão iorubá. Sem sua presença o desequilíbrio pode facilmente prevalecer e a desordem e o conflito podem tomar o lugar da ordem e da paz. Assim como Exu é o orixá que consegue criar equilíbrio entre a ordem e o caos, Idoú é o ente que traz o equilíbrio à vida dos gêmeos. O mito é claro quanto o mal e o caos que se estabelecem entre os irmãos em sua ausência. Fato que explica o gesto ritual iorubá em que o primeiro a receber a oferenda aos Ibeji não são os gêmeos, mas àquele capaz de trazer ordem à dualidade dos irmãos, Idoú, o espírito mantenedor do equilíbrio. O perigo visto em Idoú é muito próximo ao perigo atribuído às relações com Exu. Por serem divindades fundamentais ao bom encaminhamento das coisas, seja dos ritos no caso de Exu e

⁴ Odus são 16 divindades que apresentam os 16 caminhos ou destinos possíveis a serem revelados dentro do sistema oracular Ifá. Cada Odu consiste em um apanhado de mitos que são decorados pelo sacerdote oracular e interpretados por ele que os relaciona simbolicamente com a vida do consulente. Ifá e seus sacerdotes, tendo como representante máximo a divindade Orunmilá, têm a função de encontrar os problemas que se apresentam aos consulentes e prescrever possíveis soluções que geralmente são oferendas a serem realizados a divindades específicas.

da vida dos gêmeos no caso de Idoú, esses entes encarnam a face do perigo do caos, pois sendo os entes que possuem poder para trazer a ordem, também são aqueles que podem impedir que ela se estabeleça, o que pode ocorrer caso sejam de algum modo desrespeitados.

Entre os anagô, subgrupo iorubá, não é apenas a escultura dos gêmeos mortos que é produzida. Caso Idoú, o filho que nasce logo depois dos gêmeos também venha a falecer, assim como seus irmãos mais velhos, ele também ganha abrigo para seu espírito em uma escultura de madeira (THOMPSON, 1971). Em um raro registro, podemos ver as representações de Kehinde e Taiwo acompanhadas de Idoú (Imagem 99). Nela é possível observar que as três imagens são vestidas com o mesmo tecido, sendo o único detalhe que varia é o estilo do penteado dos gêmeos em relação ao penteado de Idoú. Assim como a escultura dos ibejis, a imagem de Idoú será religiosamente cuidada.

Portanto não são apenas os gêmeos que trazem as benesses das divindades. Para o equilíbrio e a força do orixá Ibeji ser verdadeiramente veiculada na vida da família Idoú precisa estar presente e mesmo que ele venha a falecer, assim como ocorre para seus irmãos, principalmente entre os anagô, será construído o corpo de madeira para que seu espírito sagrado não deixe a casa. A presença de Idoú é portanto elemento imprescindível para o bem viver dos irmãos e de seus pais.



Imagem 99- Autor desconhecido. Erê-Ibeji e Erê-Idou. Ipokia. Grupo anagô. Fotografia de Robert Ferris Thompson década de 70.

Como afirma Vivaldo da Costa Lima (2005) e como dito anteriormente na presente tese, *Idou* torna-se Doum em território nacional e adentra à hagiografia narrada pela tradição popular no Brasil como sendo o irmão mais jovem de Cosme e Damião. Entretanto, a relação sincrética dos gêmeos das cosmologias africanas com Cosme e Damião e a figura do terceiro não ocorre apenas em nossa mitologia e produção artística afro-católica.

A religião denominada como vodu haitiano é, assim como as religiões afro-brasileiras, fruto do encontro entre as cosmologias banto, iorubá e jeje (HOULBERG, 2005; THOMPSON, 2011). E de modo não muito distinto do que ocorre no Brasil, há uma inegável fusão sincrética entre esses grupos étnicos, somada ainda ao catolicismo popular, o que gerou a criação de sistema religioso com produções visuais muito próximas as das religiosidades afro-brasileiras. Como exemplo, no Haiti Cosme e Damião são associados aos *marassa*, aos gêmeos sagrados advindos das culturas negras. *Marassa* vem do kikongo *mabassa* que quer dizer “aquele que vem dividido”. A religiosidade afro do Haiti denomina o irmão que vem depois dos gêmeos como *Idogwe* ou também conhecido como *Dosou* se for menino, ou *Dosa*, se for menina. A criança nascida depois dos gêmeos é considerada pelos praticantes do vodu haitiano como sendo mais poderosa do que seus irmãos. Na concepção desse grupo religioso o parto de gêmeos deveria ser sempre de três, e caso nasçam apenas dois, o irmão “atrasado” deverá chegar no próximo parto (HOULBERG, 2005). Entre os haitianos, assim como entre os cubanos pertencentes às religiosidades afrodescendentes, a imagem de Cosme e Damião muitas vezes também é utilizada para representar os gêmeos das cosmologias negras. Entretanto, como ocorre no Brasil, a produção de arte sacra afro nos países citados anteriormente também se apropria de elementos da visualidade hegemônica e os adaptam ao seu contexto cosmológico, em especial as cromolitografias religiosas católicas (THOMPSON, 2011; RUSH, 2013). Um exemplo de como isso acontece se dá com a representação de uma bandeira bordada utilizada no vodu do Haiti (Imagem 100). Nela está bordada a figura de três mulheres e a seguinte inscrição “Les trois Marassa Guinen”. Os três *marassa* são figurados a partir da releitura de imagem com grande circulação no país, a cromolitografia católica das irmãs Fé, Esperança e Caridade (Imagem 101). Essas teriam sido santas mártires e uma de suas representações mais populares as figura como três jovens ou crianças. Cada uma com rosto, cabelo e indumentárias distintas (HOULBERG, 2005). No entanto, a representação produzida para o vodu haitiano uniformiza aparência das três irmãs, diferindo-se o corte do cabelo de uma, a escala de outra e as bijuterias que de certo modo as individualizam. Em frente a cada uma delas há uma vasilha, peça utilizada para representar espaço onde são

depositas as oferendas realizadas aos *marassa*, visto que assim como ocorre no Brasil, um banquete de doces é oferecido às crianças e aos gêmeos e seu irmão no dia em que são comemorados. Tais vasilhas são parte do culto aos gêmeos entre os iorubás (OMARI-TUNKARA, 2005) assim como fazem parte dos ritos jeje ligados a Hoho, o vodum gêmeo (VERGER, 2012).

As vasilhas vistas juntamente aos ritos alimentares de Ibeji, Hoho e os *marassa* do Haiti também são perceptíveis nos altares domésticos brasileiros. Muitas vezes não mais exatamente vasilhas, tendo por aqui tomado a forma de copos, pratos, cestos onde são depositadas as oferendas aos gêmeos e seu irmão, como podemos observar nas imagens 75 e 81.



Imagem 100- Yves Telemaque. Os três Marassa Guinen. Porto Príncipe, Haiti. Fotografia: Marylin Houlberg, 2005.



Imagem 101- Autor? Fé, Esperança e Caridade. Cromolitografia. Século XX. Local?

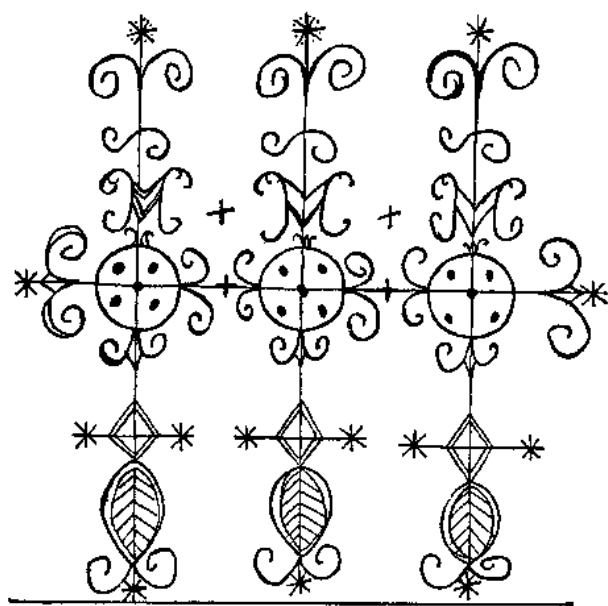
Outra imagem pertencente ao sistema religioso do vodou haitiano que traz à visualidade a presença do terceiro é o grafismo ritual denominado *vèvè*. De ascendência banto e jeje, com extenso vocabulário conhecido pelos iniciados, tais símbolos gráficos são um modo de representar e ao mesmo tempo evocar os espíritos e as divindades do vodou (THOMPSON, 2011). Cada ente sagrado existente nessa cosmologia possui seu próprio *vèvè*. Algo muito similar também é encontrado no Brasil dentro das práticas rituais da umbanda e é denominado como ponto riscado. Dois dos *vèvè* que representam *Marassa* deixam clara a importância do simbolismo do três para a harmonia do conjunto (Imagens 102, 103). Como visto anteriormente, o mito que explica a existência de *Idou* mostra o terceiro como elemento necessário ao equilíbrio dos dois irmãos mais velhos. Quando analisamos sua composição, os símbolos gráficos dos gêmeos encontrados no Haiti parecem refletir a mesma ideia.

Para compreender parte do conteúdo simbólico dessa linguagem gráfica precisamos nos remeter à *dikenga* (Imagem 104), símbolo fundamental da cosmologia de diferentes grupos bantos que se apresenta vivo tanto nos *vèvè* quanto nos pontos riscados da umbanda (LIGIERO, 2004). A *dikenga* tem como composição básica uma linha horizontal que se encontra com uma linha vertical. Ambas se atravessam na mesma proporção, formando o desenho que no ocidente conhecemos como cruz grega. Quando complementada por mais

detalhes, a *dikenga* apresenta uma forma circular que parece destacar o local de encontro entre a linha horizontal e a linha vertical. Na cosmologia kongo, esse grafismo é a metáfora visual do encontro entre o mundo dos vivos e o mundo dos ancestrais e divindades (FENNELL, 2013). A parte do desenho que fica abaixo do traço horizontal simboliza o mundo dos mortos e divindades. A parte que está acima da linha horizontal simboliza o mundo dos vivos. O círculo representa a relação de troca contínua entre grupo de entes do mundo visível e invisível, formando em conjunto uma comunidade de dois mundos.

Nas duas imagens *vèvè* que representam *Marassa*, podemos ver uma única linha horizontal atravessada por três linhas verticais. Assim como na *dikenga*, a linha horizontal divide os dois mundos. Os entes sagrados são simbolizados pelas três linhas verticais e possuem livre acesso a ambos os mundos. No primeiro exemplo os traços percebidos nas linhas se mostram em grande parte idênticos. Varia apenas o tamanho das volutas das extremidades do traço horizontal que ladeiam os círculos da conjunção da linha vertical da direita e da linha vertical da esquerda, que se apresentam maiores, quando comparados com as volutas que ladeiam o círculo da conjunção da linha vertical central. Entretanto, matem-se o equilíbrio compositivo. O desenho da parte superior da linha horizontal difere-se do desenho da parte inferior, como se a natureza das divindades se transformasse quando passam de um mundo para o outro. Contudo, quando contidos no mesmo lado, os três irmãos são quase idênticos, diferindo-se o do meio pela proporção das volutas que ladeiam o círculo.

O segundo *vèvè* tem a mesma base compositiva do primeiro, uma linha horizontal atravessada por três linhas verticais. Novamente, os três irmãos parecem transitar livres pelo mundo visível e invisível. Contudo, essa composição se distancia da primeira em dois importantes detalhes. Primeiramente, a linha vertical central possui elementos que não só diferem das linhas laterais, como a fazem se destacar no conjunto. O segundo detalhe é que a metade inferior se mostra como reflexo da metade superior, enquanto no *vèvè* anterior o desenho da parte inferior se difere da superior. Na segunda imagem a natureza das divindades não parece se alterar em seu trânsito pelos dois mundos, entretanto, aqui, *Dosu/Dosa* se destaca sobremaneira de seus irmãos.



←← *Marassa - Dossou - Dossa* →→

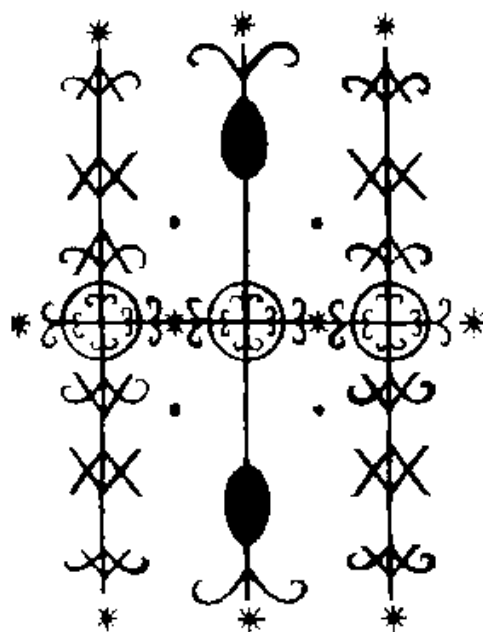


Imagem 102.

Imagem 103.

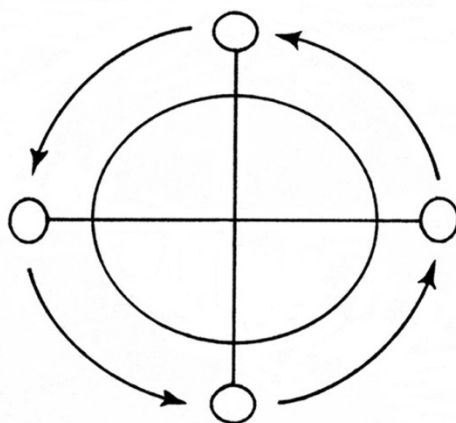


Imagem 104.

Imagem 102- Vèvè *Marassa*, *Dossou*, *Dossa*. Século XX. Haiti.

Imagem 103- Vèvè *Marassa*. Século XX. Haiti.

Imagem 104- *Dikenga*.

Durante a pesquisa pude reunir fotografias não só de altares domésticos como de outros símbolos de devoção aos santos gêmeos. Ao me deparar com a tatuagem de uma devota carioca dos referidos santos, pertencente ao candomblé, não pude deixar de notar a proximidade entre o desenho realizado e a estrutura básica dos *vèvè* que representam Marassa, Dosu/Dosa. A devota brasileira tem em seu corpo o que ela considera como símbolos representativos de Cosme, Damião e Doum, a saber: o báculo e a palma dos mártires. No entanto, este último símbolo se transforma em algo que mais se assemelha a uma Espada-de-São-Jorge (*Sansevieria trifasciata*) do que de fato a uma palma. Tal fato é explicado pela proximidade entre o universo cultural religioso afro-brasileiro e o simbolismo religioso ligado à Espada-de-São-Jorge, um dos símbolos do orixá Ogum, divindade das batalhas. O desenho símbolo dos três irmãos se utiliza de formas tão básicas que poderia ser considerado abstrato aos olhares de pessoas não familiarizadas com a iconografia brasileira de Cosme e Damião. Próximo aos *vèvè* vistos anteriormente, o grafismo da tatuagem revela o encontro de linhas que se cruzam. Ao invés do encontro entre uma linha horizontal e três linhas verticais, na tatuagem são três linhas diagonais que se encontram com linhas verticais de igual número. Tal como ocorre na imagem 103, o símbolo gráfico do irmão mais jovem está entre os símbolos dos dois mais velhos e se difere deles. No entanto, aqui, assim como são popularmente representados na escultura, a diferenciação ocorre pela menor proporção dos elementos utilizados para representar o terceiro.



Imagem 105- Tatuagem que simboliza Cosme, Damião e Doum. Rio de Janeiro, 2015.

O exemplo da bandeira utilizada no culto vodu haitiano (Imagem 100) somado aos *vèvè* relacionados aos *Marassa* parecem mostrar a sobrevivência da prática anagô de representação do filho que nasce depois dos gêmeos fora do Brasil. Contudo, esses exemplos não são os únicos. A autora afirma que artistas locais e mesmo artista pertencente ao vodu residente nos Estados Unidos tem prolífica produção de representação dos gêmeos e algumas vezes dos gêmeos com seu terceiro irmão. Como exemplo, saindo do campo bidimensional do bordado e do grafismo, temos uma representação composta por três bonecas idênticas que são agrupadas dividindo a mesma indumentária e aparentemente o mesmo corpo (Imagem 106). Quando comparamos essa assemblagem com os *vèvè* de *Marassa* percebemos um elo em comum: nessa criação tridimensional vemos novamente as três linhas verticais unidas, representadas pelos corpos das bonecas e a horizontalidade percebida pela posição de seus braços. Esse tipo de imagem é utilizada nos altares do vodu para trazer a esse espaço sagrado a presença mágica dos gêmeos, que assim como Ibeji, são símbolos de alegria, saúde e prosperidade.

A autora chama atenção ao detalhe de que essa produção, graças à internet, pode ser adquirida em sites como o e-bay e distribuídas por praticantes do vodu no mundo inteiro.



Imagem 106- Ronald Edmond. Marassa três. Porto Príncipe. Haiti. Fotografia: Marilyn Houlberg, 2004.

A representação haitiana mostrada anteriormente confirma a hipótese de que o vínculo entre a gemelaridade e a infância existente em diferentes cosmologias africanas cruza o Atlântico e se mostram vivas nas religiões afro-americanas. Apesar de não ter encontrado até o fim da presente tese esculturas devocionais de São Cosme e Damião que também tenham sofrido processo de infantilização ou o acréscimo do terceiro no Haiti, uma das obras de Ismael Saincilius, artista haitiano, afirma que os santos gêmeos também são compreendidos como crianças pelo imaginário afro-religioso local (Imagem 107). Na referida obra, o artista faz uma clara citação à religião afro-haitiana, não apenas no título “*Vierge Marassa*”, mas igualmente nos símbolos que escolhe para preencher os espaços da tela. A figura que se destaca na pintura é a imagem da Virgem Maria. Esta, ao invés de levar ao colo o Menino Jesus, como o esperado de sua iconografia tradicional, surge carregando os dois meninos gêmeos. Os meninos são claramente inspirados na iconografia de Cosme e Damião, pois trazem à mão uma folha que, muito provavelmente, é a palma-dos-mártires reinterpretada. No canto superior direito e esquerdo é possível observar algo que remete a um desenho infantil. Ambos representam crianças que parecem brincar, contudo, uma criança parece ser o reflexo da outra. Tal dado nos remete ao conceito de unicidade da forma que é utilizada tradicionalmente entre iorubás e jejes para representar os gêmeos, como vimos nas esculturas e também na fotografia dos gêmeos.

Além de mostrar que o imaginário afro-religioso haitiano também infantiliza os santos gêmeos, a pintura de Ismael faz surgir novamente algumas conjecturas sobre a junção da imagem do Cristo menino como inspiração para a criação da imagem dos gêmeos sagrados afro-americanos. O mesmo artista realizou diferentes representações da Virgem Maria portando Jesus em seu colo (Imagens 108 e 109). Quando cria os gêmeos, o pintor parece apenas duplicar a imagem do Cristo e acrescentar apenas o detalhe da palma. A figura do Menino Deus também aqui parece ter servido de modelo para conduzir a forma dos santos gêmeos ao seu novo domínio cosmológico.

Outro detalhe que não pode passar despercebido e que reforça o vínculo da pintura do artista com a cosmologia e ritualística afro-haitiana é o detalhe que aparece à esquerda de quem vê a obra, ladeando a figura da Virgem. Aqui podemos ver o que parece ser parte de um *vèvè*.

Vimos anteriormente que repetidamente a figura da Virgem Maria aparece compondo os altares domésticos juntamente com Cosme e Damião no Brasil, pois a mesma, no imaginário afro-brasileiro é relacionada à Oxum e à Iemanjá. Tanto Oxum quanto Iemanjá aparecem em mitos em que são as Iyá Ibeji, as mãe dos gêmeos. Em busca de outras relações entre as figuras cosmológicas representantes do matriarcado e da maternidade entre os iorubás e os gêmeos acabamos por chegar no rito performático das *Gèlèdè*⁵. Lawal (1996) descreve que existem profundas relações entre o rito *Gèlèdè* e suas representantes míticas máximas, as divindades ligadas à maternidade e o imaginário ligado aos espíritos das crianças mortas e Ibeji, algo que o autor comprova por meio do estudo da tradição oral e da cultura material iorubá. Portanto, parece que a relação entre as grandes mães, as crianças e os gêmeos permanece em espaços de forte influência da cultura iorubá e jeje. Apesar de transformada, nos altares brasileiros de devotos de Cosme e Damião e na pintura de Ismael Saincilius, a grande mãe permanece próxima aos seus filhos.

⁵ Rito performático anual centrado na figura da matriarca mítica que ocorre em diferentes regiões da iorubalândia. Para saber mais ver *The Gèlèdè Spectacle: Art, Gender, and Social Harmony in na African Culture* de Babatunde Lawal(1996).



Imagem 107- Ismael Saincilius, Vierge Marassa. Óleo sobre tela. 1985. Haiti.

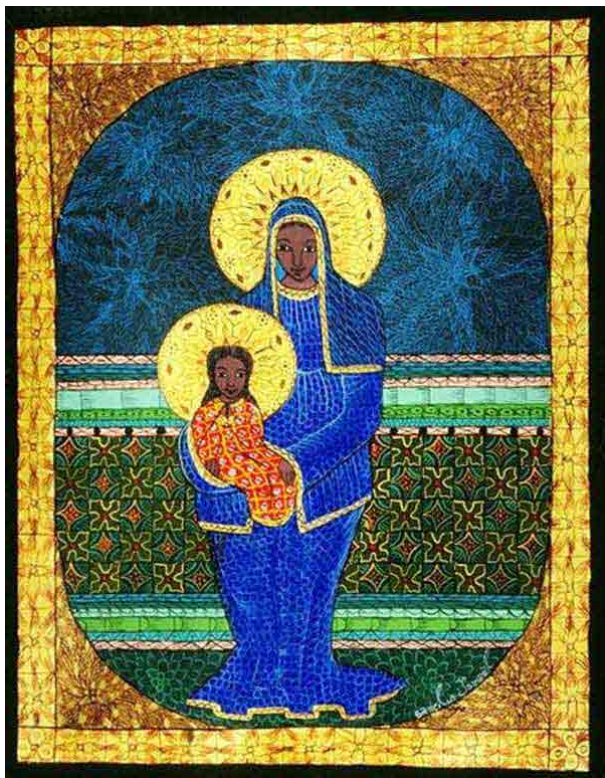


Imagem 108.



Imagem 109.

Imagem 108- Ismael Saincilius. *Madonna et Enfant*. Óleo sobre tela. Data? Haiti.

Imagem 109- Ismael Saincilius. *Madonna et Enfant II*. Óleo sobre tela. Data? Haiti.

Aqui fica claro que não é apenas a prática religiosa de cultuar os gêmeos que atravessa o Atlântico, mas igualmente sua prática artística de trazer à visualidade a presença desses entes crianças do sagrado afro e, algumas vezes, a presença do terceiro. Este se apresenta como ser poderoso e necessário ao equilíbrio da dualidade dos irmãos, como pudemos verificar no mito. O terceiro é o que estabiliza a polaridade dos dois e como Exu, faz a mediação entre os opostos complementares. Em todos os casos em que a imagem de Doum desponta entre seus irmãos nas obras da coleção Ludmilla Breda, ele se apresenta vestindo indumentária idêntica a de seus irmãos e sempre aparece em escala menor (Imagens 110, 111, 112, 113).

Ao retornarmos as peças do século XIX da coleção de Ludmilla Pomerantzaff Breda em que o terceiro aparece, fica evidente que ele é um acréscimo inteiramente afro-brasileiro à iconografia de Cosme e Damião. As obras da coleção mostram que o processo de infantilização se inicia no XVIII e que a presença de Doum surge no século XIX. Não

coincidentalmente é a partir do século XVIII que se intensifica o tráfico de negros iorubás para o Brasil, o que justifica a presença do terceiro que se populariza no XIX, pois como o levantado por Thompson (1971) a prática de representar o terceiro irmão é corrente entre os anagô, grupo étnico iorubá.

Só por volta de 1770 o tráfico Mina iria ser redirecionado para outros pontos da costa africana, aproximando-se de Lagos e do Delta do Niger – a Nigéria atual. Muitos Iorubas (Minas-Nagôs) foram capturados em resultado de uma guerra civil nessa região, o que veio introduzir uma nova corrente cultural na sociedade escrava brasileira. (SWEET, 2007, p.35)

Portanto, é possível afirmar que implementação de Doum à escultura de Cosme e Damião deve-se muito a forte influência de prática artística de origem anagô, grupo iorubá e a Bahia é o polo irradiador da nova iconografia de Cosme, Damião mais Doum para o resto do Brasil. Essa afirmação se apoia na pesquisa de Eduardo Etzel (1979). O autor vê a Bahia do XVIII e do XIX como grande polo de produção de arte sacra, tendo sua produção escultórica saída para todo o Brasil. Além disso, com o fim do tráfico internacional de africanos após a implementação da Lei Eusébio de Queirós em 1850, há uma grande movimentação de comércio humano interno no Brasil, sendo a Bahia um dos principais fornecedores de mão de obra escrava para a região sudeste.

Sobre a presença iorubá no Rio de Janeiro, por exemplo, Karasch diz: “Eram numerosos na cidade, em especial depois de 1835, em parte devido à venda de iorubás de Salvador, que importara tantos deles no início do XIX. Constituíam provavelmente o maior grupo étnico da África Ocidental no Rio” (KARASCH, 2000, p.65). A fé à Cosme e Damião era popular no nordeste desde o século XVII e caminha junto com os iorubás trazidos de Salvador para o sudeste, pois como cita Karasch “Cosme e Damião, médicos e mártires cristãos, que são agora associados à cura de doenças infantis e aos Ibêjis iorubás, não parecem ter sido populares entre os escravos antes de 1850, talvez porque não houvesse muitos iorubás praticando o candomblé no Rio de Janeiro.” (KARASCH, 2000, p.371) A afirmação da autora traz um elemento da complexidade ligada ao campo das fusões religiosas no Brasil. Podemos conjecturar por meio da citação da autora que a fé aos santos médicos católicos se populariza graças ao seu novo campo cosmológico. Além disso, seria justamente a fé afro-brasileira que não apenas transforma a mítica e a imagem dos santos gêmeos, mas faz proliferar seu culto por diferentes regiões do Brasil. Culto este que desde o século XIX, como pudemos ver na

citação de Nina Rodrigues, já estava intrinsicamente mesclado ao culto aos gêmeos crianças das nações africanas.



Imagem 110.



Imagem 111.



Imagem 112.



Imagem 113.

Imagens 110, 111, 112, 113- Autores desconhecidos. São Cosme, São Damião e Doum. Escultura em madeira policromada. Bahia, século XIX. Fotografia EXPOMUS Ltda. Coleção Ludmilla Pomerantzeff, São Paulo, Brasil.

Mikelle Smith Omari-Tunkara (2005) afirma categoricamente que a infantilização sofrida pela imagem de Cosme e Damião é de pura influência iorubá, refutando inclusive autor que associa tal prática aos bantos. Concordo com a autora quanto à provável forte relação entre Doum e os iorubás, dado que é reforçado pela pesquisa de Thompson que encontra a representação de Idoú entre os anagô (THOMPSON, 1971). Concordo ainda que a presença iorubá é de extrema relevância para a recriação do mito e da imagem dos santos gêmeos, no entanto, a autora parece excluir a importância das demais tradições culturais negras para com a transformação sofrida pela a imagem e a mítica de Cosme e Damião no Brasil. A começar pelo modo como os gêmeos são popularmente conhecidos na Bahia: Mabaças. Como dito anteriormente essa é um a palavra de origem quicongo (HOULBERG, 2005) e é de uso corrente entre o povo-de-santo da Bahia para designar os gêmeos. Já aí é possível perceber o atravessamento de elementos culturais entre diferentes os grupos étnicos negros na formação de uma religiosidade mestiça. Além disso, como demonstra Luis Nicolau Parés (2007), a cosmologia jeje é fundamental para o entendimento da institucionalização da religiosidade negra na Bahia, grupo esse, que assim como iorubás e bantos também possui culto aos gêmeos sagrados.

Omari-Tunkara parece ter cometido equívoco comum aos estudos da cultura afro-brasileira herdados de Nina Rodriguez e Roger Bastide: ter apenas como foco os traços iorubás, considerados mais ricos e significantes. A autora ainda realiza comparação entre as esculturas iorubás de Ibeji com as de Cosme e Damião para notar a semelhança entre ambas e reforçar seu argumento, no entanto, exclui outras proximidade morfológicas como o das esculturas dos santos gêmeos e a representação dos hohovi dos fon, os venavi dos ewe e os mabaças dos banto. Por ter o foco na tradição iorubá que sobrevive nos candomblés baianos, ao analisar a transformação da iconografia e mítica de Cosme e Damião no Brasil, Omari-Tunkara (2005) parece desconhecer o que fora trazido por Houlberg (2005): nas Américas ocorre o fortuito encontro entre diferentes nações de culto aos gêmeos. Além disso, com relação à presença do terceiro, não há como ser categórico quanto à ascendência exclusivamente iorubá de Doum. Por exemplo, o terceiro entre os praticantes do vodun no Haiti é chamado Dosu e esse nome vem do terceiro entre dos jeje, que se menino é chamado de Dosu e se menina é chamada de Dosi (VERGER, 2012). Além disso, o vodun Densu, uma das principais divindades dos fon, grupo étnico jeje, é um ente tríplice (Imagem 114). Como afirmar, por exemplo, que o imaginário jeje ligado a Dosu/Dosi e Densu não possa ter

influenciado ou reforçado a presença do terceiro na escultura devocional do catolicismo popular quando somado ao imaginário iorubá?

Ao lidar com uma produção artística nascida do encontro entre cosmologias tão diversas há de se rememorar que as “impurezas” e atravessamentos podem ser tantos que ousar delimitá-los pode ser problemático. Sendo, portanto, fácil cometer equívocos quando realizamos afirmações categóricas sobre a ascendência de um único grupo étnico, única tradição artística ou influência de único grupo de divindades sobre quaisquer objetos artísticos afro-brasileiros.



Imagem 114- Cyprien Tokoudagba, Densu. Escultura de Metal. Século XX. Ouidah, Benin.

Não há como abordar as práticas artísticas ligadas às cosmologias negras no Brasil sem compreender que há uma mestiçagem profunda entre os diferentes grupos étnicos negros transladados para as Américas que consequentemente reverbera em sua produção visual. Ao delimitar um processo artístico afro-brasileiro qualquer como herdeiro de tradição de um único grupo étnico corre-se o risco de reforçar a tendência de parte significativa da historiografia da arte que é a busca de um purismo fictício para uma prática artística. Tal purismo opõe-se frontalmente ao princípio cosmológico agregador intrínseco a esses grupos étnicos e, portanto, não se sustenta. Diferente de Omari-Tunkara, afirmo que a transformação da imagem e da mítica dos santos gêmeos e sua penetração profunda no imaginário social se

dá justamente pelo soma das práticas rituais e artísticas entre jeje, iorubá e banto. A junção de elementos culturais se deu muito provavelmente de modo simples, visto que apesar de diversas distâncias entre jejes, iorubás e bantos, seus ritos e compreensão cosmológica ligada aos gêmeos são de grande similaridade. Essa proximidade demonstra que há no continente africano uma prática artístico-ritual internacional: a escultura memorial dos gêmeos e sua crença na magia benéfica intrínseca a gemelaridade.

3.1.3 Outros atravessamentos negros: jeje, bantos, iorubás e os gêmeos no Brasil.

Ao longo dos quatro séculos de comércio humano destaca-se a presença das populações da África Central que representa o maior número de negros trazidos ao Brasil. A cultura afro-brasileira, por conseguinte, é atravessada por forte influência dos banto, grupo meta-étnico dessa população. O grupo meta-étnico vizinho dos iorubás, os jeje, apesar de trazidos em menor número que os dois anteriores, também deixou marcas importantes à reconstrução da cosmologia negra no Brasil.

Em 1835, Salvador possuía uma população de aproximadamente 65 mil habitantes, sendo que 36 mil eram pessoas escravizadas, o que representa mais da metade da população. Dentre os 36 mil, mais da metade era composta de pessoas nascidas na África (LOPES, 2005) e mesmo as famílias brancas pobres dificilmente não possuíam pelo menos um escravo (MATTOSE, 1988). Essa população negra é marcadamente composta por bantos, iorubás e jejes. E é justamente nessa cidade de maioria negra e nos seus arredores que vemos o despertar de uma nova iconografia para os santos gêmeos. “Embora esteja consciente da enorme diversidade linguística e cultural nas populações escravas da diáspora africana, não vejo estas diferenças como barreiras ou obstáculos à reinvenção de formas culturais africanas” (SWEET, 2007, p.35), ou melhor, da criação de uma cultura afro-brasileira composta pela reunião de elementos dessas distintas cosmologias.

Assim como os iorubás, os grupos jejes e bantos tinham seus respectivos cultos aos gêmeos crianças. Entre os jejes há o vodum Hoho, que é extremamente similar à Ibeji, o que pode ser explicado pela proximidade geográfica e troca cultural constante entre os dois grupos (RUSH, 2013). Entre boa parte dos bantos há a crença no poder mágico que vem junto aos mabaças “aquele que vem dividido” e apesar de não haver uma divindade gêmea infantilizada

como entre os iorubás e os jeje, os gêmeos recebem a proteção das divindades femininas ligadas às águas (PERREIRA, 2013). Além disso, não são raras as representações de Nkisis que representam em sua morfologia a dualidade intrínseca a gemelidade, como veremos mais à frente.

A dualidade complementar é à base da cosmologia jeje, visto que sua divindade criadora é gêmea (HOULBERG, 2005; PEEK, 2008). Mawu-Liça é o ente da criação que ao mesmo tempo é um e dois. Mawu é sua metade feminina, ligada à terra, à maternidade e à noite. Liça é a metade masculina, ligado ao ar, ao combate e à luz diurna. “Liça e Mawu são duas metades de uma mesma cabaça, uma completando a outra. Liça, a metade de cima, é a abóboda celeste, tocando as bordas da Terra, a metade de baixo, que é Mawu. Eles são o casal primordial, criador, a dualidade Céu e Terra” (LOPES, 2005, p.151).

Além de Mawu-Liça há uma outra divindade de extrema importância para o panteão jeje que também contém em si os símbolos da dualidade complementar, o vodun Dan Waido Uedo, a serpente arco-íris, responsável pela harmonia do mundo. Os voduns são os filhos de Mawu-Liça e têm como missão a manutenção do mundo. Nesse sistema cosmológico o nascimento duplo também é sinal de bom presságio, pois além da proximidade com Mawu-Liça e Dan, os gêmeos possuem uma divindade protetora, o vodum Hoho. A proximidade entre Hoho e Ibeji é tão grande que em sua publicação “Notas sobre o culto aos orixás e voduns”, Pierre Verger trata Ibeji e Hoho no mesmo capítulo. Entretanto, o autor traz algumas informações ligadas às práticas rituais dos gêmeos jeje que se diferem das iorubás. O autor cita a publicação de Le Hérisse. Nela é afirmado que há uma crença popular entre os jeje em que os espíritos dos gêmeos provêm dos denominados *Zoun*. Os *Zoun* seriam regiões vagas ou espaços onde prevalece a mata, contabilizando quatro locais correspondentes aos pontos cardeais. Os pais dos gêmeos precisam consultar o sacerdote oracular que dirá qual das quatro direções veio os espíritos dos filhos. Quando as crianças tiverem idade suficiente para caminhar são levadas aos pontos de sua origem espiritual e lá são oferecidos sacrifícios. Depois disso os gêmeos são conduzidos em procissão para o mercado, onde é estendida uma esteira e os gêmeos e sua mãe recebem os cumprimentos de parentes e amigos. (VERGER, 2012). Nei Lopes (2005) cita um complexo e longo conjunto de rituais que acompanha o nascimento dos gêmeos entre os jeje como o enterro da placenta que deve ser feito dentro de vaso de barro, a proibição dos pais das crianças de cortarem cabelos e as unhas por três meses, além da regra que impede que os gêmeos e sua mãe sejam tocados também por um trimestre.

Como entre os iorubás, os gêmeos recebem nomes específicos. No entanto, o autor não informa se assim como na cultura vizinha os nomes são dados pela ordem de nascimento. “O nome escolhido para os gêmeos é Zinsu e Sagbo para os meninos e Zinhue e Dolu para as meninas. Se, ao nascer, eles se apresentarem pelos pés, seus nomes serão, respectivamente, Agosu, Agosa, Agosi e Agohue.” (LE HÉRISSÉ, 1911, p.233 apud. VERGER, 2012, p.571) Já Nei Lopes diz que os gêmeos meninos entre os jeje recebem o nome de Zansu e Sâgbo e as meninas o nome de Zanruê e Tetê (LOPES, 2005).

Ter filhos gêmeos entre os jeje implica em um comprometimento tão grande dos pais que a eles é vedado o direito de se tornarem *runon*, sacerdotes, visto que terão que dedicar sua atenção as semi-divindades que receberam em sua casa (LOPES, 2005).

Assim como ocorre entre os iorubás, os gêmeos são associados aos macacos entre os jeje. Verger descreve um ritual presenciado em Abomé que deixa clara a ligação de Hoho com os símios:

Se alguém está doente, interroga-se Fa e, se Hoho pedir para comer, vai-se até a mata e desenha-se um Veve no chão, com farinha de milho e azeite-de-dendê.

A oferenda consiste em duas cabaças e duas quartinhas pintadas de branco e vermelho. São pronunciadas as seguintes palavras: “*Mijolona pala we i whe, bonai do te me nue*”(vamos levar Hoho à sua casa, para dar-lhe a comida que você pediu).

Um macaco deve passar pelas árvores, do contrário Hoho não irá à casa. Se, na volta, um ou mais macacos aparecerem, é sinal de que ele aceita a oferenda: “*Hoho wai agbantoe*” (os gêmeos aceitam a bagagem). (VERGER, 2012, p.571)

Suzanne Blier ao estudar as imagens dos gêmeos entre os fon, grupo jeje, nota que além do uso ritual próximo ao dos iorubás, ou seja, mães que perderam um ou mais filhos gêmeos carregam seu duplo escultórico (imagem 115, 116), os *hohovi*, como são chamadas as esculturas dos gêmeos entre os fon, ou *venavi*, como são chamados entre os ewe, aparecem cotidianamente em outros espaços e atividades. A figura dos gêmeos entre esses grupos pode ser utilizada, por exemplo, como parte dos objetos utilizados por um sacerdote oracular (imagem 117), ou ainda podem estar presentes em outros momentos religiosos como os banquetes em homenagens às divindades (BLIER, 1988).

O processo de aquisição das esculturas entre os fon também difere-se do comum entre os iorubás. A mãe fon que perdeu o seu gêmeo não encomenda uma imagem particularizada, mas vai ao mercado onde já são vendidas imagens dos *hohovi*. Ao contemplar essas esculturas ela deve sentir qual imagem a atrai. Caso a mãe tenha se sentido atraída por escultura de sexo

diferente de seu filho morto, ela terá que ir para casa de mãos vazias e retornar no outro dia para novamente buscar a escultura correta. Depois de adquirir a imagem, a mãe deve recorrer a uma sacerdotisa da divindade gêmea para que ela consiga reencontrar o espírito de seu filho que vaga em uma das florestas onde os espíritos dos gêmeos habitam. Depois de longa cerimônia a sacerdotisa retorna com a escultura agora sacralizada e habitada pelo o espírito da criança. Ao adentrar a casa da mãe é dito “nós encontramos sua criança e a trouxemos de volta para sua casa”. Dito isso a mãe se ajoelha frente à sacerdotisa que diz três vezes “eis sua criança”. Logo depois, a mãe segura à imagem do seu filho e o reapresenta a todos os membros da família e assim como entre os iorubás, a representação escultórica será diariamente alimentada e caminhará com sua mãe e/ou seus irmãos (BLIER, 1988).



Imagem 115- Cerimônia dos gêmeos. Cotonou, Benin. Grupo étnico fon. 1948. Fotografia de Pierre Verger



Imagem 116- Cerimônia dos gêmeos. Sudoeste do Togo. Grupo étnico ewe. 2005. Coleção privada. Fotografia de Folly Koumouganh.



Imagem 117- Dois pares de *venavi* e tábua oracular com búzios e moedas. Grupo étnico ewe. Fotografia retirada da página Vodun Groove: <https://www.facebook.com/pages/Vodun-Groove-B%C3%A9nin-and-Togo-West-Africa-/162620493881037?fref=photo>. Acesso em 15/05/2015

Há um forte elo ritual bastante evidente entre os altares de Ibeji, Hoho e Cosme e Damião, a saber: a oferta de alimentos (THOMPSON, 1992). Como dito anteriormente e observado no início do século XX por Nina Rodrigues, dificilmente veremos altares de Cosme e Damião pertencentes às famílias brasileiras com ligações culturais com as religiões afro brasileiras que não tenham oferendas alimentares aos santos gêmeos sendo constantemente renovadas. Trago como comparação de tal prática uma fotografia em que a figura das crianças divinas são guarnecidas por oferendas alimentares na África jeje e no Brasil (Imagens 118 e 119). Essa relação não deixa dúvidas quanto a evidente penetração da prática ritual negra que transforma Cosme e Damião no novo receptáculo para alma não de um gêmeo morto, mas espaço para “reencarnação” das próprias divindades gêmeas Ibeji e Hoho. Os mitos e os ritos ligados aos santos cristão se dobram à força dos gêmeos crianças da negritude. Os meninos sagrados comem, e os altares de Cosme e Damião obedecem à tradição de seus ancestrais míticos claramente não cristãos. Nesse sentido, evidencia-se cada vez mais que Cosme e Damião no Brasil são de fato um “avatar” de Ibeji e Hoho. Então aqui é possível dizer que para além da transformação há uma total substituição do entendimento do campo cosmológico do domínio dos santos médicos, pelo domínio dos gêmeos crianças do sagrado ioruba-jeje-banto, visto que alimentar os meninos não corresponde em nada às práticas cristãs ligadas aos santos médicos.



Imagem 118- Venavi e suas oferendas alimentares. Grupo étnico ewe. <https://www.facebook.com/pages/Vodun-Groove-B%C3%A9nin-and-Togo-West-Africa-/162620493881037?fref=photo>. Acesso em 15/05/2015



Imagem 119- Escultura de Cosme, Damião e Doum com oferenda alimentar. Estabelecimento comercial no estado do Rio de Janeiro. 2015.

Apesar de afirmar que existe relação de ascendência direta entre a transformação da escultura de Cosme e Damião no Brasil com a cultura iorubá, Omari-Tunkara não realiza conexões entre a constituição formal morfológica das esculturas de Ibeji e dos santos gêmeos no Brasil para provar tal teoria. A autora também traz imagem que denomina como Ibeji, realizado na Bahia do século XIX. Hoje existem dois exemplares “gêmeos” dessa obra. Um encontra-se no Museu Afro Brasil, em São Paulo (Imagem 119) e o outro encontra-se no Museu Afro Brasileiro da UFBA, provavelmente esta última é que deu origem a imagem fotografada por Omari-Tunkara. O que a autora parece não ter percebido é que uma análise mais acurada de tal imagem poderia nos fazer crer que ela é o “elo perdido” não apenas entre o estilo artístico de produção de imagens de Ibeji e Cosme e Damião, mas entre os diferentes estilos artísticos negros de representação dos gêmeos. Tal observação reforça a teoria afirmada pela presente tese de que é o encontro e consonância entre tradições cosmológicas e artísticas banto, jeje, iorubá em conjunto que transformam a imagem e a mítica dos santos gêmeos ao incorporá-los aos seus meninos sagrados. Dado que mostra o claro entrecruzar de tradições artísticas entre o que Omari-Tunkara considera apenas como uma representação baiana de Ibeji é o registro da aquarela de Carybé (Imagem 121). Anos antes do registro fotográfico da pesquisadora ou da aquisição da escultura pelo diretor do Museu Afro Brasil ou pelo Museu Afro Brasileiro da UFBA, o artista argentino guardou em sua aquarela elemento

primordial para o entendimento da escultura, peça provavelmente perdida pelo deslocamento da obra, a saber: a palma-dos-mártires.

A aquarela de Carybé é evidentemente realizada a partir da observação de uma das esculturas presentes em um dos museus citados, ou pelo menos feita a partir de peça realizada pelo mesmo escultor. É pouco provável que Carybé tenha inserido elemento tão importante na composição se de fato ele não existisse. Não é difícil crer que realmente a escultura foi pensada para segurar algo, pois há espaço vazado na mão imagem, detalhe demasiadamente difícil de ser esculpido para não ter alguma função. Portanto, se a escultura portava a palma-dos-mártires torna-se obvia sua conexão com a produção de imagens escultóricas domésticas baianas de Cosme e Damião. A forte evidência de que o “Ibeji” brasileiro do acervo do Museu Afro Brasil e do Museu Afro Brasileiro da UFBA já são objetos constituídos pela mescla entre sistemas cosmológicos e artísticos se reforça ainda mais quando realizamos sobre ela análise iconográfica comparativa com os diferentes modos de construção escultórica dos gêmeos entre os grupos meta-étnicos abordados na tese.

Se a mescla com Cosme e Damião pode ser observada pela presença da palma, outros elementos morfológicos observados nessas representações escultóricas levantam possíveis relações de atravessamento entre tradições artísticas africanas dos gêmeos.



Imagem 120.



Imagem 121.

Imagem 119- Ibeji. Escultura em madeira policromada. Bahia. Século XIX. Museu Afro Brasil, São Paulo.

Imagem 120- Carybé. Ibeji. Aquarela. Bahia, século XX.

A escultura baiana de “Ibeji” traz em si elementos visuais que nos fazem crer que de fato consolida-se ao longo do XVIII e do XIX o entrecruzar de diferentes tradições artísticas e cosmológicas relacionadas ao gêmeos sagrados. A começar pela morfologia dos corpos das referidas obras. As esculturas *erê-ibeji* possuem geralmente traços marcantes, angulosos e pouco naturalistas. Boca e olhos são usualmente expressivos e há uma clara e pronunciada desproporção da cabeça, mãos e pés em relação ao resto do corpo. A imagem pintada por Carybé, assim como os exemplares pertencentes aos referidos museus de arte afro-brasileira mostram-se mais naturalistas, sendo a cabeça pouco desproporcional assim como os olhos, as mãos e bocas. Poderíamos aqui seguir o exemplo de Nina Rodrigues e relacionar o

naturalismo agregado à imagem à influência da produção de arte sacra católica. No entanto, ao fazer isso, poderíamos incorrer em sério equívoco. Obviamente há influência da iconografia cristã, o que pode ser verificado na presença da palma e no gesto dos braços, contudo, afirmar que as formas mais naturalistas são pura herança da tradição artística europeia denota desconhecimento sobre a produção escultórica de diversas etnias africanas. No caso específico da imagem dos gêmeos, não há como sonegar a força da influência de uma tradição artística de representação dos gêmeos sagrados, advinda de grupo étnico fundamental para a estruturação de parte significativa da cultura afro religiosa no Brasil, a saber: os jeje.

Apesar de toda a similaridade cosmológica, ao analisarmos a produção de imagens de gêmeos sagrados entre os fon e os ewe evidencia-se a distância de modelo artístico entre eles e os iorubás. Segundo Blier (1988) o conceito de beleza agregado às esculturas dos gêmeos entre os fon se relaciona intrinsecamente a ideia de “maciez”. Esta deve ser transmitida pela imagem para que ela seja considerada bem realizada e verdadeiramente bela. Portanto, para alcançar tal objetivo, o escultor precisa criar traços suaves e arredondados, para dar à escultura a suavidade que remeta à maciez e consequentemente à beleza. Ao realizarmos análise da morfologia das imagens dos gêmeos entre os fon e os ewe (Imagens 122, 124) fica claro que a preocupação artística em transmitir a ideia de maciez é imperativa. Em tais obras evidenciam-se traços mais arredondados e menos angulosos quando comparados aos erê-ibeji (Imagem 123, 125). Há também menor desproporção entre cabeça e o resto do corpo e uma preocupação menor com os elaborados penteados comum às esculturas dos gêmeos entre os iorubás.



Imagem 122



Imagem 123

Imagem 122- Hohovi. Escultura em madeira. Século XX. República do Benin. Grupo étnico fon. Dusseldorf, Galerie Simonis. Retirado de (BLIER, 1988, p.83)

Imagem 123- Ibeji. Escultura em madeira. Data? Grupo meta-étnico iorubá. Nigéria. Fotografia retirado de (CAMERON, 1996, p.69)

Ao nos determos por sobre a construção imagética das esculturas dos gêmeos entre os jeje, fica claro que não há como afirmar que o naturalismo percebido nas esculturas baianas denominadas como “Ibeji” pertencentes ao Museu Afro Brasil, as pertencentes ao Museu Afro Brasileiro da UFBA e a registrada pela pintura de Carybé são de influência da tradição artística ocidental. A mesma maciez que podemos observar nas esculturas *hohovi* dos fon e *venavi* dos ewe pode ser percebida na circularidade do rosto e nos volumes arredondados do tronco e das pernas da escultura baiana. Não obstante, ao observarmos diferentes obras da coleção Ludmilla Breda somos levados a crer que tal conceito se infiltra em muitas das representações domésticas dos gêmeos do cristianismo. Se há certeza de que a infantilização

das imagens dos gêmeos cristãos no Brasil se dá pela infiltração das cosmologias negras (OMARI-TUNKARA, 2005; LIMA, 2005), como duvidar de que a mesma infiltração se dá no que tange à tradição artística ligada ao padrão de beleza das esculturas dos gêmeos em culturas africanas como as jeje? As feições verificadas em boa parte das obras da coleção herdam não apenas o caráter formal da infância advinda de contexto cosmológico afro, mas herdam igualmente parte do seu conceito de beleza não ocidental. A aparência de maciez dada pelo volume e contornos arredondados presentes nas esculturas domésticas de Cosme e Damião parecem ser mais regra que exceção (Imagem 126).

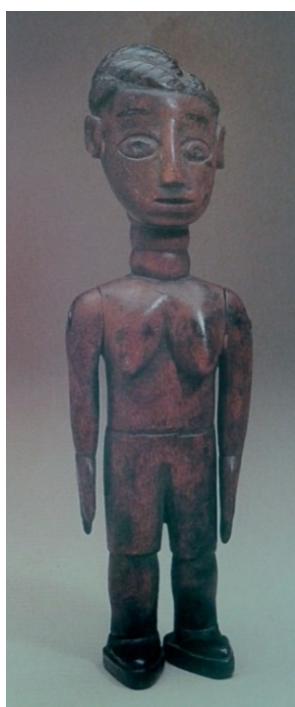


Imagem 124



Imagem 120



Imagem 125

Imagem 124- Venavi. Escultura em madeira. Data? Grupo étnico ewe. Togo. Fotografia retirada de (CAMERON, 1996, p.67)

Imagem 120- Ibeji. Escultura em madeira policromada. Bahia. Século XIX. Museu Afro Brasil, São Paulo.

Imagem 125- Ibeji. Escultura em madeira. Data? Grupo meta-étnico iorubá. Nigéria. Fotografia retirada de (CAMERON, 1996, p.69)



Imagem 126- Autor desconhecido. São Cosme e São Damião. Escultura em madeira policromada. Bahia, século XIX. Fotografia EXPOMUS Ltda. Coleção Ludmilla Pomerantzeff, São Paulo, Brasil.

Outro elemento apresentado pela escultura baiana de Ibeji que remete à tradição artística de representação de gêmeos sagrados de cultura não iorubá é o formato do chapéu utilizado pelos irmãos. Como dito anteriormente, as esculturas erê-ibeji entre os iorubás possuem grande parte das vezes penteado elaborado. No entanto, a forma ogival vista na referida escultura brasileira parece ser relativamente incomum entre as imagens dos gêmeos iorubás. Entretanto, o formato ogival como representação do topo da cabeça da imagem dos gêmeos é comum na produção escultórica de outro grupo meta-étnico, também trasladado para o Brasil: os bantos. Diferentes grupos étnicos bantos que ainda pertencem às suas respectivas religiões tradicionais também possuem devoção aos gêmeos crianças. Assim como entre os jeje e iorubás, quando um gêmeo morre uma escultura precisa ser feita para abrigar seu espírito. E de modo não muito distinto das demais culturas já relatadas, a mãe dos gêmeos precisa cumprir uma série de obrigações religiosas a partir do nascimento dos filhos para que a prosperidade vinculada aos gêmeos possa se fazer presente em sua casa (PARREIRA, 2013). Os luba são exemplo de grupo étnico banto trasladado para o Brasil (LOPES, 2008) que também realiza esculturas em madeira para servir de abrigo ao espírito de seu gêmeo falecido. Contudo, tais esculturas possuem muitas diferenças morfológicas quando

comparadas aos memoriais das iorubás ou dos jeje, guardando apenas a função, a escala e a matéria prima em comum. As esculturas dos gêmeos entre os luba é abstrata. No local em que os iorubás e jejes colocam o rosto da criança há um vão aberto entre bases laterais e sobre o vão se apresenta uma forma ogival. Com o corpo cilíndrico e a o topo em destaque por formato ogival com textura diferente do resto do objeto, evidencia-se clara forma fálica. Pode ser verificado em tais imagens que o formato ogival da parte superior da escultura pode ser mais ou menos pontiagudo (Imagens 127, 128, 129). Quando comparamos o formato do chapéu do Ibeji baiano com a imagem da parte superior da escultura dos gêmeos dos kongo ou dos luba, percebemos forte proximidade morfológica. Tendo sido o grupo meta-étnico banto o mais expressivo em número de pessoas escravizadas trazidas para o Brasil (SWEET, 2003), essa semelhança não poderia ser vista como mera coincidência, mas índice da presença de elemento da tradição escultórica desse grupo.



Imagem 127



Imagem 128



Imagem 129

Imagem 127- Escultura dos gêmeos falecidos. Escultura em madeira. Grupo étnico luba. Coleção de W. e U. Horstmann. Fotografia retirada de (CAMERON, 1996, p.82)

Imagem 128- Detalhe da imagem 129. *Teki Kya Mabasa*. Escultura em madeira. Grupo étnico Kongo. Zaire. Fotografia retirada de (THOMPSON, 1993, p. 256)

Imagem 129- Detalhe da imagem 119. Escultura em madeira policromada. Bahia. Século XIX. Museu Afro Brasil, São Paulo.



Imagem 130- Mãe com seus *Teki Kya Mabasa*. Escultura em madeira. Grupo étnico Kongo. Zaire. Fotografia retirada de (THOMPSON, 1993, p. 256)

O formato ogival do chapéu do “Ibeji” baiano e da cabeça do *mabasa* registrado por Thompson (1993) remetem à morfologia de mais de uma peça da coleção Ludmilla Breda.

Diferindo-se da maioria dos tipos de chapéus e turbantes portados por Cosme e Damião na iconografia ocidental, os formatos utilizados para a construção do chapéu que cobre cabeça de algumas obras da coleção remetem muito mais à tradição de ornamentação banto dos gêmeos do que a qualquer representação cristã europeia dos referidos santos (Imagens 131 e 62). A partir do contato com os modos de figuração dos gêmeos sagrados em diferentes contextos artísticos das matrizes negras trazidas para o Brasil, não há como crer que as “deformações” dos elementos iconográficos ocidentais de Cosme e Damião se deram por simples imperícia técnica do artista popular. Assim como ocorre na escultura do Ibeji baiano, as imagens domésticas dos santos gêmeos são fruto do encontro e da mescla entre diferentes tradições artísticas de representação da gemelaridade sagrada. Submeter tais obras a qualquer análise não embebida de informação sobre as diversas tradições artísticas de criação escultórica dos gêmeos que aportaram no Brasil é persistir em equívocos reducionistas e excludentes como o de Omari-Tunkara. Isso pode ser aplicado ainda aos mais diversos tipos de criação artística nascidas em diálogo com a chamada cultura popular.



Imagem 131



Imagem 62

Imagens 131 e 62- Autores desconhecidos. São Cosme e São Damião. Escultura em madeira policromada. Bahia, século XIX. Fotografia EXPOMUS Ltda. Coleção Ludmilla Pomerantzeff, São Paulo, Brasil.

A princípio, pode parecer especulação exagerada dizer que muito provavelmente há vínculo de herança afro na perpetuação dos chapéus utilizados quase como regra nas representações domésticas brasileiras de Cosme e Damião. No entanto, quando somos

familiarizados com a estética afro-brasileira sabemos como a cabeça coberta possui grande importância estética e ritual. Quando nos voltamos aos usos do chapéu e ornamentos da cabeça entre as culturas africanas abordadas na tese, a hipótese da influência negra na popularização do uso desse elemento na iconografia dos santos cristãos se reforça.

Como dissemos anteriormente, entre os iorubás a cabeça é uma divindade pessoalizada carregada por cada ser humano, por isso, entre eles, há forte preocupação com o acabamento do penteado e adornos utilizados na parte exterior desse espaço sagrado. Entre eles é comum ver diferentes estilos de chapéus e turbantes a cobrir as cabeças das autoridades religiosas e políticas (BLIER, 1998), sendo o mais importante, a coroa de contas (*ade*) (Imagem 134). Os chapéus masculinos denominados como *filá* (Imagem 132) e o *abeti ajá* (Imagem 133) são peças comuns na indumentária iorubá tradicional, sendo símbolo de distinção social e beleza. Tal preocupação com a cabeça e seus adornos também evidencia-se na criação artística, o que pode ser percebido nas máscaras *gèlèdés*⁶ (Imagem 135), na cabeça dos erê-ibeji e em diversas outras produções escultóricas (LAWAL, 1996, 2014).



Imagem 132



Imagem 133

Imagem 132- Cantor nigeriano Abolore Adegbola Akande usando *filá*. Século XXI. Fotografia retirada de: <http://www.notablenigerians.com/?p=459>

Imagem 133- Presidente da Nigéria, Goodluck Ebele Azikiwe Jonathan usando *abeti ajá*. Século XXI. Fotografia retirada de: <http://www.ourafriicablog.com/post/58656929252/naijakulture-abeti-aja-is-the-traditional>

⁶ Para saber mais sobre as máscaras *gèlèdés* ver LAWAL, Babatunde: *The Gèlèdé Spectacle: Art, Gender, and Social Harmony in as African Culture*. Washington D.C.: The University of Washington Press. 1996.



Imagem 134



Imagem 135

Imagem 134 O chefe de Orangun-Ila, Airowayoye I e seu *ade*. Grupo étnico iorubá. Nigéria. Século XX. Fotografia retirada de (BLIER, 1998)

Imagem 135- Adereço de cabeça *gèlèdé*. Grupo étnico iorubá. Nigéria. Início do século XX. Imagem retirada de: http://www1.seattleartmuseum.org/eMuseum/media/full/81.17.585_01c.jpg

Nas esculturas dos gêmeos bantos não fica claro se o que há na cabeça das esculturas é um penteado ou uma indumentária, mas é certo que algo se destaca no topo da representação dos gêmeos. Nas imagens dos *minkisi* (plural de *nkisi*), divindades de subgrupos bantos, não é incomum que vejamos as cabeças das esculturas cobertas por ornamentos como penas, tecidos, aglomerado de coisas, ou simplesmente entalhe que destaque penteado elaborado ou que figure peça de indumentária (Imagem 136). A relação entre essas divindades e seu

adereço de cabeça é tão forte que mesmo no início do século XX, a viajante francesa *madame Otille Coudreau* testemunhou em comunidade negra do Pará a existência de peculiares imagens de santos. A descrição de tais esculturas realizada pela viajante revela a fusão de tradições artísticas agrupadas pela cultura religiosa crioula, que unia elementos cristãos aos comumente utilizados para a construção imagética dos *minkisi* (SOUSA, 2002). Anos depois, Eurípedes Funes⁷ registra imagem de São Benedito da mesma região relata por Otille e mostra a persistência de uma dessas imagens cristãs incrementadas por elementos da iconografia sagrada do *nkisi*. Nessa representação é possível notar que São Benedito porta um longo chapéu encimado por penas (Imagem 137). Tal chapéu, contudo não faz parte da tradição iconográfica europeia do referidos santo, sendo clara intervenção criativa da cultura mestiça afro-descendente local. O que acontece com essa imagem difere-se pouco do ocorrido com as representações domésticas de Cosme e Damião. Estas, contudo, transformam-se em larga escala e invadem espaço religioso da hegemonia, diferindo se da transformação localizada da imagem de São Benedito.

Assim como entre os jeje e os iorubás, não é incomum ver as autoridades políticas e religiosas de diferentes subgrupos bantos com a cabeça coberta. O falecido presidente do Zaire, Mobutu Sese Seko, dificilmente fazia aparições em público sem utilizar seu chapéu feito de pele de leopardo (Imagem 138). Esse elemento de sua indumentária guarda formato muito similar ao usado por líder de grupo étnico da mesma região, porém criado e utilizado em séculos anteriores ao seu nascimento. Blier apresenta em sua publicação (BLIER, 1998) chapéu congolês real do século XVII (Imagem 139) com design similar ao usado por Mobutu, o que demonstra a força da relação cultural da tradição dos grupos bantos com um dos símbolos da indumentária representativo de poder.

⁷ Euripedes Funes registra a imagem de São Benedito com iconografia modificada em sua tese denominada “Nasci nas matas, nunca tive Senhor. História e memória dos mocambos do Baixo Amazonas”, tese de doutoramento apresentada ao departamento de História – FFLCH/USP, 1995. O autor e a fotografia são referenciados no artigo de Marina Mello e Sousa em seu artigo Catolicismo Negro no Brasil: Santos e Minkisi, uma reflexão sobre miscigenação cultural. In.: Afro-Ásia, número 28. Salvador: 2002. É dessa mesma tese que autora retira a fotografia de São Benedito e é do artigo de Sousa que reproduzido a fotografia utilizada na presente tese.



Imagem 136



Imagem 137



Imagem 138



Imagem 139

Imagem 136- Autor desconhecido. Nkisi. Escultura em madeira e assemblagem de materiais diversos. Século XIX. Grupo étnico kongo. Virginia Museum of Fine Arts.

Imagem 137- Autor desconhecido. São Benedito. Escultura em madeira. Data? Pará, Brasil. Fotografia de Eurípedes Funes retira de (SOUSA, 2002)

Imagem 138- Presidente Mobutu Sese Seko. 1983. Fotografia retirada de: http://pt.wikipedia.org/wiki/Mobutu_Sese_Seko

Imagem 139- Autor desconhecido. Chapéu real do grupo kongo. Tecido. Século XVII. Acervo do The National Museum of Denmark, Copenhagen. Fotografia retirada de (BLIER, 1998)

As imagens de *hohovi* e *venavi* encontradas mostram que diferente da representação dos gêmeos entre os iorubás e os bantos não há nada que destaque o penteado ou mostre que o escultor se preocupou em criar adorno entalhado para a cabeça da peça. Contudo, em mais de uma fotografia encontramos evidências de que entre os jeje existe a prática de enfeitar a cabeça da escultura. Ao invés de esculpir o ornamento na escultura, ela é vestida com tecido branco que cobre a cabeça dos gêmeos durante cerimônias religiosas (Imagens 117 e 140). Como a pesquisa não revelou a utilização corrente de tecidos nas imagens de Cosme e Damião, poderíamos crer que tal prática não teria sobrevivido no Brasil. Entretanto, uma das peças da coleção Ludmilla Breda mostra que tal prática também pode ter sido recorrente no passado do Brasil. Uma escultura que não possui registro de local de origem ou século de realização, desgastada pelo tempo, sem parte dos braços e apenas com vestígios de sua policromia original, traz amarrada à cabeça dos santos dois tecidos brancos (Imagem 141). Por acaso, apesar do tempo, a escultura manteve o tecido que fora agregado à ela. Quantas outras esculturas de Cosme e Damião poderiam também possuir o mesmo elemento incorporado em sua composição, mas perdidos pelo tempo? Não temos como saber. Entretanto, o fato de uma delas carregar esse símbolo é índice de que a prática jeje relacionada às esculturas dos gêmeos foi claramente associada aos santos cristãos. Obviamente a prática de amarrar pano na cabeça não encontra amparo nos ritos tradicionais do catolicismo, entretanto, o mesmo não pode ser dito em relação às religiões afro-brasileiras, em especial o candomblé. Tanto o sacerdote, quanto os demais iniciados do candomblé se utilizam constantemente desse adereço. Símbolo máximo da importância do adereço da cabeça é o *ade*, elemento obrigatório utilizado na indumentária das divindades quando manifestas nos corpos de seus iniciados.

Assim como ocorre entre iorubás e bantos, as autoridades políticas e religiosas dos jeje também se utilizam constantemente de chapéu como marca de seu status social (Imagens 142 e 143).



Imagem 140- Hohovi durante festival aos Voduns em Ouidah, Benin. Século XXI. Fotografia de Jon Grambrell retirada de: blogs.sacbee.com/photos/2013/01/mysticism-modernity-abound-in.html



Imagem 141- Autor desconhecido. São Cosme e São Damião. Escultura em madeira com vestígios de policromaia. Local de origem desconhecido. Data desconhecida. Fotografia EXPOMUS Ltda. Coleção Ludmilla Pomerantzeff, São Paulo, Brasil.



Imagem 142- Agboli-Agbo Dedjlani – King of Abomey.Benin. Século XXI. Fotografia de Daniel Laine. Imagem retirada de: <http://twistedsifter.com/2012/07/kings-of-africa-portraits-by-daniel-laine/>



Imagem 143- Sacerdotes do culto aos voduns. Grupo étnico fon. Ouidah, Benin. Século XXI. Fotografia de Sunday Alamba, retirada de: logs.sacbee.com/photos/2013/01/mysticism-modernity-abound-in.html

Tanto a escultura Ibeji realizada na Bahia quanto as imagens de Cosme e Damião da coleção Ludmilla Breda foram criadas em ambiente cultural atravessado por conteúdos artístico-religiosos diversos e sua composição responde a essa realidade social mestiça. Não há como garantir que o artista que criou a imagem de Ibeji para o espaço dos terreiros já instituídos na Bahia do XIX não seja um dos que criou uma ou mais imagens católicas de uso doméstico que hoje fazem parte da coleção Ludmilla Breda. Se nos remetermos aos trabalhos especializados dos artífices do XIX, feito em boa parte por negros e mestiços, somos levados a crer que há grande probabilidade de que o escultor que cria a imagem cristã de uso doméstico seja o mesmo que cria a imagem consumida pelo terreiro. Além disso, a prestação de serviço à igreja e ao terreiro poderia ter o aval e acobertamento das Irmandades Religiosas de pretos e mulatos, pois como afirma Kátia Mattoso:

As intenções religiosas eram aparentemente simples pois todas as Irmandades sem exceção se propunham zelar pela propagação da fé católica. Mas aventa-se também a hipótese de que as Irmandades de pretos e mulatos, por exemplo, eram organismos sociais que permitiam a conservação da herança cultural africana não tanto pelas práticas religiosas que se iam conservando, mas principalmente pelas solidariedades que ofereciam permitindo assim a ressocialização e repersonalização do negro dentro de uma sociedade global que, à primeira vista lhe era hostil (MATTOSO, 1978, p.219)

Um escultor africano ou afrodescendente que tivesse relação com a cosmovisão de seus antepassados não veria grande contradição em criar imagens cristãs e imagens não cristãs. Isso ocorre, pois sua fé nativa valida à existência e a crença nos deuses estrangeiros (PARÉS, 2007). Portanto, ele poderia transitar livremente nesses distintos ambientes sem ferir suas regras morais, sendo ainda acobertado por sua Irmandade Religiosa, também composta por outras pessoas que circulavam entre terreiros e igrejas. A crença de que o escultor que realizou a imagem do Ibeji baiano é o mesmo que prestava serviço à igreja se adensa quando nos focamos em um detalhe da peça: os braços articulados. A imagem 124 mostra a escultura de um venavi com o que parece ser articulação entre o braço e o ombro, contudo, a representação baiana possui articulação neste mesmo local e mais outra, localizada entre o braço e o antebraço. Essa técnica escultórica não encontra eco na tradição artística dos grupos meta-étnicos negros pesquisados, porém, não é nada estranha à criação dos chamados “santos de vestir” do catolicismo (Imagem 146). Por conseguinte, chegamos a conclusão de que a imagem do Ibeji baiano é indício de que as oficinas dos santeiros na Bahia produziam obras para a igreja e para o terreiro. Tal dado nos faz compreender como o imaginário negro se

funde tão profundamente às peças de Cosme e Damião ao ponto de redefinir sua iconografia. Ao pensarmos na Bahia do século XIX nos remetemos a um espaço em que a população negra é abundante e as religiosidades afro-brasileiras se institucionalizam. Essa institucionalização demandava produção artística, visto que bantos, jejes e iorubás são iconofílicos e com cultura religiosa extremamente ligada à escultura. Como afirmado por Mattoso (1978), a população de artífices da Bahia era formada majoritariamente por negros e mestiços e muito provavelmente esses trabalhadores não viam problema em prestar serviços às religiosidades negras ou à cristã. Esses homens eram munidos pela técnica escultórica de diferentes tradições artísticas, assim como por distintos conteúdos cosmológicos. É nessa conjuntura cultural que nasce a conjugação formal e cosmológica entre sistemas artístico-religiosos que dá origem à transformação da mítica e da iconografia de Cosme e Damião no Brasil.



Imagem 144



Imagem 145

Imagem 144- Detalhe da imagem 119. Ibeji. Escultura em madeira policromada. Bahia. Século XIX. Museu Afro Brasil, São Paulo.

Imagem 145- Cardeal da esquerda. Rio de Janeiro. Igreja da Ordem terceira de São Francisco da Penitência. Fotografia retirada de http://www.dezenovevinte.net/obras/imagens_nancy_files/cardeais.jpg

Portanto, acontecia nas oficinas dos santeiros da Bahia do XIX algo não muito distinto do que pode ser observado durante minha pesquisa de mestrado nos espaços que produzem imaginária escultórica para os terreiros contemporâneos no Rio de Janeiro. O escultor que cria a imagem de uma pombajira e de um caboclo é o mesmo que cria as representações domésticas de Jesus Cristo, Virgem Maria e demais entes do catolicismo. Alguns desses escultores se autodenominam católicos, mas frequentam terreiros e acreditam na existência dos entes sagrados de ambos os sistemas religiosos (MOURÃO, 2012).

Outras obras da coleção Ludmilla Pomerantzeff Breda mostram ainda outros vínculos com as tradições escultóricas dos grupos étnicos negros transladados para o Brasil e reforçam a hipótese da tese. Por exemplo, uma peça traz Cosme e Damião representados como gêmeos xifópagos. Assim como a representação dos santos gêmeos como crianças, isso também não é algo que encontre algum amparo na tradição iconográfica católica. Contudo, não podemos dizer o mesmo no que se refere a diferentes produções da escultura africana. *Minkisi* ou *bocios*, esculturas religiosas respectivamente entre bantos e jejes, podem ser figuradas como entes xifópagos.

Podendo ser presentificados por sacos de ráfia, potes de cerâmica ou por forma antropomórfica ou zoomórfica na escultura, os *minkisi* têm função religiosa de proteção, de cura e fiscalização da moral da comunidade. A forma material do *nkisi* precisa conter dentro de si elementos que ativam seu poder, tendo cada tipo de *nkisi* morfologia bastante variada e seu modo de representação está relacionado à sua função. As esculturas dos *minkisi* com duas cabeças não são incomuns, sendo a mais conhecida a do *nkisi kozo*. Figurado como cão de duas cabeças, *kozo* é o caçador de malfeitores e uma de suas cabeças olha o mundo dos vivos enquanto a outra vigia o perigo que possa vir do mundo invisível (MACGAFFEY, 1993). Assim como a linha do grafismo do cosmograma banto aponta para o lado invisível e visível da existência, a forma material de alguns *minkisi* também possui em sua visualidade elementos relacionados a esse duplo pertencimento, sendo as duas cabeças um desses símbolos. Outros *minkisi* com forma antropomórfica também apresentam as duas cabeças e são construídos como gêmeos xifópagos, ou seja, duas cabeças dividindo o mesmo corpo.

Algumas imagens escultóricas ligadas ao culto vodun, os *bocio*, também possuem duas cabeças (Imagem 148). Sobre essas representações dos fon, Suzanne Blier diz que: “*The visual and emotional power of these objects rests on their multiplication or deprivation of key body parts. While some such figures show missing legs or arms, by far the most common works are those incorporating two heads, faces, or bodies.*” (BLIER, 1995, p.283). A presença comum dessas imagens duais entre os fon se relaciona à dualidade complementar presente em boa parte de sua cosmologia. De modo não muito distante do que ocorre com o *minkisi*, tal “deformação” está intrinsecamente ligada ao conceito de grandeza do poder das divindades. Tal potência é impossível de ser expressa de modo mais humanizado, visto que as formas do real não são suficientes para dar presença visual para a ideia de força contida no sobrenatural (VERNANT, 1990).

Sobre os gêmeos e as representações xifópagas na África fon, Blier relata que um mercador amarra duas imagens *hohovi*, tornando-as uma. Isso foi feito para que a escultura pudesse obter o poder de livrar a criança que a possuir de pesadelos. Por conseguinte, evidencia-se que a obra xifópaga da coleção Ludmilla Pomerantzeff Breda é devedora das tradições jeje e banto de escultura de ente de duas cabeças, o que inclui, no caso dos jeje, a representação dos gêmeos. Tal tradição ligada à representação dos gêmeos na diáspora negra ainda se reforça pela imagem dos *jimaguas*⁸ desenhada por Ortiz (1905) e publicada também por Flores-Pena (2011). Nessa imagem Ortiz registra uma escultura igualmente xifópaga, nela os gêmeos compartilham o mesmo corpo. O mesmo acontece na referida escultura da coleção paulistana, nela Cosme e Damião se ligam fisicamente em toda parte lateral. Os santos nem mesmo possuem quatro braços, mas apenas dois, o que deixa claro a partilha do mesmo corpo. Além disso, o resto da fatura formal dessa obra é de evidente herança artística negra, pois há grande similaridade entre essa peça e as esculturas de santo Antônio nó-de-pinho estudadas por Eduardo Etzel (1979) e Marina de Mello e Souza (2000). A coleção Ludmilla Breda ainda possui mais dois exemplares de Cosme e Damião como xifópagos.

⁸ Gêmeos sagrados da religião afro-cubana.



Imagem 146

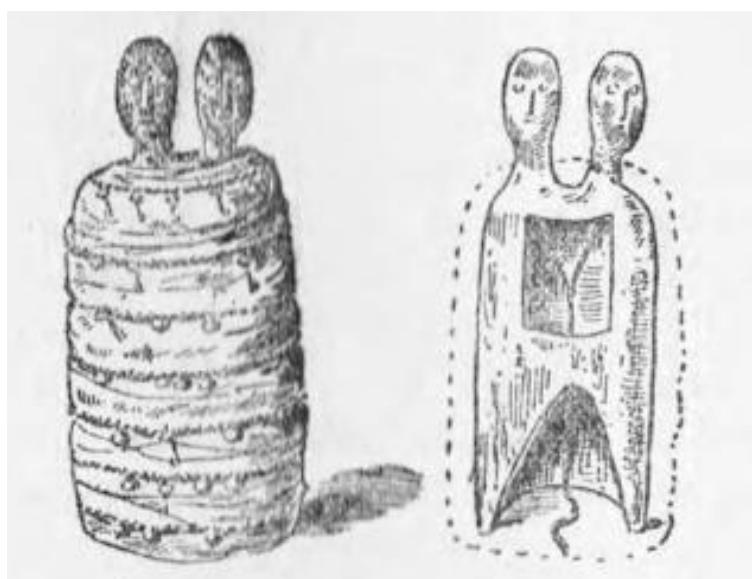


Imagem 147



Imagem 148



Imagem 149

Imagem 146- Autor desconhecido. São Cosme e São Damião. Escultura em madeira. Local de origem desconhecido. Data desconhecida. Fotografia EXPOMUS Ltda. Coleção Ludmilla Pomerantzeff, São Paulo, Brasil.

Imagem 147- Renato Ortiz. Desenho de escultura de Jimaguas. Cuba, 1905. Retirado de FLORES-PENA, Ysamur (2011)

Imagem 148- Autor Desconhecido. Bocio. Escultura em madeira e pátina de material biológico de sacrifícios. Grupo étnico fon. Benin. Data ? Coleção particular da Família Robert T. Wall.

Imagem 149- Autor Desconhecido. Nkisi Nkondi. Escultura em madeira e materiais diversos. Grupo étnico bakongo. República Democrática do Congo. Data ? Imagem retirada de: <http://www.theafricantouch.com/en/art/1025-two-headed-fetish.html>

Ainda sobre as relações entre Cosme Damião e a tradição da representação dos entes xifópagos na escultura jeje e banto, trago um trabalho de artista contemporâneo brasileiro Zé Carlos, que abre diálogo inconsciente com o substratos históricos e míticos que atravessam as imagens escultóricas dos santos gêmeos no Brasil. Digo que o artista realiza diálogo inconsciente pois ele cria uma escultura em que Cosme e Damião aparecem como xifópagos (Imagem 150), sendo que no texto de seu site não há nada que indique que o mesmo tenha conhecimento das relações históricas entre os santos gêmeos e a tradição escultórica africana.

O artista cria uma série de imagens religiosas por meio da escultura em que ele retira ou acrescenta novas partes à representação dos personagens, como uma Virgem Maria sem cabeça ou um caboclo de umbanda com o cocar cobrindo-lhe a face. Zé Carlos se utiliza da iconografia escultórica contemporânea de Cosme e Damião no Brasil, perpetrada pela criação de imagens domésticas como as da coleção Ludmilla Pomerantzeff. Contudo, o artista representa os santos gêmeos como sendo xifópagos, pois duas cabeças despontam sobre o mesmo tronco. Ao realizar tal reestruturação da morfologia da iconografia de Cosme e Damião, mesmo que não intencionalmente, Zé Carlos nos remete à história cultural e artística agregada aos santos gêmeos no Brasil. A mítica dos santos gêmeo no Brasil assim como a evolução de sua morfologia na escultura estão intrinsecamente ligadas à memória cosmológica negra dos dois que são um. O título da obra traz ainda um detalhe importante para a compreensão da fusão dos santos gêmeos na cultura popular brasileira, o título: Cosmedamião.



Imagem 150- Zé Carlos. Cosmedamião. Escultura em gesso e madeira. 2008. Rio de Janeiro.
Imagem retirada de: <http://zecarlostgarcia.com.br/obras/santo/>

Popularmente ao se referirem aos santos gêmeos os devotos brasileiros falam comumente em “São Cosmedamião” e não São Cosme e São Damião, ou mesmo São Cosme e Damião, como se os dois fossem percebidos como uma única entidade. Se rememorarmos aqui a explicação da tradição religiosa iorubá e banto para a existência dos gêmeos, podemos inferir a suspeita de que a memória dessas concepções cosmológicas pesa mesmo sobre o modo como os fiéis pronunciam o nome dos santos gêmeos. Entre iorubás e bantos os gêmeos seriam nada mais do que duas partes do mesmo espírito que vem ao mundo. Se o espírito dos dois é o mesmo, não é de estranhar a existência das figurações xifópagas dos gêmeos, pois tais imagens traduziriam a concepção mítica da gemelaridade entre diferentes culturas africanas e igualmente na cultura popular brasileira fortemente balizada pela cosmologia negra. O mesmo pode ser aplicado à forma popular de se referir aos santos gêmeos, que tornou-se, digamos, um nome xifópago: Cosmedamião.

A partir da observação das peças da coleção Ludmilla Pomerantzeff Breda à luz da tradição artística dos grupos étnicos africanos trazidos ao Brasil, podemos afirmar que indubitavelmente a iconografia doméstica de Cosme e Damião no Brasil se submete à força da arte religiosa jeje, iorubá e banto. E foi graças ao encontro entre essas diferentes cosmologias africanas devotas aos entes crianças gêmeas sagradas, que a fé aos gêmeos da cristandade encontrou campo fértil para se tornar tão popular no Brasil. Sendo os afro-brasileiros os principais artífices e santeiros do XVIII e do XIX, não é de se estranhar que a iconografia cristã de Cosme e Damião tenha se dobrado frente a outras tradições escultóricas de representação dos gêmeos, fato que explica não somente o processo de infantilização, mas o desaparecimento dos símbolos da medicina, a presença do terceiro irmão, a ligação das esculturas com as oferendas alimentares, a aparição de esculturas xifópagas e o incremento de elementos como o báculo e a onipresença do chapéu.

Não há como falar de infância e religiosidade afro-brasileira sem também citar outro desdobramento importante dos mitos e ritos ligados aos gêmeos sagrados no Brasil: os erês. Tidos no candomblé como representantes das divindades e na umbanda como alma de crianças mortas, os erês são entes infantis, incorporados pelos iniciados das religiosidades citadas em ritos específicos. Aqui é interessante notar como o nome que entre os iorubás designa imagem escultórica, popularizada por sua ligação à ibeji, passa a ser referência aos espíritos infantis. No momento em que tais espíritos incorporam nos iniciados, ocorre algo que serve quase como metáfora para o ocorrido na escultura devocional afro-católica de Cosme e Damião. Quando os erês possuem os corpos dos médiuns, esses, que até então se

portavam como adultos, passam a se comportar como crianças. Choram, correm, riem de coisas simples, brincam, querem comer doces, fazem algazarra. A transformação processada na imagem dos santos gêmeos também se dá no rito, onde os corpos adultos se entregam à vitalidade e a alegria da posse da infância.

Creio que assim como ocorre com as pombajiras⁹, os erês também nascem no rito afro-brasileiro a partir do encontro entre diferentes tradições religiosas, o que inclui a europeia. O culto as almas das familiares é algo comum na cultura popular luso e luso-brasileira e inclui as crianças, como demonstra Gilberto Freyre:

Abaixo dos santos e acima dos vivos ficavam, na hierarquia patriarcal, os mortos, governando e vigiando o mais possível a vida dos filhos, netos e bisnetos. Em muita casa-grande conservavam-se seus retratos no santuário, entre imagens de santos, com direito à mesma luz votiva de lamparina de azeite e às mesmas flores devotas. Também se conservavam às vezes as tranças das senhoras, os cachos dos meninos que morriam anjos. Um culto doméstico dos mortos que lembra o dos antigos gregos e romanos. (FREYRE, 2010 [1933], p.40)

Temos desdobramentos claros dessa prática na cultura popular brasileira, como a devoção ao espírito milagroso da menina Odetinha¹⁰, no cemitério São João Batista no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro. Ao nos darmos conta da vivência nativa luso com os espíritos familiares, inclusive suas crianças, não é de se estranhar o amálgama entre tal prática e o culto às divindades de culto doméstico, ligadas igualmente à proteção da manutenção da vida na infância. A oposição complementar inerente a Ibeji vive nas práticas ritualísticas ligadas aos erês. Na umbanda, por exemplo, são esses espíritos que para os fieis são crianças mortas, que são direcionados os pedidos de proteção às crianças vivas. Nesse segmento religioso são diversos os espíritos infantis que se apresentam. Seus nomes geralmente remetem a algum local da natureza, o que demonstra o vínculo forte com a africanidade, visto que para diferentes grupos bantos, os espíritos se vinculam a locais naturais sagrados e para os jeje, as crianças mortas retornam para as florestas. Nomes como Joãozinho da Mata, Mariazinha da Praia, Aninha da Cachoeira e Doum, são evocados, incorporados e extremamente populares na umbanda. Em São Paulo, os erês também são chamados de “Cosminhos”, ou seja, Cosme e

⁹ As pombajiras são entes que se relacionam historicamente com práticas e personagens da bruxaria ibérica e com divindades banto, jeje e iorubá. Para saber mais sobre a história cultural das pombajiras ver Marlyse Meyer (1993), ou Tadeu Mourão (2012).

¹⁰ Odetinha era uma menina que morreu aos nove anos de idade. Na década de 70 do século passado, iniciou-se constante peregrinação ao túmulo da criança, pois foi tributado a ela a realização de milagres. Para saber mais sobre o culto à Odetinha ver Maria de Cássia Frade (1987)

Damião são não apenas nesse estado, mas em diversos segmentos religiosos afro-brasileiros, os patronos dos erês. Como todos os entes da umbanda, cada erê possui sua própria representação escultórica, e assim como ocorre com seus patronos, em todas elas são figurados como crianças (Imagem 151).



Imagem 151- Esculturas em gesso policromado diversas, entre elas está a representação do erê Mariazinha da Praia e do erê Joãozinho da Mata. Também podem ser vistas diferentes representações de Cosme e Damião e oferendas de frutas e refrigerante de guaraná. Fotografia retirada do site da loja Bazar Espaço dos Orixás, localizado em Piedade, Rio de Janeiro. Retirado de: <http://bazarespacodosorixas.blogspot.com.br/2011/10/mesa-em-homenagem-ibejada.html>

Outro trabalho de artista contemporâneo baiano, Tiago Sant'Ana, faz referência aos gêmeos sagrados e resume bem diferentes etapas ligadas a gemelidade afro e afro-brasileira investigada nessa etapa do capítulo. A obra tem o título de Bejé Oró (Imagem 152) e é uma referência ao universo mítico que atravessa e une Ibeji-Cosme e Damião-erês. Assim como

fazem alguns nativos da Nigéria, do Benin e do Togo quando um gêmeo morre antes de serem fotografados juntos, o artista se fotografa duas vezes, fazendo de sua própria imagem duplicada, a imagem de seu irmão. Atento à modificação iconográfica das imagens domésticas dos santos gêmeos, Tiago transforma a Palma-dos-Mártires em Espada-de-São-Jorge.

Pelo estranhamento causado, os detalhes que mais chamam atenção e se vinculam a essa etapa da tese é o colar de chupetas e a embalagem de amaciante em formato de ursinho de pelúcia que o artista segura. O colar de chupetas remete ao coletivo, as várias crianças, vivas e mortas, vinculadas aos gêmeos sagrados. O amaciante traz à memória uma célebre propaganda dos anos 90 em que o ursinho, símbolo do produto, aparecia constantemente em comerciais na televisão. A marca, além de vender o produto de limpeza, também comercializava o bicho de pelúcia. Ao portar o produto ao invés do urso de pelúcia, o artista acaba por fazer referência às infâncias pobres, desprovidas da possibilidade de acesso aos bens de consumo, mas que criativas, brincam com a embalagem do produto de limpeza, como se fosse o urso de pelúcia que não podem possuir. Ao mesmo tempo, a embalagem de plástico resignificada dialoga intensamente com os tipos de brinquedos oferecidos aos gêmeos meninos, a Doum e aos erês.

Trago uma fotografia de uma escultura de Doum (Imagem 153), que mostra bem o universo de agência relacionado às crianças sagradas. Nela é possível ver que o colar de chupeta e os brinquedos de plástico, são parte dos objetos que se relacionam com a vida sagrada das imagens de Cosme, Damião, Doum e erês, assim como as oferendas alimentares. Cada brinquedo, chupeta, bala ou oferenda alimentar, representa ou uma graça alcançada por um fiel, ou simplesmente um agrado feito a esses entes amigos, sendo a imagem um trabalho coletivo e um *work in progress*.



Imagem 152.



Imagem 153

Imagem 152- Tiago Sant'Ana. *Bejé Oró*. Fotografia. Ano?

Imagem 153- Autor desconhecido. Doum. Escultura em gesso policromado de loja de artigos religiosos no município de São João do Meriti. Fotografia do acervo do autor, 2010.

A partir da evidência do vínculo histórico existente entre a cultura popular luso e luso brasileira com o culto às almas das crianças, não podemos deixar de nos deter sobre outra herança ligada às crianças divinas e à gemelidade. Tal memória, contudo, não se relaciona à tradição religiosa e artística das culturas negras, mas sim à religiosidade e iconografia ocidental ligada ao passado clássico, pagão. Teria a memória ligada aos gêmeos pagãos europeus, submersa nas estruturas da cultura hegemônica, permitido a transformação dos santos gêmeos médicos em santos gêmeos meninos? Que fundo cosmológico os gêmeos sagrados das culturas negras tem em comum com os gêmeos sagrados das religiões pagãs clássicas europeias? A resposta: a infância e a vitalidade.

3.2 Gemelaridade no ocidente não cristão, ontem e hoje.

Ao ter contato com o estofo cultural que atravessa a gemelaridade no ocidente, não é difícil compreender como o imaginário cristão no Brasil absorveu facilmente a transformação profunda sofrida pela imagem e pelo mito dos santos gêmeos. Apollo e Artemis, Hércules e Íficles, Castor e Pólux, Rômulo e Remo - o conteúdo intrínseco a cada um desses mitos de algum modo dialoga com os mitos e a função cosmológica dos gêmeos crianças sobrenaturais advindos do continente africano. Tais mitos pagãos europeus entram novamente em circulação tanto na literatura quanto nas artes visuais a partir da renascença, fazendo-os ressurgir novamente no imaginário social e na produção artística.

Os gêmeos divinos com maior importância cosmológica na religião grega são sem dúvida Artemis e Apollo. Seu mito narra que Leto, sua mãe, ficou grávida de uma relação que tivera com Zeus. Ao saber disso, Hera, a rainha dos deuses e esposa oficial de Zeus, resolveu se vingar. Como não podia se vingar do marido, visto que seu poder era tremendo, Hera descontava sua raiva nas amantes dos Zeus. A Leto não poderia infligir castigo de morte, visto que essa também era imortal. No entanto, isso não a livraria da perseguição da rainha do Olimpo e Hera fez a terra jurar que não receberia Leto no seu momento do parto. Toda vez que parava para dar a luz aos filhos, Leto era expulsa, pois tanto homens quanto deuses temiam a cólera de Hera. Depois de muito perambular, Leto encontra uma ilha que navegava e não tinha uma parada fixa e que, destarte, não estava sob o mesmo juramento que a terra

firme fizera. Ao saber disso, Hera manda Ilítia, deusa dos partos, cruzar sua perna esquerda sobre a direita para que Leto não pudesse dar a luz. Por nove dias e nove noites Leto sofreu com as dores do parto. Penalizadas pela situação da divindade parturiente, outras deusas tentaram persuadir Hera. Lideradas pela sábia Athena, as deusas enviaram a Hera um presente irrecusável - um colar de beleza rara - em troca da liberação das pernas de Ilítia. Hera não resiste à beleza da joia e finalmente Leto consegue iniciar verdadeiramente o trabalho de parto. Segurando em uma palmeira, Leto dá à luz Arthemis, que ao vir ao mundo já auxilia o parto do irmão. Com a ajuda da filha, Leto dá à luz Apollo. Arthemis, tendo testemunhado o sofrimento da mãe, promete a si mesma permanecer eternamente virgem. A perseguição de Hera não termina com o nascimento das crianças, pois a deusa rainha continuou impondo diferentes desafios à sobrevivência dos gêmeos em sua primeira infância (BRANDÃO, 2014).

Arthemis é uma divindade caçadora ligada à Lua; Apollo também possui arco e flecha como símbolos e é ligado ao Sol. Não é difícil perceber que Apollo e Arthemis representam a dualidade complementar macho-fêmea, dia-noite. Seu nascimento difícil se relaciona ao parto duplo em si, algo pouco comum, que representa perigo de vida tanto à mãe quanto aos filhos. Apesar de todo o perigo, os gêmeos conseguem nascer. Eles enfrentam desafios antes mesmo de virem ao mundo e ao nascerem já se consagram como heróis.

A infância ligada a atos heroicos se repete em diferentes mitos ligados aos gêmeos, como veremos à frente. Apesar de Arthemis e Apollo serem comumente representados como adultos, os mitos ligados ao universo insólito de sua infância são temas de algumas obras clássicas. Como exemplo, a escultura de William Henry Rinehart, figura Leto (Latona em latim) descansando com seus bebês (Imagem 154). O modo como o artista dispõe os corpos das duas crianças reforça a ideia de oposição complementar compreendida no campo de atuação mítico de Apollo e Arthemis, Sol e Lua, masculino e feminino. Um se deita em diagonal voltado para a esquerda e de costas e o outro em diagonal voltado para a direita e de frente ao espectador. Enquanto um dos irmãos se apoia e dorme sobre o corpo do outro, ele tem a perna carinhosamente segurada pelo que serve de apoio, como se a proximidade fosse desejo de ambos. Leto dirige aos filhos olhar carinhoso e vigia o sono de ambos.

Outra obra que traz à visualidade uma passagem do mito da infância de Apollo e Arthemis é a pintura de Johann Georg Platzer. Nela o autor representa o momento em que Leto foge para Lícia a fim de esconder seus filhos de Hera e é ofendida pelos camponeses

locais, os quais, favoráveis à rainha dos deuses, insultam a amante de Zeus. Leto, todavia, também é uma deusa e, apesar de não poder lutar contra o poder opressor de Hera, pode se vingar da ousadia humana e da ofensa dirigida a ela. Tomada por fúria, Leto transforma os camponeses petulantes partidários de Hera em rãs. Platzer também traz na disposição dos corpos dos gêmeos o lembrete de sua oposição. Enquanto um volta a frente de seu corpo para o colo da mãe e para o corpo do irmão, o outro, em gesto oposto, mostra-se de frente (Imagem 155).



Imagem 154- William Henry Rinehart. Latona and her children. Escultura em mármore. 1870-1874. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.



Imagem 155- Johann Georg Platzer. *Latona verwandelt die lykischen Bauern in Frösche*. Óleo sobre tela. 1730. Minneapolis Institute of Arts. Minneapolis.

Algo similar ao mito das provações dos gêmeos na primeira infância pode ser visto em outras narrativas míticas, como, por exemplo, no nascimento dos gêmeos Hércules e seu meio-irmão gêmeo, Íficles. Alcmena, a mãe mortal dos gêmeos, foi fecundada por Anfitrião, seu marido, e por Zeus, que, ao se fazer passar por Anfitrião, também a engravida. Dessa forma, um dos seus gêmeos é um semi-deus; o outro, um mortal. Ao saber da traição do marido, Hera novamente pretende se vingar e envia serpentes ao berço das crianças para que os animais as asfixiem. O pequeno Hércules, contudo, consegue estrangular as cobras, salvando sua vida e a de seu irmão mortal. Assim como Artemis e Apolo são metáfora do dia e da noite e do masculino e feminino, Hércules e Íficles são símbolo da oposição imortalidade e mortalidade, divino e humano.

Na pintura de Reynolds que retrata esse momento do mito da infância de Hércules, também fica clara a oposição representada pela humanidade versus divindade da natureza dos irmãos. Íficles é figurado bem menor que seu irmão e, assim como ocorre com as

representações anteriores de Apollo e Artemis, um está de frente e o outro está de costas. Além disso, o irmão mortal parece querer fugir das serpentes, enquanto o irmão de natureza divina as enfrenta com destemor, segurando uma em cada mão (Imagem 156).



Imagem 156- Joshua Reynolds. *The Infant Hercules Strangling the Serpents*. Óleo sobre tela. 1786. *The State Hermitage Museum*. São Petesburgo.

O mito de fundação da cidade de Roma parece seguir a tradição dos gêmeos com infância heroica, visto em Artemis e Apollo e em Hércules e Íficles. Filhos de uma

sacerdotisa vestal e do deus da guerra, Rômulo e Remo foram colocados em um cesto e deixados para morrer no rio Tibre. Milagrosamente, o cesto atola e as crianças são salvas e alimentadas por uma loba. Pouco tempo depois, são encontrados por uma família de pastores e na vida adulta se mostram valorosos guerreiros e líderes.

Diferentemente dos personagens gêmeos dos mitos anteriores, a representação mais popular de Rômulo e Remo é a que rememora sua primeira infância e sua relação com sua primeira ama de leite, a loba, a qual é figurada como a grande provedora. Suas tetas se mostram inchadas pela grande quantidade de leite disponível. A força de seu instinto maternal faz com que ela adote bebês de outra espécie, dando-lhes proteção e sustento (Imagem 157).



Imagem 157- Autor? Lupa Capitolina. Escultura em bronze. Cópia de original etrusco realizada no século XIII. As crianças são um acréscimo do século XV.

Tanto a imagem quanto o mito da loba mãe adotiva são muito próximos à representação e ao mito de Iemanjá. Conhecida como a grande Iyakekerê (mãe adotiva), as histórias míticas ligadas a Iemanjá a revelam como a grande provedora da proteção maternal. Ele estende seu amor materno não apenas aos seus próprios filhos, mas adota igualmente os

filhos de outros e cuida deles, como se tivessem nascido de seu ventre. Um dos símbolos de Iemanjá são os seios fartos de leite, provendo alimento a todas as suas crianças. Na imagem 158, podemos verificar uma escultura africana de Iemanjá na qual ela é figurada como a doadora do seio que alimenta não apenas um, mas dois filhos, os gêmeos. Segundo Lawal (1996), o rito Gelede tem profunda conexão tanto com Iemanjá e Oxum, quanto com os gêmeos e as almas das crianças mortas. Tal conexão aparece nos mitos narrados por Prandi (2005), em que Ibeji aparecem como filhos de Oxum ou Iemanjá, sendo por vezes naturais e por outras, adotivos.

Além da peça africana citada, o conhecimento e a sensibilidade artística da curadoria do Museu Afro Brasil de São Paulo, realizada pelo artista e diretor do museu, Emanuel Araújo, fez com que ele criasse um espaço onde é evidenciada a relação da mãe provedora e de seus gêmeos (Imagem 159). Nesse espaço, há uma escultura de Iemanjá do Brasil do século XIX, a qual parece ser um dos prováveis elos entre o encontro da tradição das esculturas da Iemanjá nigeriana com a tradição da iconografia de Nossa Senhora das Graças, que teria gerado pouco tempo depois a imagem da Iemanjá branca, muito popular na umbanda.

A escultura brasileira de Iemanjá do século XIX tem o formato da cabeça de Nossa Senhora, assim como o uso de seu esplendor corando-a, ou do rosário visto em seu peito. Não obstante, a referida escultura possui grandes seios, símbolos presentes na iconografia de Iemanjá assim como as mãos que o seguram como oferta, elemento clássico da escultura iorubá (THOMPSON, 1983). Guarnecendo essa representação, encontramos diferentes imagens de Ibejis, como se os diversos gêmeos se reunissem em volta de sua grande e provedora mãe mítica. Assim como a loba doa seu leite aos gêmeos humanos que adotou, Iemanjá segura seus seios em gesto de doação de seu leite aos gêmeos, todos eles seus filhos adotivos.



Imagem 158- Autor desconhecido. Iemanjá e Ibejis. Escultura em madeira. Nigéria, século XIX. Museu Afro Brasil, São Paulo. Fotografia do autor.



Imagem 159- Autores desconhecidos. Iemanjá e Ibejis. Esculturas em madeira e ornamentos. Séculos XIX e XX. Museu Afro Brasil. São Paulo. Fotografia do autor.

Outro mito que traz elemento que parece atravessar a compreensão de diferentes culturas sobre a gemelaridade é o de Castor e Pólux e o símbolo da inseparabilidade entre os gêmeos. Assim como ocorre com Alcmena, mãe de Hércules e Íficles, Leda, a mãe de Castor e Pólux também engravida de Zeus e de um mortal. Zeus, metamorfoseado em um ganso (ou um cisne), teve relações com Leda. O evento do nascimento dos gêmeos também é marcado pela excepcionalidade que vai além do parto duplo. Ao ter os filhos, Leda põe dois ovos; de um ovo nascem Castor e Helena e do segundo nascem Pólux e Clitemnestra. Pólux e Helena

são filhos de Zeus, já Castor e Clitemnestra são filhos de Tíndaro, rei da Lacedemônia (BRANDÃO, 2014).

A pintura “Leda e o Cisne” de Leonardo Da Vinci (Imagem 160) figura tais personagens míticos. Nessa representação o artista escolhe o momento do nascimento dos dois pares de gêmeos, que se apresentam ao lado de sua mãe e de Zeus metamorfoseado. Os pares de irmãos também são construídos como oposições entre si. Nenhum dos irmãos encontra-se disposto na mesma posição; cada um se mostra de algum modo com postura oposta à de seu par. No par de gêmeos no segundo plano, o corpo de uma criança encontra-se com seu corpo completamente exposto, enquanto o outro irmão cobre quase todo seu próprio corpo, flexionando suas pernas. Os irmãos do primeiro plano, por sua vez, são dispostos quase como que espelhados.



Imagem 160- Cópia de obra de Leonardo Da Vinci realizada por um de seus auxiliares. Leda e o Cisne. Óleo sobre tela. 1505-1510. *Galleria Borghese*, Roma.

Conhecidos como Dióscuros (“filhos de Zeus”), os gêmeos de Leda são célebres heróis espartanos. Seus mitos narram vida belicosa e cheia de aventuras. Enfrentaram Teseu, tomaram parte da expedição dos Argonautas e auxiliaram Jasão na destruição de Iolco. Uma das versões de seu mito diz que, depois da morte de Castor, a pedido de Pólux, que não conseguia viver sem o irmão, Zeus os une eternamente no firmamento, transformando-os na constelação de Gêmeos. Lá, os heróis irmãos permanecem juntos e inseparáveis pelo tempo indelével.

É pertinente notar que, a despeito da maior parte dos mitos se referir às aventuras heroicas dos dois irmãos enquanto adultos, quando a constelação de gêmeos é representada figurativamente os gêmeos Castor e Pólux são constantemente construídos visualmente como duas crianças. Um detalhe do afresco do *Palazzo Schifanoia* estudado por Warburg (1912) confirma essa asserção (Imagem 161). Nessa pintura, o autor relaciona os meses do ano aos signos do Zodíaco e aos deuses gregos: “Palas é padroeira de março, o mês de Áries; Vênus, do Touro e de abril; Apollo protege os Gêmeos e maio;[...]” (WARBURG, 2013[1912], p.463). Apollo, o deus gêmeo, é aqui o patrono do mês e da constelação de Gêmeos. Nessa representação renascentista da referida constelação, Castor e Polux se apresentam como duas crianças unidas pelas mãos, mostrando ao expectador seu desejo de inseparabilidade, sentimento que no mito alicerça a constelação.

Uma série de cartões lançados na Inglaterra do século XIX, denominados de *Urania's Mirror, a View of Heavens* traz interpretações artísticas que evidenciam as constelações (Imagem 162). Neles, é possível novamente divisar a constelação de gêmeos representada como duas crianças. Aqui, embora os irmãos carreguem símbolos ligados à belicosidade mítica dos guerreiros espartanos Castor e Pólux, os irmãos são evidentemente infantilizados. Outrossim, a vontade de permanecer unidos é visualmente delineada pela união carinhosa dos corpos dos irmãos, um apoiando-se no outro. No entanto, nas duas obras também é desvelada a oposição complementar dos irmãos. No afresco do século XV eles aparecem como espelhados; no cartão do século XIX, a oposição pode ser percebida na diferença da cor de suas vestes (uma vermelha e outra azul) e também nas diferenças dos objetos que seguram. Enquanto um irmão segura uma clava, símbolo de rusticidade, o outro segura uma lira e flechas, símbolos que remetem à natureza delicada de Apollo, gêmeo que sem dúvida nessa imagem é novamente relacionado a Castor e Pólux.



Imagem 161- Francesco del Cossa. Detalhe do afresco do Palazzo Schifanoia, Século XV, Ferrara, Itália.

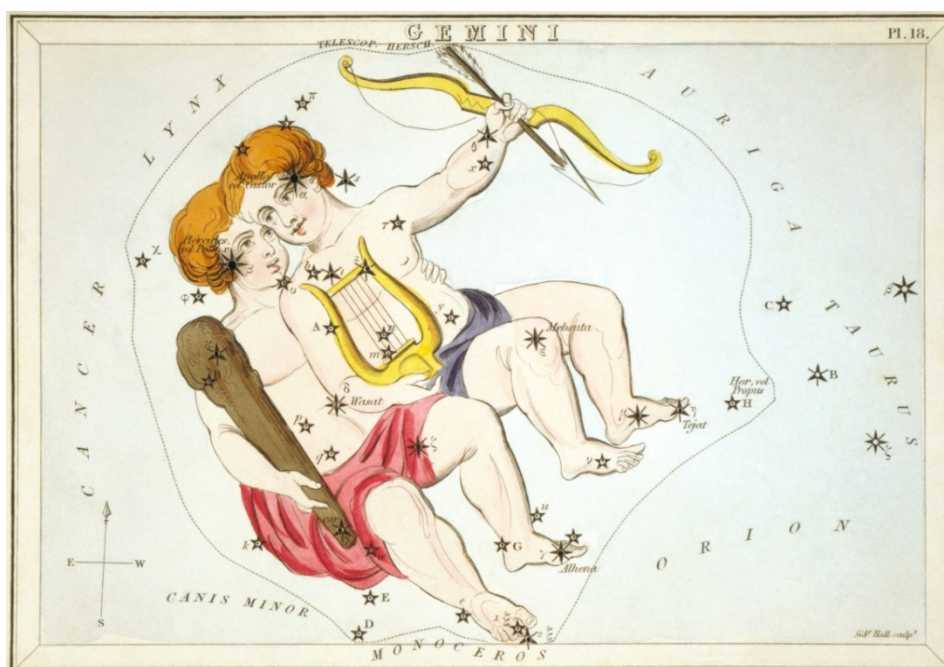


Imagem 162- Gravura de Sidney Hall, baseado nas ilustrações de Alexander Jamieson publicadas em *A Celestial Atlas*, de 1822. Parte dos cartões impressos da coleção *Urania's Mirror, a View of Heaven*, 1824.

As representações da gemelaridade trazem aos olhos e à reflexão elementos conceituais atribuídos à sua natureza. Vimos que em Apolo e Artemis, em Hércules e Íficles, em Castor e Pólux existe oposição complementar; no primeiro caso, essa oposição é a do masculino e feminino, dia e noite. Nos demais casos, a relação se dá entre mortalidade e imortalidade. Tais oposições podem ser vislumbradas por meio da construção formal dos corpos dos gêmeos nas obras acima trazidas como exemplos. No entanto, as representações dos gêmeos míticos na arte clássica quase sempre evocam sua infância heroica ou nascimento pouco usual. Em todos os casos citados foi possível encontrar a representação dos gêmeos em sua infância. De algum modo, parece que gemelaridade e infância são associações comuns à arte ocidental, herdeira das tradições pré-cristãs. Talvez por serem os gêmeos seres muito marcados na infância por seu embate heroico com a morte, comum aos seus nascimentos prematuros, tornar-se-iam eles símbolos da alegria da vida, assim como a infância também o é.

Ao discorrer sobre o arquétipo da criança, Jung traz a seguinte afirmação sobre a relação simbólica da infância com a vida e a força:

Chama a atenção o paradoxo presente em todos os mitos da criança, pelo fato de ela estar entregue e indefesa frente a inimigos poderosíssimos, constantemente ameaçada pelo perigo da extinção, mas possuindo forças que ultrapassam muito a medida humana.(...)

É uma personificação de forças vitais, que vão além do alcance limitado da nossa consciência; de nossos caminhos e possibilidades, desconhecidos pela consciência e sua unilateralidade; e uma inteireza que abrange as profundidades da natureza. Ele representa o mais forte e inelutável impulso do ser, isto é, o impulso de realizar-se a si mesmo. (JUNG, 2014 [1951] p.172)

A obra de Joris e Jacob Hoefganel ilustra bem a utilização da imagem da infância como oposição à morte (Imagem 163). Em uma aquarela que traz a mensagem moralizante de um *vanitas*, a imagem da criança robusta que segura uma ampulheta e um crânio lembram ao espectador da efemeridade da vida, ao passo que a criança em si é a antítese da morte. A imagem da criança é ainda circundada por plantas, insetos e animais, salientando a ideia da beleza e da finitude da vida.



Imagem 163- Joris e Jacob Hoefnagel. *Allegory on Life and Death*. Aquarela sobre papel. 1597. *The British Museum*. Londres.

O que podemos observar nos mitos narrados é que, além do símbolo sobrenatural representado pela magia intrínseca ao parto duplo em si, a sobrevivência dos gêmeos também se dá como metáfora da vida e os desafios heroicos que os afrontam como metáfora da espreita da morte que ronda seu nascimento e sua sobrevivência na primeira infância. Um dos mitos de Ibeji mostra claramente relação de embate entre gêmeos crianças enquanto representantes da força da vida, versus o perigo da morte e encarna o conceito que perpassa os demais mitos narrados e a associação entre gemelaridade como força vital da infância duplicada.

Os Ibejis, os orixás gêmeos, viviam para se divertir
Não é por acaso que eram filhos de Oxum e Xangô
Viviam tocando uns pequenos tambores mágicos,
Que ganharam de presente de sua mãe adotiva, Iemanjá
Nessa mesma época, a Morte colocou armadilhas
em todos os caminhos e começou a comer todos os humanos
que caíam nas suas arapucas.
Homens, mulheres, velhos ou crianças,
Ninguém escapava da voracidade de Icu, a Morte.
Icu pegava todos antes de seu tempo de morrer haver chegado.
O terror se alastrou entre os humanos.
Sacerdotes, bruxos, adivinhos, curandeiros,
Todos se juntaram para por um fim à obsessão de Icu.
Mas todos foram vencidos.
Os humanos continuavam morrendo antes do tempo.

Os Ibejis, então, armaram um plano para deter Icu.
Um deles foi pela trilha perigosa
onde Icu armara sua mortal armadilha.
O outro seguia o irmão escondido,
acompanhando-o à distância por dentro do mato.
O Ibeji que ia pelatrilha ia tocando seu pequeno tambor.
Tocava com tanto gosto e maestria
que a Morte ficou maravilhada,
não quis que ele morresse
e o avisou da armadilha.
Icu se pôs a dançar inebriadamente,
enfeitiçada pelo som do tambor do menino.
Quando o irmão se cansou de tanto tocar,
o outro, que estava escondido no mato,
trocou de lugar com o irmão,
sem que Icu percebesse.
E assim um irmão substituía o outro

e a música jamais cessava.

E Icu dançava sem fazer sequer uma pausa

Icu, ainda que estivesse muito cansado,

não conseguia parar de dançar.

E o tambor continuava soando seu ritmo irresistível.

Icu já estava esgotada

e pediu ao menino que parasse a música por instantes,

para que ele pudesse descansar.

Icu implorava, queria descansar um pouco.

Icu já não aguentava mais dançar seu tétrico bailado.

Os Ibejis então lhe propuseram um pacto.

A música pararia,

mas a Morte teria que jurar que retiraria todas as armadilhas.

Icu não tinha escolha, rendeu-se.

Os gêmeos venceram.

Foi assim que os Ibejis salvaram os homens

e ganharam fama de muito poderosos,

porque nenhum outro orixá conseguiu ganhar

aquela peleja com a Morte.

Os Ibejis são poderosos,

mas o que eles gostam mesmo é de brincar.

(PRANDI, 2001, p. 375-377)

No mito narrado fica patente que os gêmeos crianças entre os iorubás são metáfora da força vital e opositores da morte. Eles foram os únicos que conseguiram enganá-la e fazer com que ela não levasse as pessoas antes do momento correto. Como *tricksters*, os gêmeos conseguem trapacear e ganhar embate que nem os demais orixás conseguiram. Neste mito, o que a morte enfrenta é a força da vida duplicada, metaforizada nas duas crianças gêmeas.

Saindo brevemente do universo afro e europeu, trago um mito maia que mostra que os gêmeos são associados à vida também na América. Tal mito diz que o casal divino primordial, Xpiyacoc e Xmucane, teve dois filhos gêmeos, Hunahpu Um e Hunahpu Sete. Muito ativos e atléticos, os irmãos adoravam jogar bola. Entretanto, as partidas faziam com que os gêmeos

pisassem com força, causando muito estrondo no mundo inferior, o Xibalba. Esse espaço era povoado por divindades sombrias, ligadas à morte e elas estavam incomodadas com o barulho causado pela agitação dos gêmeos. Os deuses da morte criaram um plano para deixar novamente a superfície silenciosa, desafiaram os gêmeos para um jogo de bola. A deusa mãe preocupada com o convite, pediu para que os filhos recusassem. No entanto, os gêmeos muito orgulhosos, não deram ouvidos aos conselhos da mãe e fizeram uma viagem aos mundos inferiores. Lá foram derrotados pelos deuses da morte que transformaram a cabeça de um dos irmãos em uma cabaça e a penduraram em uma árvore que não poderia ser acessada por nenhum outro ser que também vivesse nos mundos inferiores. Contudo, a ordem dos deuses foi desafiada por uma jovem moradora do Xibalba que ao comer a fruta, ficou grávida. Expulsa do mundo inferior e agora moradora da superfície a jovem deu a luz a dois meninos, Hunahpu e Xbalanque que foram criados por sua avó, mãe do falecido pai. Os irmãos eram exímios caçadores, possuíam inteligência fora do comum e misterioso poder mágico. Como seu pai e seu tio, os gêmeos adoravam jogar bola e novamente os deuses do Xibalba, o mundo dos mortos, foram provocados pelo som da alegria dos irmãos. Os senhores da morte puseram novamente o antigo plano em prática e convidaram a nova geração de gêmeos para um jogo de bola. Depois de tenebrosa jornada pelo mundo dos mortos, os irmãos passaram por muitos perigos e embates contra as divindades sombrias, sobrevivendo aos desafios impostos por todas elas. Contudo, em um momento de displicência, Hunahpu teve a cabeça cortada por um dos senhores da morte. Esse senhor dos mortos obrigou Xbalanque a jogar com a cabeça de seu irmão como se fosse bola. Entretanto, em um momento de distração dos inimigos, Xbalanque substituiu a cabeça do irmão por um coelho que passa a ser usado como bola e recoloca o membro do irmão novamente em seu corpo, ressuscitando-o. Espantados com o poder dos irmãos, os deuses da morte os obrigaram a se sacrificar no fogo. Os irmãos obedeceram à ordem, contudo, passados alguns dias, os gêmeos emergiram dos rios do mundo inferior como peixes. Pegos novamente e novamente obrigados a se sacrificar, os irmãos ressurgem do fogo com seus antigos corpos. Maravilhados pelo poder dos gêmeos, os dois grandes senhores do mundo dos mortos pediram aos irmãos que ensinassem a eles essa magia poderosa. Os gêmeos, então, convidaram os deuses da morte a entrar no fogo, prometendo que assim eles conheceriam tal poder. Todavia, os senhores do Xibalba não mais retornaram, pois foram trapaceados pelos gêmeos. Depois de terem passado por aventura tão grandiosa, Hunahpu e Xbalanque ascendem aos céus como o Sol e a Lua.

O mito maia dialoga intensamente com diferentes mitos apresentados anteriormente na tese. Por exemplo, há grande semelhança simbólica com o mito iorubá, pois em ambas narrativas os gêmeos derrotam a morte se utilizando de sua astúcia e inteligência. Algo que também surpreende é a semelhança do mito pré-colombiano com a hagiografia dos santos gêmeos Cosme e Damião, que sofreram diversas tentativas de assassinato e sobreviveram a maior parte delas. A relação de oposição complementar que percebemos claramente em Apollo e Artemis, também ressurge na ascensão dos gêmeos como o Sol e a Lua. (POPOL VUH, tradução TEDLOCK, 1995)

Outro dado que une Ibeji e o mito maia aos mitos pagãos ocidentais é a relação de inseparabilidade entre os gêmeos. Ao discorrer sobre os mitos de Artemis e Apollo, Junito Brandão (2013, 2014) narra diferentes histórias em que os irmãos trabalham juntos, pela cumplicidade que compartilham. Mas sem dúvida, é o amor de Castor e Pólux e seu desejo de permanecerem eternamente juntos que mais rememora os mitos ligados a Ibeji, como, por exemplo, o narrado em capítulo anterior, em que um irmão morre e o sobrevivente pede para ser eternizado na escultura com seu gêmeo.

Oposição complementar, infância e heroísmo e, ademais, o desejo de inseparabilidade, elencam temas constantes que atravessam os mitos dos gêmeos em diferentes culturas. A inseparabilidade entre os gêmeos é um *topos* na produção de arte. Vimos, anteriormente, que o rito iorubá que consiste na realização da imagem de madeira erê-ibeji tem como função manter a presença do irmão morto, com o intuito de que a criança viva não deseje deixar o mundo dos vivos para se juntar à sua contraparte no mundo dos mortos. A ideia de conexão entre os gêmeos aparece, ainda, em diferentes obras ocidentais, tanto na modernidade quanto na contemporaneidade.

Na pintura denominada *Les archeólogues Castor et Póllux* de Giorgio de Chirico (Imagem 164), os Dióscuros não possuem face e, assim como na imagem 162, um irmão apoia o corpo sobre o outro, enquanto o irmão apoia a mão sobre seu ombro. Ao olharmos para os pés dos personagens contabilizamos apenas três, como se aqui Castor e Pólux fossem gêmeos xifópagos. O artista moderno evidencia a vontade de união eterna subjacente ao mito dos irmãos espartanos ao criá-los em representação em que seus corpos parecem se fundir em um único.

A união e a indissolubilidade dos laços místicos mantidos entre os gêmeos aparece igualmente em diferentes obras de artistas contemporâneos e para além do universo das artes

plásticas, sendo observado no cinema e na moda. De modos diversos, as composições reafirmam visualmente a inseparabilidade existente entre os gêmeos. Algo os une fisicamente, podendo ser as mãos, a proximidade entre os corpos, ou mesmo os cabelos: todos os modos de figurar visualmente um laço místico, o qual, supostamente, há entre esses seres que guardam a força de algo sobrenatural simplesmente por existirem enquanto imagem e semelhança um do outro.



Imagem 164- Giorgio de Chirico. *Les archeóloques Castor et Póllux*. Óleo sobre tela. 1950. Coleção privada.



Imagem 165- Diane Arbus. *Identical Twins*. Fotografia. Nova Jersey, 1967.



Imagem 166- Stanley Kubrick. *The Grady twins*, personagens do filme *The Shining*. 1980.



Imagem 167- Rudd Van Empel. *World 31*. Arte digital. 2011.



Imagem 168.



Imagem 169.



Imagem 170.

Imagem 168- Karl Lagerfeld. Sama et Haya Abu Khadra. Exposição do editorial de moda da marca Chanel denominada *The little black jacket* exibido na OCA de São Paulo. 2013.

Imagem 169- Elene Usdin. *The twins*. Fotografia. França. 2013.

Imagem 170- Tunga. Xifópogas capilares. Performance realizada no Pavilhão Tunga do Museu de Arte Contemporânea de Inhotim. Data?

Com exceção da pintura de Giorgio de Chirico, todas as imagens trazidas posteriormente, além de mostrarem visualmente a marca da inseparabilidade, somam algo que remete ao pueril, algo óbvio na cena do filme dirigido por Kubrick (Imagem 166), na imagem digital do artista Rudd Van Empel (Imagem 167) e na apresentação da performance elaborada por Tunga (170), nas quais crianças estão presentes. Porém, mesmo a fotografia de moda da Chanel, dirigida por Lagerfeld (168), e as gêmeas do trabalho da artista Elena Usdin (169) sendo imagens compostas por personagens adultos, elas possuem algo de infantil, tanto no modo como os cabelos são unidos (trança ou laço), quanto pelas indumentárias, as quais remetem à infância de modo incontendível.

Outro exemplo do vínculo entre os gêmeos, seu liame místico e sua axiomática conexão com a infância está no desenho animado denominado “Super Amigos”, produzido pela Hanna-Barbera de 1973 a 1985. Tal animação trouxe à televisão diferentes personagens heroicos dos mundos dos quadrinhos; uma trupe liderada pelo Super-Homem, Batman e Mulher-Maravilha, possuía entre seus integrantes os denominados Super-Gêmeos (Imagem 171). Os heróis gêmeos eram os mais jovens do grupo, sendo o rapaz chamado Zan e a moça, Jayna. Seus poderes eram ativados quando os irmãos uniam suas mãos e, ao efetivar tal gesto, eles ganhavam a habilidade de metamorfosear seus corpos. A irmã poderia se transformar em objetos ou animais e o irmão poderia se transformar em água em qualquer de seus estados físicos. Eles eram também acompanhados por um macaco azul denominado Blink. Essa animação traz novamente elementos diversos associados à imagem dos gêmeos. Seus poderes guardam um elemento comum às diferentes divindades *tricksters*, a metamorfose¹¹, assim como a companhia do macaco, animal associado às brincadeiras e trapaças em diferentes culturas. Sobretudo, é justamente a união física dos dois que possibilita a utilização de seus poderes. Ademais, os Super-Gêmeos eram os personagens mais infantilizados do grupo de super-heróis ao qual pertenciam.

¹¹ Deuses *tricksters* como Loki, Exu e Sun Wukong possuem em seus mitos poderes que possibilitam a transformação de seus corpos. Sobre o arquétipo do *trickster* ver JUNG, 2014.



Imagem 171- Super-Gêmeos. Cena do desenho animado Super-Amigos. Hanna-Barbera. 1973-1975.

Não raramente, elementos símbolos da infância são associados aos gêmeos mesmo quando esses são adultos. Um exemplo claro disso é a ilustração dos personagens Tweedledum e Tweedledee, realizada por John Tenniel para o livro de Lewis Carrol, *Alice in Wonderland* (Imagem 172). Os referidos personagens são gêmeos e é possível ver que o ilustrador cria suas feições com traços adultos; contudo, suas vestes não correspondem à sua idade biológica aparente, pois portam bonés e indumentária tipicamente infantil. Outras adaptações visuais da mesma obra literária, realizadas em épocas diferentes, mantiveram o conceito de gêmeos adultos, porém infantilizados, criado por Tenniel no século XIX. A animação da obra de Lewis Carrol produzida pela Disney em 1951 é um exemplo da manutenção do caráter adulto-infantilizado dos gêmeos (Imagem 173). Com a direção de Tim Burton, a nova produção cinematográfica da Disney realizada em 2010 manteve o aspecto de adultos-crianças de Tweedledum e Tweedledee (Imagem 174).

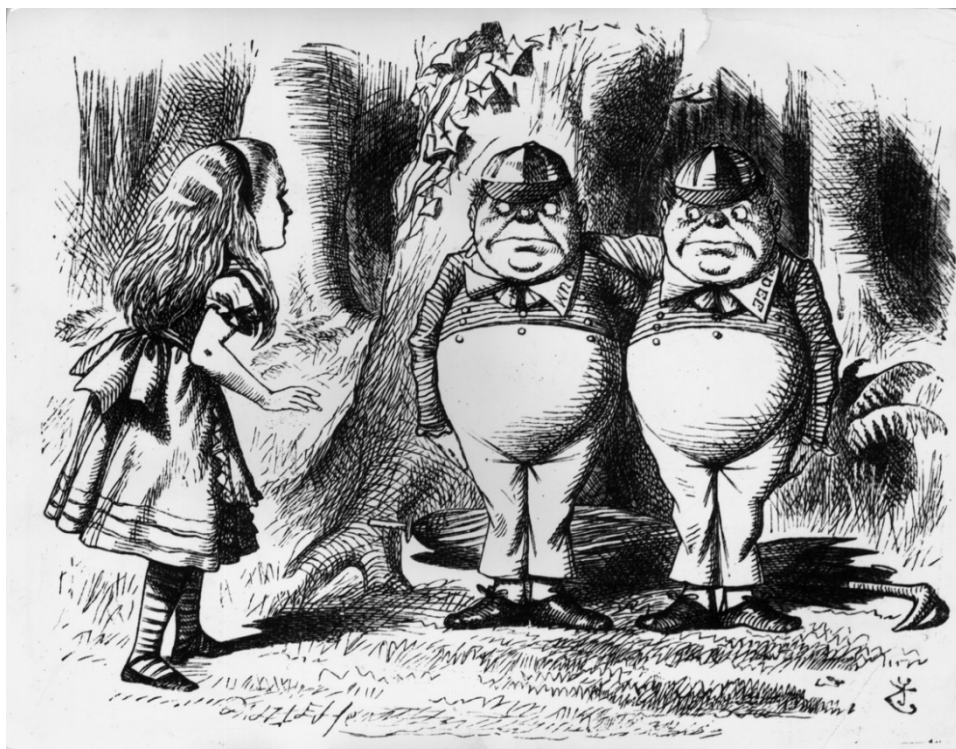


Imagem 172



Imagem 173.



Imagem 174.

Imagem 172- John Tenniel. Ilustração do livro *Alice in Wonderland*, momento em que a protagonista conhece Tweedledum e Tweedledee, 1872. Londres.

Imagem 173- Tweedledum e Tweedledee. Cena da animação *Alice in Wonderland*. Disney. 1951.

Imagem 174- Tweedledum e Tweedledee. Cena do filme *Alice in Wonderland* dirigido por Tim Burton. Disney. 2010.

Um exemplo da persistência da relação entre gemelaridade e infância pode ser igualmente visto na pintura brasileira. A obra intitulada “As Gêmeas” (Imagem 175) de Guignard, traz em sua composição elementos que parecem fazer referência à infância. O uso de roupa idêntica à da irmã é algo que não parece coadunar com os modos adultos de trajar e alude aos retratos dos gêmeos enquanto crianças. Similarmente, a estampa com florido delicado e o modelo do traje escolhido, com laço próximo ao pescoço, auxiliam a engendrar uma atmosfera pueril ao retrato das irmãs.

Outra imagem que traz uma construção visual que conecta gemelaridade à infância eterna é a fotografia de Federico Chiesa (Imagem 176). Nela, o artista recria as personagens gêmeas do filme *The Shining* (Imagem 166). Entretanto, a fotografia traz as irmãs não mais como crianças, mas como idosas. Apesar da idade, as gêmeas ainda se vestem com roupas idênticas - o mesmo vestido e calçados que se utilizam no filme de Stanley Kubrick.



Imagem 175- Guignard. As gêmeas. Óleo sobre tele. 1940. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Imagem 176- Federico Chiesa. Título?. Fotografia. Ano ? Itália.

De algum modo parece que o imaginário ocidental ligado à gemelaridade se vincula ainda hoje ao conteúdo simbólico ligado a esses personagens dentro dos mitos clássicos. Considerados dentro da mitologia ocidental como opostos complementares e donos de uma conexão sobrenatural, os gêmeos são símbolo da criança herói que precisa lutar para sobreviver desde a vida intrauterina. É muito provavelmente graças ao milagre de seu nascimento incomum e sua sobrevivência apesar de quase sempre serem frutos da prematuridade, que a infância torna-se sua insígnia máxima. É justamente, pois, enquanto crianças que se tornam heróis, símbolos da luta da abundância da vida, frente ao assédio da morte precoce.

A coleção Ludmilla Pomerantzeff traz duas esculturas de Cosme e Damião em que os gêmeos aparecem unidos, podendo mesmo ser considerados como xifópagos, como ocorre na imagem 146, apesar de ambos possuírem seus dois pares de braços e conservarem aparente separação. As duas esculturas se configuram extremamente diferentes da iconografia comum de Cosme e Damião no Brasil ou fora dele, principalmente no que tange à indumentária. No entanto, as duas trazem o “essencial” da gemelaridade, ou seja, a conexão entre os irmãos que poderia ser dada apenas pela aparência idêntica compartilhada, mas que aqui também se dá pela conexão entre os corpos de ambos. Outrossim, aqui salta aos olhos a marca do pueril. Essa é ressaltada tanto pelas cores das roupas dos santos, quanto por sua morfologia, a qual assim como as esculturas de erê-ibeji, os hohovi e venavi, a despeito do conteúdo sagrado, se assemelham a brinquedos.



Imagens 177 e 178- Autores desconhecidos. São Cosme e São Damião. Escultura em madeira policromada. Local de origem desconhecido. Data desconhecida. Fotografia EXPOMUS Ltda. Coleção Ludmilla Pomerantzeff, São Paulo, Brasil.

Após discorrer sobre a gemelaridade no ocidente pagão e algumas de suas heranças, poderíamos nos perguntar: qual a relação de tudo isso com os santos cristãos Cosme e Damião? Segundo Campuzano (1996), diferentes autores sugerem que o culto a Cosme e Damião teria nascido como substituto ao culto de Castor e Pólux. Além dessa teoria que a

autora considera discutível, há um dado histórico que une os gêmeos cristãos aos deuses pagãos. Como citado no primeiro capítulo, algumas das primeiras igrejas dedicadas aos Anárgiros, os santos médicos, foram erigidas nos antigos templos de Asclépio, deus da Medicina e filho de Apollo, o deus gêmeo que, como vimos, é associado na história da representação a Castor e Pólux.

Não obstante, esta tese não é capaz de provar, a partir da observação das esculturas domésticas brasileiras de Cosme e Damião dos séculos XVIII e do XIX, se houve alguma influência direta do conteúdo iconográfico ligado aos mitos dos gêmeos não cristãos do ocidente na transformação da imagem dos santos no Brasil. Todavia, não há como não aventar a suspeita de que o imaginário ligado aos gêmeos pagãos ocidentais e seu conteúdo simbólico possa de algum modo ter mediado a aceitação do público cristão católico luso-brasileiro à nova representação dos gêmeos. O não estranhar ou fazer frente a tão drástica transformação na iconografia de Cosme e Damião pode não ter a ver apenas com a distância da cultura popular e as normatizações da Igreja. Ela pode, igualmente, se relacionar a outro dado sincrético, a saber: o da união dos gêmeos crianças das cosmologias negras com o fundo simbólico adormecido na memória social, ligado ao imaginário pagão ocidental que há séculos já reconhecia o valor sobrenatural dos gêmeos crianças. Graças aos inusitados encontros das encruzilhadas da cultura, Cosme e Damião reencontrou os símbolos da infância comuns a Castor e Pólux e demais gêmeos da memória ancestral ocidental, graças à intervenção de Ibeji, Hohó e os Mabaças.