

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As religiões afro-brasileiras são popularmente relacionadas ao sincretismo religioso por terem incorporado em sua prática e estética, elementos não apenas da cultura opressora, mas igualmente os dos diferentes grupos étnicos negros trasladados para o Brasil, assim como práticas de grupos étnicos indígenas. É importante lembrar que a cultura em si é sincrética e que não existe contato cultural realizado a longo prazo sem que haja contaminação entre os distintos grupos que desenvolveram contiguidade. Há, indubitavelmente, maior pressão sobre o grupo não hegemônico, o qual acaba por incorporar mais elementos da hegemonia do que o inverso. No entanto, por mais que adaptados, ou “civilizados”, muito da produção do grupo oprimido é consumido e passa a fazer parte do cotidiano do opressor (CANCLINI, 2008).

Além do processo usual de contaminação cultural a partir do contato entre grupos, Peter Burke discorre sobre o que ele denomina como “tradições de apropriação”. Como exemplo, o autor cita o Japão e sua cultura como essencialmente aberta à incorporação de elementos culturais alheios (BURKE, 2010). Els Lagrou e Bruce Albert trazem exemplos de grupos culturais indígenas do norte amazônico que possuem uma forte tradição de apropriação de elementos de outros grupos (LAGROU, 2007; ALBERT, 2002). Tais dados mostram que o interesse consciente pela apropriação de elementos culturais alheios não ocorre apenas com os grupos africanos trasladados para o Brasil. Não obstante, entre os jejes, bantos e iorubás, o ato de se apropriar é apenas o início do processo que culmina na agregação e no acúmulo. A partir da análise da cosmologia e de obras de arte africanas e afro-americanas, podemos perceber que o ato de se apropriar de elementos alheios faz parte da estratégia do acúmulo como forma de expansão e de empoderamento.

Ao falar sobre o sistema religioso jeje, Luís Nicolau Parés discorre sobre o que ele denomina de “princípio da agregação” (PARÉS, 2005). Para o autor, há na cosmologia desse grupo o hábito de se apropriar de divindades estrangeiras e de cultuá-las junto a seus deuses nativos. Segundo Parés, essa cosmovisão seria a base para a estruturação das práticas de culto dos candomblés. Graças à prática cultural de agregar, a instituição religiosa afro-brasileira cultua no mesmo espaço divindades que na África eram cultuadas em templos distintos, ou mesmo por grupos étnicos rivais, conciliando “deuses inimigos” e recriando pelo acúmulo a cosmologia negra nas Américas.

Segundo Nei Lopes (2005), há entre os bantos o que ele intitula como a crença na apropriação do *mooyo*, conceito muito próximo ao princípio da agregação, conceituado por Parés:

Todos os povos têm seu *mooyo*. Portanto, incorporar símbolos, ritos, crenças e valores de outros povos pode significar aumento do nosso próprio *mooyo*. Quando escolhemos esse caminho, não precisamos abandonar nossas crenças originais. Desde que proporcionem saúde, fecundidade, estabilidade, harmonia e prosperidade, todas as experiências são bem-vindas. (LOPES N., 2005, p.50).

Tanto o *mooyo* quanto o princípio da agregação mostram uma relação entre o eu e o outro, construída pelo reconhecimento da força existente no diferente. As fronteiras demarcadas por vivências etnocêntricas ocidentais que direcionam o olhar ao outro com menosprezo caem diante dessa relação de alteridade em que eu não só me construo pela diferença, mas me potencializo por incorporá-la. O outro, o diferente, o estranho é sempre dono de uma potência, que pode enriquecer a minha, graças à minha apreensão dela. Quanto mais agregar melhor, pois assim mais é acumulado e, graças ao acúmulo, há empoderamento e ampliação. Esse princípio cultural não pode ser circunscrito apenas entre os jejes e os bantos, pois mitos de ascendência iorubá ligados à divindade Oyá revelam que o ato de se apropriar, agregar-incorporar e acumular também é avalizado por gesto divino.

Iansã usava seus encantos de sedução para adquirir poder.

Por isso entregou-se a vários homens,
deles recebendo sempre algum presente.

Com Ogum, casou-se e teve nove filhos,
adquirindo o direito de usar espada
em sua defesa e dos demais.

Com Oxaguiã, adquiriu o direito de usar escudo,
para proteger-se dos inimigos.

Com Exu, adquiriu os direitos de usar o poder do fogo e da magia
para realizar os seus desejos e os de seus protegidos.

Com Oxóssi, adquiriu o saber da caça,
para suprir-se de carne e a seus filhos.

Aprimorou os ensinamentos que ganhou de Exu
e usou de sua magia para transformar-se em búfalo,
quando ia em defesa de seus filhos.
Com Logum Edé, adquiriu o direito de pescar
e tirar dos rios e cachoeiras os frutos d'água
para a sobrevivência sua e de seus filhos.
Com Obaluaê, Iansã tentou insinuar-se, porém, em vão.
Dele nada conseguiu.
Ao final de suas conquistas e aquisições,
Iansã partiu para o reino de Xangô,
envolvendo-o, apaixonando-se e vivendo com ele para a vida toda.
Com Xangô, adquiriu o poder do encantamento.
O posto da justiça e o domínio dos raios.

(PRANDI, 2011, p.296)

Segundo Jean-Pierre Vernant, o mito em nada se relaciona a uma criação ficcional autônoma às relações sociais - ele é uma forma de organização do pensamento que fornece sentido aos fenômenos naturais e às vivências culturais, reafirmando-as em um nível supra-humano, tornando-as modelos de comportamentos justificáveis e compreensíveis (VERNANT, 1990). Oyá é originalmente orixá do rio Níger, mas sua mítica não a vincula somente ao rio. Ela é o ar em movimento, da brisa ao furacão; é a tempestade, o relâmpago que rasga o céu da mesma forma que o Níger rasga a terra; é ar que alimenta o fogo e o próprio fogo; a paixão incontida; “a deusa dos limites, da interação dinâmica entre as superfícies, da transformação de um estado de ser para outro” (GLEASON, 2006, p.12). Também, como cita Lody, “por excelência é Iansã uma quebra de padrões, modelos sociais, morais e outros” (LODY, 2006, p.120). O mito anteriormente citado mostra que Oyá traz em si uma interessante estratégia de alteridade: seduzir o outro, o diferente, se entregar a ele sem se perder e retornar potencializada pelo atributo do companheiro com quem manteve relações, transformando-se e tornando-se ainda mais poderosa. A cada novo encontro, Oyá se deixa contaminar e estende seu poder, pois acumula o conhecimento do qual o outro era portador. Ao trazer o novo atributo adquirido de seu parceiro, também enriquece os seus filhos, pois compartilha o conhecimento assimilado. O único orixá que se manteve intocado pela sedução de Oyá no mito citado anteriormente foi Obaluayê. No entanto, há outro mito em que mesmo o orixá mais misterioso, recluso e taciturno tem parte de sua potência apreendida por Oyá.

Certa vez houve uma festa com todas as divindades presentes.
 Obaluayê chegou vestindo seu capucho de palha
 Ninguém podia reconhecer sob o disfarce
 nenhuma mulher quis dançar com ele.
 Só Oyá, corajosa, atirou-se na dança com o Senhor da Terra.
 Tanto girava Oyá na sua dança que provocava o vento
 E o vento de Oyá levantou as palhas e descobriu o corpo de Obaluayê
 Para surpresa geral, era um belo homem.
 O povo o aclamou por sua beleza.
 Obaluayê ficou mais que contente com a festa, ficou grato.
 E, em recompensa, dividiu com ela o seu reino.
 Fez de Oyá a rainha dos espíritos dos mortos,
 Rainha que é Oyá Igbalé, a condutora de eguns.
 Oyá então dançou e dançou de alegria.
 Para mostrar a todos seu poder sobre os mortos
 quando ela dança agora, agita no ar o iruquerê,
 o espanta-mosca com que afasta os eguns para o outro mundo.
 Rainha Oyá Igbalé, a condutora dos espíritos.

(PRANDI, 2011, p.308)

Diferentemente das demais iabás¹ presentes na festa, Oyá não temeu se aproximar de Obaluayê, mesmo sendo este uma figura que causava estranhamento. Pelo contrário, a figura diferente do usual lhe causa curiosidade; ela o enfrenta de forma amistosa, convidando-o para dançar. Por meio desse contato ela descobre que o estranho esconde por debaixo de sua aparência primeira, uma segunda aparência, a qual só pode ser vislumbrada pela coragem do enfrentamento e da aproximação. Foi essa aproximação que revelou a beleza existente no outro e esse outro, tendo seu mistério vislumbrado por Oyá, concede a ela parte de seu domínio. Cada encontro com o diverso acrescenta a Oyá um novo domínio cosmológico e também um novo elemento material que representa essa aquisição. Em sua presentificação nos terreiros de candomblé, as

¹ Orixás femininos.

indumentárias de Oyá são guarnecidas por atributos objetivos, símbolos de suas apropriações do outro. Ela pode segurar o *ofá*, símbolo de Oxóssi; o alfanje, pois aprendeu a lutar com Ogum; a palha, pois recebeu o domínio sobre os mortos de Omolu; pode portar o fogo pois aprendeu seu domínio com Xangô; os chifres de touro, pois aprendeu a transformação mágica com Exu.

Os mitos de Oyá são uma metáfora cabível ao conceito de agregação-incorporação e de acúmulo, em que o outro, por mais diferente e estranho que seja aos nossos padrões estabelecidos, é dono de uma riqueza que pode ser conhecida, apropriada e compartilhada. Ao se entregar ao contato, Oyá descobre os mistérios do outro, incorporando-os ao seu conjunto de saberes. Obaluayê surge para os demais orixás e também para Oyá como problema a ser enfrentado. Enquanto os demais optam pelo afastamento do que é desconhecido, a referida *iabá* se defronta com o novo. Oyá encara o outro enquanto território inexplorado, e retira do encontro com o inóspito a riqueza fruto da construção de conhecimento nascida desse contato.

Os mitos de Oyá também falam sobre a força de ação e protagonismo do feminino, sendo que tanto a sociedade iorubá quanto a ocidental são patriarcais. A moralidade que trespassa os mitos da divindade fala sobre a insubmissão daquela que se espera a passividade, a ação heroica do sujeito não visto socialmente como protagonista. Por ser parte do mito e por compreendermos o mito como exemplo simbólico a ser reproduzido, muito provavelmente essa mesma insubmissão ativa e agregadora viveu no comportamento social de parte significativa da população escravizada. A moralidade exemplificada por Oyá pode ter sido elemento essencial para a construção da resiliência afro-brasileira.

Arnold Rubin em 1974 cunha o conceito de “acumulação” como importante princípio da estética de diferentes grupos culturais africanos (RUBIN, 1974; RUSH, 2013). Para Rubin, o processo de acumulação tem um começo, mas não necessariamente tem fim, sendo um constante *work in progress*. O autor ainda sugere duas categorias que andam juntas dentro da estética acumulativa da arte tradicional africana: o que ele denomina como “*display*”, ou seja, sua apresentação visual; e o que ele denomina como “*power*”, elementos considerados mágicos que concentram poder sobrenatural ligado à força da divindade materializada pela arte. Elementos que dão poder não precisam ser sempre vistos e por isso estão em outra categoria que não a “*display*”. Muitas das vezes os objetos que concedem poder sobrenatural precisam ser ocultados dos olhos comuns, pois sua agência também se alimenta do mistério do poder que está oculto, não facilmente acessível. Como exemplo disso temos as esculturas dos *minkisi*. Nelas, os elementos que fornecem poder divino são geralmente escondidos dentro da barriga espelhada da escultura ou

colocados dentro de cabaças, garrafas ou tecidos, configurando-se como modos de presentificar materialmente o poder do sobrenatural.

Apenas os sacerdotes *nganga nkisi* sabem a composição e os modos de operar o poder divino incorporado na escultura ou outro objeto que traga à comunidade a presença física do *nkisi* (MACGAFFEY, 1993). Apesar de toda a variedade possível nos modos de realização de um *nkisi*, há algo que atravessa todos eles: os elementos que dão poder a essas obras são coisas como conchas, folhas, terra, unhas, sangue, saliva ou cabelos e é justamente seu acúmulo, incorporado no interior do objeto, que possibilita a apreensão do poder sobrenatural do *nkisi*. A poética do acúmulo é tão forte na construção do *nkisi* que muitas vezes em seu exterior podem ser vislumbradas outras formas de acúmulo. A mais conhecida é a perfuração por pregos nos *minkisi nkondi* (Imagem 179). Tais pregos são materializações de pedidos dos fiéis que, ao colocarem tais objetos no *nkisi*, despertam a força divina que adormece em seu interior e que irá solucionar o problema materializado pelo prego. Sendo assim, o processo de acúmulo pode se configurar como um “*work in progress*”, composto pelas necessidades da coletividade.



Imagem 179- Autor Desconhecido. Nkisi Nkondi. Escultura em madeira e material diverso. Anterior a 1914. Grupo étnico bakongo, Zaire. Africa-Museum, Tervuren, Bélgica. Imagem retirada de MACGAFFEY, 1993.

Em um de seus textos, Blier discorre sobre a primazia da assemblagem nas artes do culto aos voduns. A autora afirma que boa parte da produção artística entre os fon se dá por meio de assemblagens. Ao trazer a pesquisa de Blier em seu levantamento sobre historiadores da arte que se debruçaram sobre arte africana, Dana Rush traz preciosa informação sobre a etimologia das

palavras do *fongbé* que designam o que nós definimos como assemblagem e, ademais, a autora cita o que queremos afirmar na tese - a evidente relação entre vivência social e produção artística:

They are *kple*, *ha*, *agblo*, and *fo*. According to Blier these terms suggest the ideas of “bringing together”, “uniting”, “agglomeration” and “gathering together”. Such terms of action are important in understanding the active Fon industriousness in the enterprise of assemblage in both Vodun arts and the religious system itself. (...) Active assemblage was the key not only to the strength of the kingdom through continual additions of foreign powers, but also to an understanding of associative aesthetic system. (RUSH, 2013, p.26)

Trazer junto, unir, aglomerar são palavras que definem a tradição artística da assemblagem dos fon, grupo jeje. Assim como os *minkisi* dos bantos, os *bocio* dos jeje (Imagem 180) também possuem forte ligação com a poética do acúmulo como forma de presentificação material de poder sobrenatural. Segundo Blier, usualmente os *bocio* não são figurações de divindades, mas sim representações visuais de forças mágicas ligadas às divindades. Cada elemento agregado à escultura possui valor simbólico ligado à função sobrenatural do objeto e auxilia a ampliação de seu poder de agência na comunidade (BLIER, 1995).

A cultura artística da acumulação e assemblagem percebidos por Rubin e Blier refletem a cosmovisão dos grupos étnicos abordados na tese. A estrutura cosmológica de jejes, iorubás e bantos se relaciona profundamente com uma filosofia vivencial da apropriação e acumulação como modo de empoderamento. O outro possui poder e esse poder pode representar uma ameaça. A melhor forma de pacificar a força sobrenatural pertencente à cosmologia inimiga é tornando-a parte do seu repertório sagrado. Se o deus do inimigo passa a ser um dos seus deuses ele deixa de ser uma ameaça e acaba por se tornar força domesticada, favorável também ao seu novo seguidor. Sem dúvida o pensamento que favorece a agregação do novo como modo de empoderamento foi uma das bases da resiliência e estratégia de resistência cultural de parte significativa das pessoas escravizadas no Brasil.



Imagem 180- Autor desconhecido. Bocio. Escultura em madeira e material diverso. Data?. Coleção Michel Propper. Fotografia de Yuji Ono. Imagem retirada de: <http://www.vaudou-vodun.com/fr/#/cartier/11/le-vaudou-d-afrique-de-l-ouest/13/photos/page/3/>

A estratégia de acumular se relaciona intrinsecamente a um dado ritual que perpassa as práticas religiosas dos três grupos citados, a saber: o ato de incorporar. Jejes, iorubás e bantos acreditam fazer parte de uma comunidade composta por entes vivos e mortos. Entretanto, a comunidade de vivos e mortos está submetida ao poder das divindades ligadas às forças da natureza e da cultura, gerenciadas ao longe por uma divindade criadora do universo. Parte significativa da vivência religiosa desses grupos se dá por meio da prática da incorporação dos entes invisíveis. Tanto os ancestrais quanto as divindades podem vir à terra para se comunicar e congregar com a comunidade dos vivos quando o corpo do iniciado cede espaço ao acúmulo, à agregação. O corpo do iniciado é habitado por seu próprio espírito, que lhe dá consciência e individualidade; contudo, esse mesmo espaço pode ser habitado por outra força,

outra consciência. No momento da posse do corpo pelo ancestral ou pela divindade, o iniciado que serve de meio para a interação do divino com a comunidade é expandido, pois, por alguns momentos, ele é habitado por uma força que o transcende. No decurso desses rituais o iniciado deixa de ser apenas um e se torna mais, torna-se acúmulo entre o si mesmo e o mundo sobrenatural.

Agregar elementos de poder alheios e incorporá-los a si traz acúmulo de força e, portanto, expansão dos domínios cosmológicos que são vistos como infinitos, pois sempre haverá algo a ser agregado. Essa filosofia vivencial percebida na produção de arte africana por Rubin (1974), Blier (1988) e Rush (2013) também pode ser facilmente notada em mais de um exemplo de produção artística afro-diaspórica.

A estratégia banto, jeje e iorubá de assimilar o diferente ditada por sua concepção cosmológica é verificável no Brasil em um lastro de produções artísticas vinculadas a núcleos afro-descendentes. Um notável exemplo é o que ocorreu na Igreja da Ordem Terceira de Santa Ifigênia, localizada em Ouro Preto e construída no século XVIII, reza a lenda, a mando de Chico Rei (SILVA, 2007). Há na Igreja de Santa Ifigênia uma pintura singular, um Papa negro (Imagem 181). Sabendo que a Capitania de Minas Gerais barroca era composta por uma população negra expressiva e que a referida igreja era de uma ordem de negros, ligada à memória de Chico Rei, negro de origem congoleza, vemos nessa pintura algo que pode ser lido por meio da compreensão do conceito de acúmulo. Não há na história do papado o registro de nenhum sumo sacerdote negro ou mesmo afro-descendente. No entanto, graças ao pensamento cosmológico-artístico da apropriação e do acúmulo, a negritude é incorporada à imagem do sumo sacerdote. Não apenas a representação do Papa, mas parte significativa da talha da referida igreja mostra que a lógica afro-brasileira da junção de elementos sagrados díspares permanece vigente na produção colonial, pois búzios, símbolos fálicos e animais sacrificiais comuns às religiosidades negras podem ser vislumbrados ladeando as imagens dos santos presentes nos altares.

Algo similar ao ocorrido em Minas Gerais na época do Brasil colônia pode ser visto atualmente na produção imagética contemporânea da umbanda. Como exemplo, há o caso da imagem da Pombajira Menina da Praia (Imagem 182), a qual é a apropriação da imagem da Vênus criada por Sandro Botticelli no século XV, na Itália renascentista (MOURÃO, 2012). No Brasil, a deusa do amor greco-romana é apropriada e a ela é agregada a negritude intrínseca a Exu. A partir da incorporação de Exu à Vênus, é transformada a imagem clássica

que agora se transfigura em suporte para a força mestiça da Pombajira. A pele da deusa mediterrânea, assim como a do Papa da Igreja de Santa Ifigênia, torna-se negra.



Imagem 181- Autor desconhecido. Papa negro e anjos. Afresco da Igreja de Santa Ifigênia do Alto da Santa Cruz de Ouro Preto. Fotografia de Eduardo Murayama Imagem retirada de: http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/66467/3/mg_%20isifig_03.JPG. Acesso em 23/04/2015.



Imagem 182- Robson da Silva. Pombajira Menina da Praia. Escultura em gesso policromado, 2009. Fotografia do Autor.

Dentro desse grande espectro de produção afro-brasileira ligado à teoria do acúmulo e da agregação na arte, discorro sobre um caso de apropriação e acúmulo de elementos alheios que gera um resultado imagético nascido da união de elementos de cosmologias distintas, à guisa de ilustração da hipótese defendida: as penças de balangandãs. Popularizadas pelo imaginário ligado à figura das baianas e por Carmen Miranda, as penças de balangandãs são um claro exemplo de elemento visual nascido de apropriações de elementos sagrados alheios, os quais, agregados, passam a conviver pacificamente com símbolos do sagrado afro. Sobre essa joia, Laura Cunha diz que:

Apesar de suas semelhanças com o châtelaïne francês e com molhos de objetos utilizados por mulheres nômades na África islamizada, a pença, como conhecemos, é uma peça exclusivamente brasileira. Foi amplamente utilizada na Bahia e também, em menor

quantidade, no Rio de Janeiro. Usadas na cintura, área de forte significado ritual religioso por ser a zona que marca a fertilidade, presas por correntes, funcionavam como amuletos protegendo contra diversas mazelas e perigos, ampliando o caráter de proteção destinado às relíquias. (CUNHA, 2011, p.119)

Usualmente, as penças se constituem por nave e berloques (balangandãs), geralmente feitos de prata (Imagem 183). A nave é uma peça articulada, que possui aro parafusado, o qual, ao ser aberto, permite que sejam presos os berloques. Cada berloque representa uma figura diferente, todas elas ligadas a alguma cosmologia. Podem ser observados: peixes, pombas, cordeiros, cães, cágados, figas, caju, cachos de uvas, estrelas de cinco pontas, tamborins, espadas, dentes de animais, crucifixos, cilindros, luas, sóis, chaves, correntes, medalhas de santo etc. Algumas dessas representações têm clara associação com cosmologias africanas como o peixe, associado aos orixás Oxum e Iemanjá; o cágado associado a Xangô; o cão e a espada associados a Ogum. Outros elementos podem se ligar a mais de uma cosmologia ao mesmo tempo, como a católica e a nagô. O cordeiro, por exemplo, pode ser lido como símbolo de Cristo e ao mesmo tempo é símbolo votivo de Xangô; o pombo pode representar o espírito santo, mas também se liga à mítica de Oxum e Oxalá. No entanto, existem elementos que provêm claramente de sistemas religiosos outros. A figa e os elementos colocados dentro dos cilindros mostram-se como apropriações de elementos culturais alheios. Hoje associada às religiosidades afro-brasileiras, a figa é de procedência ibérica, herança de práticas pagãs do mediterrâneo, ligada à fertilidade e à proteção do corpo, trazida ao Brasil pelas práticas da religiosidade popular portuguesa (CUNHA, 2011). O cilindro, que podia ser aberto e tampado, portava dentro dele pedaços de papéis com orações escritas em árabe, passagens do Corão, as quais dividiam o espaço com orações cristãs, pedaços de ervas e madeiras ligados à etno-botânica nagô, banto e jeje. É notória a vontade de reunir elementos religiosos e simbólicos de culturas alheias, gerando assim um resultado plástico ligado à função mística. Mais que mero ornamento, ao observar seus elementos constitutivos, evidencia-se que a pença tinha função sobrenatural de proteger sua usuária de males físicos e espirituais e, assim como no *bocio* e nos *minkisi*, tal poder é gerado a partir do acúmulo.

A prática de apropriação de elementos de religiosidades alheias realizada pelos bantos no Brasil, em especial, as orações em árabe, foi notada por Daniela Buono Calainho em sua pesquisa sobre o sucesso das bolsas de mandingas entre escravos não islamizados, tanto em Portugal quanto no Brasil colônia. Os mandingas são um grupo étnico islamizado trazido ao Brasil colônia e entre eles era popular o uso de um pequeno saquinho de tecido que carregava passagens do Corão. Em pouco tempo, tal prática se tornou popular por escravos não islamizados que acreditavam na potência do elemento religioso do outro, e como cita Calainho, “africanos de diferentes grupos –

no caso oriundos da Costa da Mina, de Angola e do Congo principalmente – acabaram por compartilhar no Reino de práticas que não eram típicas de sua comunidade originárias.” (CALAINHO, 2008, p.186).



Imagem 183- Autor desconhecido. Penca de balangandãs. Data desconhecida.

A religiosidade e demais símbolos nascidos na cultura do outro são fonte de riqueza a espera de apropriação, pois a força própria é acrescida pela adição da força do diverso. Não basta apenas o ato de se apropriar, há a necessidade de incorporar e acumular o que foi agregado. Vimos que tal pensamento social comum a essas cosmologias negras reverbera em práticas artísticas. Todavia, a agregação e a acumulação podem se dar de modo variado e se desdobrar em assemblagens como nos *bocio*, *minkisi* e penças ou em fusões como no Papa negro ou na Pombajira Menina. Porém, em ambos os casos fica clara a vontade de junção de elementos díspares, presentificando uma nova força nascida das diferenças incorporadas.

A tradição do acúmulo está tão enraizada na cultura africana da diáspora que ressoa em diferentes produções de sua arte do sagrado. Podemos percebê-la nos fios-de-conta do candomblé e da umbanda, na realização dos assentamentos das divindades, nas ferramentas e símbolos de algumas divindades, nos pejis e congás e mesmo na realização de *ebós* e oferendas.

Entretanto, o acúmulo não é verificável apenas nos núcleos religiosos e na produção artística afro do Brasil dos séculos XVIII e XIX, mas é igualmente perceptível em poéticas artísticas desvinculadas da vivência religiosa africana e afro-americana. Justamente pela não familiaridade da academia com as possíveis teorias das artes ligadas às tradições culturais negras, a crítica e a historiografia da arte no Brasil não ousaram criar relações entre diferentes poéticas artísticas nacionais e a tradição da estética do acúmulo. Bispo do Rosário², Gabriel Joaquim dos Santos³, Sonia Gomes⁴, Rosana Paulino⁵, Farnese de Andrade⁶ e Emanuel Araújo⁷ são artistas brasileiros que apresentam em suas produções fortes diálogos com a tradição do acúmulo. Fora do Brasil, na obra de artistas afro-americanos como Renee Stout⁸, Basquiat⁹, Noah Purifoy¹⁰, Nick Cave¹¹ ou ainda na de artistas africanos que produzem arte desvinculada de uso ritual como El Anatsui¹², Fadaero Ludovic¹³, Abdoulaye Konaté¹⁴, Wangechi Mutu¹⁵ também é possível verificar os desdobramentos da tradição artística do acúmulo. Poderíamos nos aprofundar sobre uma ou mais das poéticas citadas; contudo, creio que a sobrevivência da poética do acúmulo da arte afro na produção artística afro-americana mereceria por sua complexidade, enraizamento e transformação em uma pesquisa voltada unicamente para o tema.

Busco aqui, em consonância com as exposições acima referidas, trazer à tona que o ocorrido com as imagens domésticas de Cosme e Damião no Brasil se insere na mesma tradição do acúmulo e da incorporação do diverso como forma de empoderamento. Como os exemplos

² Arthur Bispo do Rosário, artista visual nascido no Sergipe, mas conhecido no período em que residiu no Rio de Janeiro, criou vasta produção com intento de apresentar-se a Deus no dia do juízo final. Faleceu em 1989.

³ Gabriel Joaquim dos Santos foi o artista fluminense criador da Casa da Flor, obra arquitetônica produzida ao longo de décadas e parte do patrimônio do município de São Pedro da Aldeia. Faleceu em 1985.

⁴ Sonia Gomes é artista visual mineira que trabalha principalmente com esculturas feitas de tecido.

⁵ Rosana Paulino é artista visual paulistana e educadora.

⁶ Farnese de Andrade, artista mineiro, produziu boa parte de sua obra no tempo em que residiu no Rio de Janeiro. Apesar de realizar pintura e gravura, seus trabalhos mais conhecidos são suas assemblagens.

⁷ No caso da obra de Emanuel Araújo o diálogo com a tradição do acúmulo evidencia-se na construção da museografia do Museu Afro Brasil.

⁸ Renee Stout é artista visual norte-americana que trabalha principalmente com assemblagens.

⁹ Basquiat, artista norte-americano, trabalhava com pintura. Faleceu em 1988.

¹⁰ Noah Purifoy, artista visual norte-americano, trabalhava com escultura. Faleceu em 2004.

¹¹ Nick Cave, artista visual norte-americano, trabalha com esculturas.

¹² El Anatsui, artista visual nascido em Gana, trabalha com linguagens diversas.

¹³ Fadaero Ludovic, artista visual nascido no Benin, trabalha com linguagens diversas.

¹⁴ Abdoulaye Konaté, artista visual nascido no Mali, trabalha com imagens criadas com tecidos.

¹⁵ Wangechi Mutu, artista visual nascida no Quênia, trabalha com colagem.

citados anteriormente deixam claro, o acúmulo pode se dar de modos distintos. A imagem de um *nkisi*, um *bocio*, uma penca de balangandãs e um assentamento de orixá se compõem pela junção física de elementos diversos, os quais, agregados, conseguem gerar o poder e a estética desejados. Já o Papa Negro, a Pombajira Menina e as esculturas domésticas de Cosme e Damião exemplificam outro modo de agregação. Essas imagens não exigem a presença física dos elementos que acumulam; mas, ao serem observadas e decompostas simbolicamente, é possível distinguirmos os diferentes sedimentos culturais superpostos que as compõem. O Papa acumula o sumo sacerdote branco à pele negra; a Pombajira agrega a imagem renascentista da deusa do amor ao ente responsável pelas questões afetivas da umbanda; a escultura de Cosme e Damião acumula em si as divindades crianças das religiosidades negras aos santos cristãos.

A gravura de Carybé denominada “Visitação de São Cosme e São Damião a 7 de setembro de 1967” traz à visualidade as diferentes camadas de simbologias agregadas aos santos gêmeos no Brasil. Cosme e Damião aparecem entre outras crianças sagradas menos popularizadas fora da Bahia, como Alabá¹⁶, Crispim e Crispiniano¹⁷. Eles são representados com seus potes na mão, à espera de seu banquete anual. Outros dados extremamente importantes a serem percebidos na gravura são: o acúmulo de gente, de mães com suas crianças; as indumentárias ocidentalizadas e africanizadas percebidas em diferentes pares de gêmeos destacados; a utilização do acúmulo de diferentes cores. Na imagem, é difícil distinguir quem é quem, pois existem dois pares de gêmeos com auréolas, um par de gêmeos com roupas bufantes e um menino pequeno que, destacado em primeiro plano, olha para os gêmeos. Seria este último Doum? Quem seria Cosme e Damião, ou Crispim e Crispiniano? Qual deles é Alabá? Creio que aqui a pergunta a ser feita é: de fato, frente a uma cosmologia regida pela vontade do acúmulo, vale saber destacá-los ou vale perceber os atravessamentos entre eles? Tal atravessamento teria distribuído elementos de uns nos outros, não sendo possível distingui-los de modo assertivo. Todos possuem algo de Cosme, Mabaças, Doum, Alabá, Crispiniano, Damião, Ibeji, Crispim e Hohó.

¹⁶ Em especial na Bahia, Alabá é considerado o irmão que nasce depois de Doum (LIMA, 2005). Entretanto, Alabá não se populariza em outros estados e não aparece na iconografia das esculturas domésticas.

¹⁷ São Crispim e São Crispiniano também são santos irmãos, de origem romana que foram martirizados na Gália. São os padroeiros dos sapateiros. A cultura popular baiana os transformou em mais dois irmãos de Cosme e Damião.

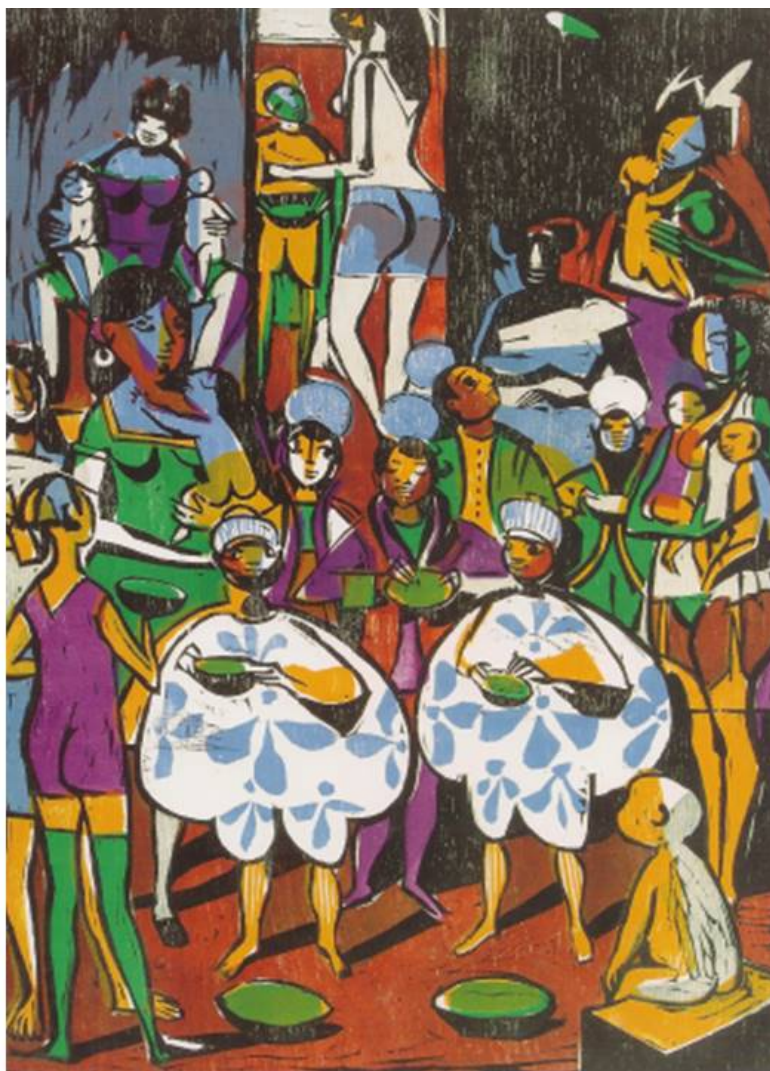


Imagem 184- Carybé. Visitação de São Cosme e São Damião a 7 de setembro de 1967. Gravura. Parte da série "Visitações na Bahia", feita por Carybé em 1974.

A modificação das esculturas domésticas dos santos se dá a princípio por meio do trabalho artístico de negros, mestiços e brancos pobres, imersos em uma realidade social atravessada pela crença na eficácia da magia, seja ela proveniente de tradição europeia, africana ou local. Tal crença é a mesma que habitava boa parte do imaginário das classes dominantes e fez com que elas não apenas aceitassem, mas também incorporassem a fé nos santos meninos, protetores mágicos da vida.

Sendo a Bahia grande polo produtor de arte sacra cristã dos séculos XVIII e XIX (ETZEL, 1979), não é difícil compreender como o novo modelo de escultura doméstica e de fé aos santos gêmeos se espalha por diferentes regiões do Brasil. Ademais, o número de negros nordestinos que foram trazidos à região sudeste graças à proibição do tráfico negreiro internacional possivelmente

está relacionado com a popularização da devoção e do novo modelo de escultura doméstica de Cosme e Damião na região.

A grandeza da transformação do mito dos santos gêmeos no Brasil foi tão profunda ao ponto de ter sido acrescentado um terceiro personagem à imagem e à hagiografia popular de Cosme e Damião: Doum. O irmão mais jovem dos Ibeji surge nas esculturas domésticas baianas do século XIX e mostra-se como selo definitivo da força da arte e da cosmologia iorubá sobre a produção de arte cristã. Entretanto, é mister lembrar que apesar da presença de Doum, não há como afirmar algum tipo de hegemonia iorubá no que tange à transformação artística da escultura dos santos gêmeos. A escultura brasileira de Ibeji pertencente ao Museu Afro Brasil (Imagem 120, p.170) mostra que a arte produzida para os terreiros do século XIX mescla elementos da iconografia cristã, jeje, banto e iorubá. Esse amálgama também se desvela na produção de arte sacra doméstica relacionada aos santos gêmeos, não sendo possível afirmar a predominância da influência de um grupo meta-étnico africano. O que pode ser afirmado a partir da observação das obras da coleção e da escultura do Museu Afro Brasil é que, indubitavelmente, ocorre um encontro entre os estilos escultóricos africanos e os gêmeos da cristandade. Pela observação da técnica da articulação dos membros utilizada na obra do referido museu, é possível aventar a hipótese de que o mesmo santeiro que faz as imagens para os terreiros realiza obras católicas, como ocorre até hoje.

Ainda há muito que se pesquisar sobre a dimensão da influência da cosmologia e arte dos grupos étnicos negros transladados para o Brasil, não somente no que se refere à produção religiosa evidentemente afro-brasileira, mas ainda para além dela. As inegáveis transformações processadas nas esculturas domésticas de Cosme e Damião no Brasil são exemplo da força da penetração de elementos da negritude para além do universo religioso dos terreiros. Essa afirmação evidencia que, ao tratarmos de arte sacra, não é apenas o grupo oprimido que sofre influências do opressor, mas que o contrário não só é possível, como de fato ocorreu.

As esculturas da devoção doméstica pertencentes à coleção Ludmilla Pomerantzeff Breda mostram que o processo de transformação da imagem e, conseqüentemente, do rito e mito de Cosme e Damião no Brasil ocorrem fora dos domínios da Igreja Católica e dentro do espaço da fé popular fortemente estruturada pela cosmologia afro-brasileira. O consumo simbólico dos santos gêmeos agrega a eles também domínios e morfologia pertencentes a outros gêmeos sagrados, as crianças heroicas, símbolos da vida. Muito provavelmente, a associação ocorre não somente pela relação imagética entre os gêmeos cristãos e os gêmeos negros, mas, outrossim, por associações cosmológicas. Como médicos, Cosme e Damião são os mantenedores da saúde e a vivência social

da fé nos referidos santos no nordeste se liga à memória de um milagre. Neste, a morte representada pela febre que assolava a região é derrotada por intervenção dos gêmeos cristãos. Também podemos recordar do milagre da perna efetuado pelos santos, citado no capítulo I, o qual evitou a morte de um homem. Assim como os Ibejis trapaceiam Iku e as crianças gêmeas heroicas dos mitos greco-romanos conseguem triunfar sobre os símbolos do perigo e da aniquilação, Cosme e Damião derrotam a morte.

O desejo de agregar elementos de poder do outro, intrínseco às cosmovisões de diferentes grupos étnicos negros aportados no Brasil, se relaciona com a vontade de apreensão de potência que engendre vitalidade, força essa que traz benesses tanto ao indivíduo, quanto à comunidade. Sendo assim, o que ocorre com Cosme e Damião pode ser visto como metáfora do conceito de agregação em si, pois o que une os santos médicos aos gêmeos sagrados das culturas negras é a relação com a vitalidade presente na função cosmológica de todos eles. A morte derrotada pelos santos médicos, por Ibeji e pelos gêmeos do ocidente pagão em seus mitos pode ser compreendida de modo menos estreito. A morte simboliza a derrota, a subjugação frente a uma força maior, um obstáculo a priori intransponível. Ao agregar diferentes símbolos da derrota da morte, é conquistado o apoio empoderado de um ente sobrenatural, o qual se apresenta como parceiro valioso de uma população igualmente em luta contra diversas forças opressoras de enfrentamento inevitável. Os santos médicos, agora convertidos em santos meninos, são o símbolo da resiliência, do embate da vitalidade versus tudo que de algum modo se relaciona às mortes simbólicas. Não é por acaso que os erês, espíritos das crianças, aparecem associados aos santos meninos; eles são a lição final. A derrota virá, a morte é de fato inevitável, mas, assim como ocorre no mito maia, os gêmeos ressurgem das chamas e nem mesmo a morte é forte o suficiente para derrotar a vitalidade primordial. Os espíritos livres das crianças, os erês, são símbolo do renascimento após a morte, da continuidade eterna e perene da vida. A criança é imbatível, pois ela retorna e, com sua alegria inextinguível e indelével, triunfa. A criança duplicada é, por conseguinte, insígnia máxima da vida, trazendo em sua oposição complementar os símbolos do duplo caráter da existência humana - existência imperecível e compreendida em duas dimensões, a visível e a invisível.

Assim como na cosmologia iorubá Exu é o grande mediador dos encontros entre espaços sagrados e profanos, o terceiro surge entre os irmãos como o intercessor entre os diferentes níveis de existência. Como narrado em um dos mitos de Doum, sem sua presença a desarmonia e o desequilíbrio podem encurtar uma das etapas da vida, tendo ele uma função essencial para a manutenção da ordem. Não é de se estranhar, portanto, que o mediador se torne figura comum entre Cosme e Damião; ele é o emblema da harmonia espiritual do conjunto.

Hoje, São Cosme, São Damião e Doum trazem em suas formas (visíveis e invisíveis) uma série de cruzamentos míticos, espaciais e temporais. A infantilização de sua morfologia na arte sacra corresponde ao domínio cosmológico nascido a partir do contato com o mito africano, que também se encontra com a parcela pagã do rito europeu e cria, no Brasil, o patronato das crianças vivas e o culto às crianças divinas. Os santos médicos se tornaram santos meninos graças à vitalidade e a agregação. Tal como afirma Vernant, rito, mito e imagem são indissociáveis e, indubitavelmente, a vitalidade compreendida como fator essencial na história da transformação da imagem dos gêmeos sagrados no Brasil pode ser facilmente vivenciada nos subúrbios em todo dia 27 de setembro.

Salve as crianças!



REFERÊNCIAS

ABREU, Jean Luiz Neves. Difusão, produção e consumo das imagens visuais: o caso dos ex-votos mineiros do século XVIII. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.25, n. 49,:2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v25n49/a10v2549.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2014.

ALBERT, Bruce. Cosmologias do contato Norte-Amazônico. In: ALBERT, Bruce; RAMOS, Rita Alcida (Org.). *Pacificando o branco: cosmologias do contato norte amazônico*. São Paulo: Editora Unesp: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

ARAÚJO, Emanuel. Apresentação. In: Meninos Deus: os meninos do Recolhimento dos Humildes e outros Meninos Deus. MARQUES, Lúcia. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afrobrasil, 2006.

AUGRAS, Monique. Os Gêmeos e a Morte: Notas Sobre Os Mitos Dos Ibeji E Dos Abiku Na Cultura Afro-Brasileira. In. MOURA, Carlos E.M. *As Senhoras do Pássaro do Noite*. São Paulo: Axis- Mundi, 1994.

_____. *Todos os Santos são bem-vindos*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2005.

BASCOM, William. *Sixteen Cowries: Yoruba divination from Africa to the New World*. Indiana: Indiana University Press, 1993.

BAZIN, Germain. *Barroco e Rococó*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BETHENCOURT, Francisco. *O imaginário da magia: feiticeiras, adivinhos e curandeiros em Portugal no séc XVI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BEVILAQUA, Juliana; SILVA, Renato A. *África em Artes*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015.

BLIER, Suzanne Preston. *African Vodun: Art, Psychology, and Power*. London; Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

_____. *The Royal Arts of Africa: The majesty of form*. New York: Harry N. Abrams, 1998.

_____. Words about Words Words about Icons: Iconologology and the Study of African Art. *Art Journal*, Nova York, v. 47, n. 2, p. 75-87, 1988. Object and Intellect: Interpretations of Meaning in African Art.

BOUCHER, Francois. *História do vestuário no ocidente: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Cosac&Naif, 2010.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013. v.1.

_____. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis: EditoraVozes, 2014.

- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2010.
- CALAINHO, Daniela Buono. *Metrópole das mandingas: religiosidade negra e inquisição portuguesa*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.
- CANCLINI, Néstor G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008.
- CAMERON, Elisabeth L. *Isn't s/he a doll? Play and ritual in African sculpture*. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History, 1996.
- CAMPUZANO, Julia López. Iconografía de los Santos Sanadores (II): San Cosme y San Damián. In: *Anales de Historia del Arte*, n' 6. Madri: Servicio Publicaciones UCM, 1996.
- CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.
- CLAESSENS, Bruno. *Dos and Bertie Winkel Collection: Ere Ibeji*. Países Baixos Elmar Uitgeverij, 2013.
- CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- CUNHA, Laura. *Jóias de Crioulas*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.
- DE VARAZZE, Jacopo. *Legenda áurea: vida dos santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOUREAU, Michel. *La Bible et les Saintes: Comprendre et reconnaître les principales représentations religieuses occidentales*. Paris: Flammarion, 2014.
- ETZEL, Eduardo. *Arte sacra popular brasileira: conceito, exemplo, evolução*. São Paulo: Melhoramentos, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.
- _____. *Imagem sacra brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.
- FENNELL, Christopher C. Kongo and the Archaeology of Early African America. In: COOKSEY, S.; POYNOR, R.; VANHEE, Hein. *Kongo across the waters*. Gainesville: University of Florida, 2013.
- FERRETI, Sérgio. *Repensando o sincretismo: estudo sobre a Casa das Minas*. São Paulo: Edusp; São Luís: FAPEMA, 1995.
- FLORES-PENA, Ysamur. Son Dos los Jimaguas (The twins are two) Worship of sacred twins in Lucumí religious culture. In: PEEK, P.M. *Twins in Africa and diaspora cultures: double trouble, twice blessed*. Indiana: Indiana University Press, 2011.
- FRACCHIA, Carmen. El esclavo negroafricano en las imágenes españolas de los santos Cosme y Damián. In: *La esclavitud negroafricana en la historia de España Siglos XVI y XVII*. Granada: Editorial Comares, 2010.

FRADE, Maria de Cásia Nascimento. *Santa de Casa: a devoção a Odetinha no cemitério São João Batista*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 1987.

FREEDBERG, David. *The power of images: studies in the history and theory of response*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal*. São Paulo: Global, 2006.

GELL, Alfred. *Art and Agency: an anthropological theory*. Oxford: University Press, 1998.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

_____. *Olhos de madeira, reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GLEASON, Judith. *Oyá: um louvor à deusa Africana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

GRUZINSKI, Sérgio. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOULBERG, Marilyn Hammersley. Ibeji: Images of Iorubas. In: *African Arts*, vol.7. California: UCLA, James S. Coleman African Studies Center, 1973.

_____. Magique Marasa: the ritual cosmos of the twins and other sacred children. In: BELLEGARD-SMITH, Patrick (Org.). *Fragmentes of Bones: Neo-African religions in a new world*. Illinois: University of Illinois, 2005.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos do inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2014.

KARASCH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro-1808-1850*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera. *O candomblé bem explicado: nações Banto, Iorubá e Fon*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LAWAL, Babatunde: *The Gèlèdè Spectacle: Art, Gender, and Social Harmony in as African Culture*. Washington D.C.: The University of Washington Press. 1996.

_____. Sustaining the oneness in their Twoness: Poetics of Twin Figures (Ères Ìbejì) among the yoruba. In: PEEK, P.M. *Twins in Africa and diaspora cultures: double trouble, twice blessed*. Indiana: Indiana University Press, 2011.

_____. *Orilonise: the hermeneutics of the head and hairstyles among the Yoruba*. Disponível em: <<https://archive.today/CxPNx>>. Acesso em: jun. 2014.

LIGIÉRO, Zeca. *Malandro Divino: a vida de Zé Pilintra, personagem mítico da Lapa carioca*. Rio de Janeiro: Nova Era, 2004.

LIMA, Vivaldo da Costa. *Cosme e Damião: o culto dos gêmeos no Brasil e na África*. Salvador: Corrupio, 2005.

LODI, Raul. *O povo do santo: Religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

LOPES, Nei. *Kitábu O livro do saber e do espírito negro-africanos*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.

_____. *Novo dicionário banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2003.

_____. *Bantos, malês e identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MACGAFFEY, Wyatt. The Eyes of understanding: Kongo Minkisi. In: *Astonishment & Power*. Washington DC.: National Museum of African Art, 1993.

_____. Meaning and Aesthetics in Kongo Art. In: *Kongo across the Waters*. Gainesville: University of Florida, 2013.

MAGGIONI, Ferdinando. *Ricerche Iconografiche dei Santi Cosma e Damiano*. Disponível em: <<http://ilculto.santimedicalberobello.it/files/Maggioni-F--61-.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2014.

MATTHEWS, Leslie G. SS. Cosmas and Damian— Patron Saints of Medicine and Pharmacy: Their Cult in England. *Medical History*, Cambridge, v. 12, 1968.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *A cidade de Salvador e seu mercado no século XIX*. São Paulo: Hucitec; Salvador: Secretaria Municipal de Educação e Cultura, 1978.

_____. *Família e sociedade na Bahia do século XIX*. São Paulo: Corrupio, 1988.

MARQUES, Lúcia. *Meninos Deus: os meninos do Recolhimento dos Humildes e outros Meninos Deus*. Org. Emanuel Araújo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afrobrasil, 2006.

MARTIN, Adilson Antônio. *O jogo de búzios por odu: um breve ensaio sobre o sistema oracular Merindilogun*. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

MARTINS, Fausto Sanches. Culto e Devoção dos Jesuítas em Portugal. In: *A COMPANHIA de Jesus na Península Ibérica nos séculos XVI e XVII*. Actas do Colóquio Internacional. Porto: Universidade do Porto, 2004.

MEGENNEY, William W. The case of ewe yoruba syncretism. In: *ANTHROPOS 87*. Viena: Anthropos Institute, 1992.

MENESES, José L. M. Igreja dos Santos Cosme e Damião em Igarauçu. *CLIO, série arqueológica* - Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, n. 10, 1994.

MEYER, Marlyse. *Maria Padilha e toda a sua quadrilha: de amante de um rei de Castela a Pomba-Gira de umbanda*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

MOBOLADE, Timothy. Ibeji Custom in Yorubaland. *African Arts*, Califórnia, v. 4, n. 3, Spring 1971. Published by: UCLA James S. Coleman African Studies Center.

MONTES, Maria Lúcia. *Cosme e Damião: a arte popular de celebrar os gêmeos*. São Paulo: EXPOMUS: Exposições, Museus e Projetos Culturais, 2010. (Coleção Ludmilla Pomerantzeff).

MOTT, Luiz. O Calundu Angola de Luzia Pinta: Sabará, 1739. *Revista do Instituto de Artes e Cultura: Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto*, n. 1, 1994.

_____. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In: SOUZA, Laura de Mello e. *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v.1.

MOURÃO, Tadeu. *Encruzilhadas da cultura: imagens de Exu e Pombajira*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

MUELA, Juan C. *Iconografía Cristiana: guia básica para estudantes*. Madrid: Ediciones Akal, 2014.

NEMER, José Alberto. *A mão devota: santeiros populares de Minas Gerais nos séculos 18 e 19*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2008.

OLIVEIRA, Carla Mary. Arte Colonial e mestiçagens no Brasil setecentista: irmandades, artífices, anonimato e modelos europeus nas capitânicas de Minas e do norte do Estado do Brasil. In: PAIVA, Eduardo França; AMANTINO, Márcia; IVO, Isnara Pereira (Org.). *Escravidão, mestiçagens, ambientes, paisagens e espaços*. São Paulo: Anablume, 2011.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. O Aleijadinho e Mestre Valentim. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Museu Afro Brasil, 2010.

OMARI-TUNKARA, Mikelle S. *Manipulating the Sacred: Yorùbá Art, Ritual, and Resistance in Brazilian Candomblé*. Detroit: Michigan, 2005.

PARREIRA, Adriano. *Dicionário de Etnologia Angolana*. Porto: Porto Editora, 2013.

PARÉS, Luis Nicolau. *A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. Campinas: Editora Unicamp 2007.

_____. Transformações dos Voduns do mar e do trovão na área gbe e no candomblé jeje da Bahia. In: MOURA, Carlos E. M. de. *Somavo: O amanhã nunca termina: Novos escritos sobre a Religião dos Voduns e Orixás*. São Paulo: Empório de Produção, 2005.

PEEK, Philip M. *Twins in Africa and diaspora cultures: double trouble, twice blessed*. Indiana: Indiana University Press, 2011.

- PEEK, Philip M. Couples or Doubles? Representations of Twins in the Arts of Africa. *African Arts*, Califórnia, v. 41, n. 1, p. 14-23, Spring, 2008.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RABELO, Nancy Regina Mathias. Santos de vestir da Procissão das Cinzas do Rio de Janeiro - Fisionomias da fé. 19&20, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/imagens_nancy.htm>. Acesso em: 12 jul. 2014.
- RAMOS, Arthur. *O negro brasileiro*, v.1: etnografia religiosa. Rio de Janeiro: Graphia, 2001.
- _____. *O folclore negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- _____. A arte negra no Brasil. In: ARAUJO, Emanuel (Org.). *A mão afro-brasileira: significado e contribuição artística e histórica*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro Brasil, 2010.
- REIS, João José. *Domingos Sodré, um sacerdote africano: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- RODRIGUES, Raymundo Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Madras, 2008.
- RUBIN, Arnold. *African accumulative sculpture: power and display*. Nova York: Pace Gallery, 1974.
- RUSH, Dana. *Vodun in Coastal Bénin: unfinished, open-ended, global*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2013.
- SANTOS, Juana Elbein. *Os Nagôs e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. Petrópolis, Vozes, 2008.
- SCHOFFELEERS, Matthew. Twins and Unilateral Figures in Central and Southern Africa: Symmetry and Asymmetry in the Symbolization of the Sacred. *Journal of Religion in Africa*, v. 21, n. 4, p. 345-372, Nov. 1991. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/158119>>. Acesso em: 12 jul. 2014.
- SILVA, Rubens Alves da. Chico Rei Congo do Brasil. In: SILVA, Vagner G. *Memória afro-brasileira: imaginário, cotidiano e poder*. São Paulo: Selo Negro, 2007.
- SOUZA, Evergton S. Entre Vênias e Velas: Disputa política e construção da memória do padroeiro de Salvador (1686-1760). *Revista de História: Universidade de São Paulo*, São Paulo, v. 162, 2010.
- SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SOUZA, Marina de Mello e. Santo Antônio nó-de-pinho e o catolicismo afro-brasileiro. *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 11, 2000.

SOUZA, Marina de Mello e. Catolicismo Negro no Brasil: Santos e Minkisi, uma reflexão sobre miscigenação cultural. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 28, 2002.

SWEET, James H. *Recriar África: cultura, parentesco e religião no mundo afro-português (1441-1770)*. Lisboa: Edições 70, 2003.

POPOL Vuh: The definitive edition of the mayan book of the dawn of life and the glories of gods and kings. Tradução Denis Tedlock. Nova York: Touchstone, 1995.

THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*. New York: Vintage Books, 1983.

_____. *Face of the gods: Art and Altars of Africa and the African Americas*. Nova York: The Museum for African Art, 1992.

_____. Sons of Thunder: Twin images among the Oyó and other Yoruba groups. *African Arts*, Califórnia, v. 4, n. 3, Spring 1971.

THORNTON, John Kelly. *A África e os africanos na formação do mundo Atlântico, 1400-1800*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

VERELLEN, Till. Cosmas and Damian in the new sacristy. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Londres, v. 42, 1979.

VERGER, Pierre. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns*. São Paulo: Edusp, 2012.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito & pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. *Mito e religião na Grécia antiga*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

WALKER VADILLO, Mónica Ann. Los santos médicos Cosme y Damián. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, v. 3, n. 5, p. 51-60, 2011.

WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã: contribuição científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WHITE, Antony. *The trouble with twins: image and ritual of the Yoruba ère ìbejì*. Disponível em: <<http://www.melbourneartjournal.unimelb.edu.au/E-MAJ>, 2010>. Acesso em: 12 jul. 2014.