

ANTROPOLOGIA PORTUGUESA



Neste número

Informação Bibliográfica
Trabalhos publicados
em 1991

Vol.9/10
1991-1992

INSTITUTO DE ANTROPOLOGIA
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Rito e Mistério: Os Objectos e a sua Eficácia^(*)

José António B. Fernandes-Dias

E.S.B.A.L. - Universidade de Lisboa

Resumo. Este trabalho tem por contexto duas transformações recentes no campo antropológico: o novo interesse pela cultura material como objecto de estudo da antropologia, e a deslocação para um paradigma interpretativo e reflexivo. Assim, interroga os estatutos dos artefactos no seu contexto de vida, como os adquirem e os perdem, e o modo de funcionamento dos objectos enquanto símbolos materiais — o seu modo de produzir sentido, os seus usos e as suas experiências. Revisitam-se algumas categorias usadas para classificar os símbolos materiais: objectos de culto e de crença (imagens sagradas, ídolos, fetiches), objectos de arte (obras de arte, objectos antigos).

Palavras-chave: Cultura material; Objectos de arte; Objectos de culto e de crença; Objectos simbólicos.

Résumé. Ce travail a pour contexte deux transformations récentes dans le champ anthropologique: un intérêt nouveau pour la culture matérielle comme objet d'étude de l'anthropologie, et le déplacement vers un paradigme interprétatif et réflexif. Ainsi sont interrogés les statuts des artefacts dans leur contexte de vie, comment ils les acquièrent et les perdent, et le mode de fonctionnement des objets en tant que symboles matériels — leur mode de produire du sens, leurs usages et leurs expériences. Sont revisitées plusieurs catégories utilisées pour classer les symboles matériels: objets de culte et de croyance (images sacrées, idoles, fétiches), objets d'art (œuvres d'art, objets artistiques).

Mots-clés: Culture matérielle; Objets d'art; Objets de culte et de croyance; Objets symboliques.

^(*). Este texto é uma revisão de uma comunicação apresentada no *Symposio Internacional de Antropologia «Rito y Mistério»*, na Universidade da Coruña, em 30 de Novembro de 1990.

Depois de ter feito parte das preocupações normais dos antropólogos do século XIX, o estudo da cultura material entra nos anos vinte num declínio indiscutível. Que tem a vêr com o desenvolvimento da própria disciplina, marcada nesta altura por um interesse e uma especialização crescente nos aspectos sociológicos e psicológicos da vida dos homens em sociedade. As colecções antes reunidas nos museus etnológicos ficaram reduzidas, e só quando foram objecto de investigação, a uma abordagem taxonómica, baseada em estudos tecnológicos, morfológicos e funcionais dos objectos como espécimes. A antropologia moderna, que se fazia entre o campo e a universidade, pelo seu lado, não constituía os objectos materiais como objectos de estudo, e quando os refere são só pano de fundo para aquilo que na realidade a interessava: a organização social, os sistemas de parentesco, a organização do poder político, o simbolismo verbal — valores, noções, crenças.

Nas duas últimas décadas, porém, é também indiscutível uma renovação do interesse pelos aspectos materiais dos fenómeno socioculturais. Provam-no, o número crescente de publicações dedicadas ao seu estudo, surgidas a partir de 70-80; e, a nível institucional, a reformulação das relações entre os museus etnológicos e os departamentos universitários com a consequente modificação nos conceitos das exposições aí realizadas. Nestes anos tem-se feito uma discussão muito viva e fecunda, acerca do lugar dos objectos materiais no domínio do investigável pela antropologia, e dos modos de os abordar.

Enquanto item material fabricado e, ou usado numa comunidade, qualquer objecto cultural é uma coisa socializada; uma coisa produzida, legitimada e consumida segundo princípios locais, culturalmente regulados, e profundamente interpenetrados por uma espécie de economia moral que regula a seu valor, os seus valores, e os seus consumos. O que pede uma abordagem menos taxonómica do que processual e pragmática: o que é fundamental é vêr por que processos, produtivos, distributivos e legitimadores, de consumo, se define e se cria o valor de uso, de troca, de signo, simbólico, da classe de objectos ou do objecto considerados. É o próprio estatuto do objecto numa forma de vida particular que se interroga; deixando para trás as taxonomias técnicas, funcionais ou estilísticas; e retomando os estudos na antropologia social e cultural moderna, que nos fornecem informações indispensáveis sobre os contextos de vida dos objectos, mas para inverter os passos, colocando desta vez esses contextos como pano de fundo do que nos interessa de facto: os processos pelos quais um objecto adquire um determinado estatuto numa sociedade, como muda de estatuto, como o perde.

Por outro lado, quando adquire valor simbólico, qualquer objecto material pode ser veículo directo do pensamento simbólico. Precisa-se então de interrogar os modos de funcionamento desses símbolos materiais — o seu modo de produzir sentido, os seus registos de uso locais, e os processos mentais aí envolvidos. Abandonando, ou melhor, interrogando a convicção de que o regime da imagem (da representação por semelhança visual) é o único modo de expressão visual; convicção que levou à aplicação transcultural e impensada de métodos de análise apropriados só a situações em que esse regime vigora e domina, como é o caso do ocidente desde o

Renascimento até ao início do nosso século. E retomando, criticamente, as análises que fazem corresponder os significados dos objectos aos valores sociais, que reduzem as capacidades simbólicas dos objectos aos seus elementos formais explicitamente simbólicos, tomados como signos cujos significados seriam reflexões de imperativos sociológicos; pondo em primeiro plano os usos dos objectos e os efeitos por eles produzidos, procurando entender o seu regime de representação — vendo-os como uma ordem genuinamente criadora de experiências.

Estes abandonos e retomares críticos que caracterizam o interesse actual pela cultura material, são evidentemente parte do novo paradigma antropológico que se sobrepôs e, ou se substituiu ao que imperava desde os anos vinte. Ele implica que as determinações culturais da própria investigação antropológica sejam parte do objecto de estudo. Tanto quanto interrogar os objectos, e entendê-los do ponto de vista da sua experiência pelos que os usam, é preciso interrogar porque é que os interrogamos e lhes fazemos estas perguntas e não outras. «Em vez de perguntarmos, como fez o século dezanove, porque é que os africanos não conseguiam distinguir adequadamente entre pessoas e objectos, podíamos reverter a questão, e perguntar em que assenta esta distinção ambígua no nosso próprio pensamento»⁽¹⁾.

A minha questão nesta comunicação inscreve-se neste duplo movimento. O estudo antropológico dos objectos materiais simbólicos, não pode deixar de reflectir sobre a profunda alteração do nosso sistema quotidiano dos objectos que é a assimilação dos objectos simbólicos primitivos na categoria de objectos artísticos; o mundo da arte actual estende de resto esta metamorfose a todos os tipos de objectos, desde exóticos, de design, de culto cristão, bens de consumo... Nem sobre a alteração profunda nos critérios de artisticidade evidente desde o princípio do século, nas práticas artísticas ocidentais. No meu objecto de estudo actual, o meu desafio é incluir os objectos artísticos ocidentais contemporâneos no domínio do investigável pela antropologia; quer dizer, procurar saber como adquirem o estatuto de objecto artístico, quais os seus modos de produzir sentido, quais os seus usos e as experiências que produzem. Aqui, o que me proponho fazer é uma revisitação a algumas das categorias usadas para classificar os objectos simbólicos, os símbolos materiais. E, porque dão boa conta do que está em causa — um modo específico e misterioso de produção de sentido, um registo específico e ritual de uso — mantenho no título da comunicação as duas palavras que dão nome ao Symposium: Rito e Mistério.

No seu «Tratado de Teologia» de 1788, o Abbé Bergier usa a palavra mistério em várias acepções, de que destaco a seguinte: «um mistério significa uma coisa, uma palavra ou uma acção que tem um sentido oculto e que produz um efeito invisível»⁽²⁾. Fico só com as *coisas* — coisas que se destacam da vida quotidiana, que prendem a atenção, que têm sobre os seus usuários algum poder. Quer os *objectos sagrados* (ou de culto, ou de crença) quer os *objectos de arte*, cabem nessa grande classe dos

⁽¹⁾. Wyatt MacGaffey, 1990, p. 45.

⁽²⁾. Abbé Bergier, 1868, T. IV, p. 468.

objectos simbólicos, das coisas-mistério. Em ambos os casos são coisas deslocadas de um modo definido culturalmente das rotinas quotidianas, para um registo especial de uso: um uso ritual (liturgia, devoção, cura, adivinhação, ou exibição, exposição) que existe num lugar marcado (templo, altar, terreiro, parte do corpo, ou museu, galeria) e num tempo também marcado que de diferentes maneiras suspende a temporalidade. Em ambos os casos são objectos materiais que, ao contrário das coisas quotidianas, não são inertes e mudos; ao serem usados, segundo critérios culturalmente legítimos, aproximam-se mais de capacidades atribuídas vulgarmente a pessoas — agir e comunicar. São ambos classes de objectos pessoalizados⁽³⁾ e as atitudes dos seus usuários são reguladas por este estatuto que se lhes reconhece.

Procurarei tornar mais claras algumas categorias e noções usadas para classificar estes objectos: *imagens sagradas, ídolos, fetiches*, e a nuance entre *obra de arte e objecto artístico*.

Se durante toda a Idade Média a grande distinção entre objectos de arte não faz sentido, ela passa a ser pertinente a partir do Renascimento. O Concílio de Trento reunido entre 1543-1563 e a Accademia del Disegno fundada por Vasari em 1562 podem ser marcos, cronológicos e institucionais, dessa diferenciação. Não porque o uso de imagens no culto cristão só comece nessa altura, evidentemente; mas o que não havia era a outra categoria, a dos objectos de arte — durante toda a Idade Média só há objectos de culto (religiosos sobretudo mas não só) e objectos utilitários. O que chamamos «arte medieval» é tão só a apropriação pelo discurso estético posterior de objectos de culto medievais; do mesmo modo que o Renascimento se apropriou dos ídolos da antiguidade clássica, ou no início deste século, e acompanhando uma reformulação dos seus próprios padrões estéticos, o ocidente colocou lado a lado as suas formas modernistas e as dos povos exóticos. Como de resto sempre acusam os estudiosos da teologia cristã oriental do ícone⁽⁴⁾, e como reconhecem alguns historiadores da arte — Joseph L. Koerner diz a propósito de um trabalho recente sobre as imagens religiosas medievais que é «uma história post-arte», uma história da imagem antes da era da arte, só possível depois de se terem desmontado os conceitos herdados sobre o que é a arte⁽⁵⁾. Mas, além de não haver nenhuma categoria para distinguir objectos de arte de objectos de culto, opondo-se estes aos utilitários, as

(3). Vários trabalhos recentes referem-se à não correspondência entre as propriedades objectivas destes objectos e os seus efeitos materiais, culturais e subjectivos, usando esta expressão de objectos pessoalizados. Por exemplo: William Pietz, 1985; Roy Ellen, 1988; W. MacGaffey, 1990; A. Appadurai, 1986; I. Kopitoff, 1986; P. Geary, 1986.

(4). Por exemplo Paul Evdokimov, 1972, sobretudo no cap. IV da primeira parte.

(5). J.L. Koerner, p. 3, referindo-se a Hans Belting, *Bild und Kult*, Munich, Verlag C.H. Beck, 1990.

imagens sacras medievais são profundamente diferentes das *imagens religiosas* post-Trento; no seu conceito, no seu regime de funcionamento, nos critérios de eficácia, nos usos litúrgicos. A sua eficácia não se mede pela excelência artística e estética, ela assenta em qualidades «objectivas» do objecto — o facto de incorporar partes do corpo, ou coisas que estiveram em contacto com o sagrado, como é o caso dos relicários e contentores de relíquias dos mártires e santos que dominam até ao século XV-XVI, e do Sudário de Verónica, que não foi produzido por mão humana; o facto de ser um objecto antigo aureolado de milagres desde a sua aparição que lhes confere sempre uma origem longínqua relacionada com a figura representada, até aos milagres que foi produzindo e que se foram acumulando como valor; ou o facto de o objecto ser integrado no mistério litúrgico, como acontece com os Icones orientais (e de um modo diferente com o pão na Eucaristia católica). Estas características do uso medieval dos objectos sagrados, para as quais nesse tempo não faz sentido distinguir entre culto popular e culto oficial⁽⁶⁾ persistem hoje entre nós na convencionalmente chamada religião popular; mas também no culto oficial das imagens marianas.

Mas se na Idade Média os objectos religiosos não se opõem a objectos de arte, inexistentes, a partir do Renascimento, quando as duas categorias são pertinentes, os objectos a que elas se aplicam apresentam características muito semelhantes. O que os distingue é de ordem temática e institucional mais do que formal, de conceito ou do que o seu modo de representação e a sua experiência. Os objectos religiosos existem pela instituição igreja e restringem os seus temas aos objectos de adoração dos católicos (Deus, Cristo, Maria, Santos); os objectos de arte existem pelos salões e colecções reais dos nobres e dos burgueses, as galerias públicas e os museus mais tarde, e embora os temas religiosos possam aparecer, predominam os profanos (mitologia, cenas domésticas, retrato, paisagem, natureza morta..., qualquer tema depois, e tema nenhum mais tarde, pelo menos externo). Mas quem os faz são as mesmas pessoas, segundo os mesmos critérios, artísticos; o seu modo de produção de sentido é o mesmo; e a experiência de ambos é semelhante, envolve os mesmos processos mentais. O decreto do Concílio de Trento referente às imagens religiosas, à sua legitimidade ou não e aos seus usos legítimos, é elucidativo: «Devem guardar-se e conservar-se, sobretudo nos templos, as imagens de Jesus Cristo, da Santa Virgem e dos outros Santos, e prestar-lhes as honras e veneração que lhes são devidas; não que se creia que há nelas qualquer divindade ou qualquer virtude pelas quais as devemos honrar, nem que se lhe deva pedir seja o que for, ou depositar nelas confiança como faziam os pagãos com os seus ídolos; mas porque as honras que se prestam às imagens se dirigem aos originais que elas representam, de modo que beijando-as, descobrindo-nos e curvando-nos perante elas, adoramos Jesus Cristo e

⁽⁶⁾ P. Geary, no texto citado, aponta, por exemplo, a necessidade da relíquia para a sacralização de um templo, o processo eclesiástico de legitimar ossos como relíquias, a sua importância na concorrência entre templos.

honramos os santos de que elas são a figura»⁽⁷⁾. Distingue-se claramente a imagem do seu modelo, devendo aquela ser somente um vidro transparente que deixa vêr através de si a verdade do original, a sua divindade ou sacralidade. É evidentemente ainda a defesa cristã do culto das imagens para o distinguir da idolatria, desta vez do catolicismo latino contra o iconoclasma protestante. Não há por isso um abandono da devoção cristã das imagens com o Renascimento, como se pretende tantas vezes no discurso da história da arte, o que há é um novo tipo de imagem, cuja eficácia religiosa depende agora também de qualidades estéticas, formais. Mas se os originais a que estas imagens religiosas remetem, são imateriais, intangíveis, porque meios é possível dar a vêr o invisível? A teoria da arte que é contemporânea à Reforma e à Contra-reforma, sendo de resto um discurso que aparece neste tempo pela primeira vez, trata de um problema correspondente — como articular a Ideia com a experiência quotidiana? Vasari, exactamente, diz que tal é possível através de uma representação bela. A capacidade de um objecto-imagem remeter, não para a imagem-memória que evoca por semelhança, mas sim para uma essência material e incorpórea, assenta nas propriedades formais da representação, na sua excelência formal. «O 'disegno'»⁽⁸⁾, pai das nossas três artes... deriva um juízo universal a partir de muitas coisas, como se fosse uma forma ou uma ideia de todas as coisas da natureza, que, nas suas proporções é extremamente regular. Tanto é assim, que o 'disegno' reconhece, não só nos corpos humanos e animais mas também nas plantas, nos edifícios, esculturas e pinturas, a proporção de todo em relação com as suas partes, assim como a proporção das partes entre si e em relação ao todo. E, porque deste reconhecimento nasce um certo julgamento que forma na mente uma coisa que depois de expressa pela mão chamamos 'disegno', pode concluir-se que este 'disegno' não é senão uma expressão visual e uma clarificação do conceito que se tem no intelecto, do que se imagina na mente e se fabrica na ideia»⁽⁹⁾. A capacidade de um objecto material poder remeter para algo imaterial passa agora por um dar a vêr esse imaterial; figurando-o em coisas da natureza representadas segundo cânones ideais.

Num caso e noutro, nas imagens religiosas e nas obras de arte, o «ideal» a expressar é conforme com a «natureza», com a «realidade» — o modo da representação assenta num regime de imagem (semelhança visual); mas uma «natureza» elevada, aperfeiçoada e melhorada através da sua percepção estética, do reconhecimento nela das suas proporções «naturalmente» regulares, que o artista expressa nas imagens que produz; só através de uma imagem bela podemos alcançar a verdade do seu modelo. Do mesmo modo, a experiência de ambos os objectos envolve processos mentais

⁽⁷⁾. Cit. em Abbé Bergier, op. cit., T. III, p. 347-348.

⁽⁸⁾. Mantenho no original italiano, porque não corresponde ao que chamamos *desenho*, nem é exactamente o que chamamos *design*.

⁽⁹⁾. Giorgio Vasari, *Vidas dos Pintores, Escultores e Arquitectos*, cit. in E. Panofsky, 1968 (1924), p. 61.

idênticos: se o que se vê ao princípio é a imagem de um corpo material, que se reconhece, este tende a dissolver-se pela contemplação da congruência dos elementos formais do objecto-imagem⁽¹⁰⁾; e como este corresponde a leis universais de ordem, presentes na mente e reconhecíveis nas coisas, o espectador ou o devoto, por meio da contemplação, perde também o sentir do seu corpo material, e comunga dessa qualidade ideal. A contemplação, estética ou devocional, é sempre um diálogo espiritual que dá acesso a uma revelação de uma essência metafísica, transcendental — seja o divino ou o sagrado, a ideia ou o belo ideal⁽¹¹⁾.

Até aqui, quer nos objectos sacros medievais, quer nas imagens religiosas post-renascentistas ou nas obras de arte clássicas, tratamos sempre de categorias ocidentais para classificar objectos simbólicos ocidentais. Passemos agora para os modos como este ocidente cristão classificou os objectos simbólicos exóticos. Considerarei duas categorias, ídolo e fetiche; a primeira pertence ao discurso cristão, e a segunda aparece no discurso iluminista do século XVIII, quando a teoria cristã da idolatria se desvanece, ou pelo menos perde eficácia.

Legado do Antigo Testamento, sobretudo do Livro da Sabedoria, a noção de *idolatria* — adoração de coisas materiais em que se crê reconhecer um sinal ou uma aparição do transcendente, ou culto prestado às entidades representadas por elas — e a noção de ídolo — a coisa material em que esse transcendente se reifica — aplicadas às religiões e aos cultos pagãos das várias civilizações antigas, acompanham sempre a teologia cristã das imagens. Tendo o próprio cristianismo adoptado para as suas imagens de culto, as formas de representação greco-romanas tardias, baseadas na relação de semelhança entre o modelo e cópia. O seu uso no culto cristão só terá começado no século IV, e tudo levaria a pensar que só fossem legítimas nos objectos cristãos formas não-icónicas — já que o judaísmo de que derivou é radicalmente iconoclasta. O cristianismo, também, baseia-se na fé na palavra. A Criação, modo de produção exclusivamente divino, não resulta nem de geração nem de fabricação por cópia — faz-se pela palavra: o homem à imagem de Deus não quer dizer que se lhe assemelhe na aparência visual, nem sequer que haja uma consubstancialidade aos dois. A ligação real está na alma; e a relação possível que resta, nos cultos, faz-se pela palavra. Porém, venerando-as ou destruindo-as, legitimando-as ou proibindo-as, o cristianismo sempre teve uma relação muito intensa e complexa com as imagens.

⁽¹⁰⁾. O conceito de *ideia* de Vasari tem já implícita a sua formulação, explicitada posteriormente, como *ideal*, *belo ideal*. *Belo*, tem o sentido de perfeito, acabado, integrado, resultado de uma excelência de composição.

⁽¹¹⁾. Esta teoria da arte, nascida no Renascimento, e sistematizada no século XVIII, dominará o discurso estético até ao nosso século; e aqui, embora confrontada com alterações profundas nas práticas artísticas, e com outros critérios de artisticidade, embebe ainda uma grande parte dos discursos sobre arte. Num outro texto considero um exemplo de um trabalho antropológico (1991a). E ainda das implicações desta persistência para o estudo antropológico dos objectos simbólicos (1991b).

Assentes ambos no mesmo regime de representação — a imagem⁽¹²⁾, e permitindo ambos acesso ao transcendente — seja o deus verdadeiro ou os falsos deuses, o ídolo e a imagem cristã dificilmente se distinguem pela sua aparência. E a distinção só aparece de facto na elaboração persistente e acidentada⁽¹³⁾ de uma teologia e de uma liturgia de imagem pelos cristãos, que define os seus conceitos e os seus usos legítimos, por oposição a outros exteriores e falsos — ídolos e idolatria — que define pela negativa: a adoração de não-deus através de um culto não-correcto de imagens.

Sendo uma religião da palavra, como legitimar então o uso de objectos—imagens como focos de devoção? Que distingue este uso da idolatria, se, na teoria cristã as cópias, fabricadas, não podem conter a verdade essencial, a alma, que só está presente nas criaturas divinas? Para caracterizar um uso legítimo das imagens, por oposição e distinto da idolatria, a teologia cristã define vários tipos de cultos legítimos: culto interior e culto exterior que é testemunho do primeiro; culto absoluto, directo, e culto relativo, indirecto, dirigido não ao símbolo mas à divindade; culto supremo, adoração ou latria que só se presta a Deus, e culto inferior, subordinado, prestado aos santos (*dulia*) e à Virgem (*hiperdulia*). Todas estas distinções permitem caracterizar um uso legítimo das imagens: um culto exterior, dirigido à divindade e não ao objecto, podendo ser inferior ou superior. E distingui-lo de um ilegítimo, que seria directo, dirigido ao objecto, e remetendo para falsos deuses e demónios — a idolatria. Mas há uma outra forte razão pela qual uma imagem sagrada é diferente de um ídolo. A noção de encarnação divina, o mistério do Cristo, ampliou-se à igreja instituição, pela dotação de poder e de o poder transmitir, feita aos discípulos na última ceia. A igreja, os seus sacerdotes, os seus lugares, os seus objectos de culto, detêm poder divino, são mediadores da salvação humana. Os únicos artefactos materiais que se podem cultuar são os que receberam poder divino pela igreja. Por isso, os ídolos são algo de falso que só ilude uma natureza humana que sofre de

⁽¹²⁾. Se houvesse alguma dúvida a este respeito, o uso pela cristandade do século XVI da categoria *ídolo*, para classificar os objectos figurativos e só estes, das civilizações americanas, dissipá-la-ia. Mesmo no México, quando o panteão divino é abstracto, e os antepassados míticos são concretizados não antropomorficamente nem zologicamente mas por pequenos objectos simbólicos como plumas preciosas, espelhos de pirite polida ou pedras finas, como acontece entre os Chichimecos do norte, diz-se em 1540 que não têm ídolos (referido por C. Duverger, 1987, p. 120-121). Antes, das Ilhas de Colombo e do Brasil de Caminha também já se dissera que não tendo objectos figurativos não tinham ídolos, nem teriam mesmo religião. Tudo isto acontece no mesmo tempo em que os ídolos pagãos da antiguidade clássica são reclassificados na nova categoria de «obras de arte».

⁽¹³⁾. Desde o seu incício, o culto cristão das imagens e o perigo da iconolatria, de algum modo idolátrico, estão associados. Concílios e éditos sucedem-se nas igrejas cristãs sobre esta questão: a uma tomada de posição iconoclasta seguindo-se uma outra que reconhece a legitimidade das imagens nos cultos, e sucessivamente.

ignorância e corrupção; podendo ser um meio pelo qual são invocados falsos deuses reais, demónios⁽¹⁴⁾.

Ambos são objectos materiais, os ídolos e as imagens cristãs, que corporificam valor social e remetem para forças exteriores e intangíveis. Com as obras de arte, todos assentam o seu modo de produzir sentido no regime da imagem; todos permitem uma experiência de um transcendente — seja Deus, os Deuses ou a Ideia.

Se, no século XVI, o ocidente cristão se contentou em servir-se da herança antiga e mediterrânica para compreender a América, vendo-a idólatra, só o fez para o México e os Andes — esta categoria era um reconhecimento de civilização; os outros americanos não eram idólatras, não se viu neles qualquer sinal de religião, nem de civilização. A idolatria designou uma diferença mas reduzindo-a a um mínimo; só no século XVIII, e fora do discurso cristão, se constituiu uma teoria das religiões desses povos primitivos. Aplicaram-lhe a designação de *fetichismo*, e de *fetiche* aos objectos de culto, tendo este último termo vindo a ser usado, no século seguinte como etiqueta das estatuetas «negras» chegadas aos museus etnográficos europeus. Ao mesmo tempo de resto em que o seu uso aparece nos discursos das ciências humanas emergentes: a antropologia e a história das religiões, a sociologia, a psiquiatria e a psicanálise, o marxismo. Mantendo-se em uso nestes últimos discursos até hoje, *fetiche* foi progressivamente abandonado no discurso antropológico, substituído por *totem* primeiro, por *objecto mágico* depois. Nos últimos anos, e como parte de renovação do interesse pelos objectos materiais, o termo foi retomado, em vários trabalhos antropológicos, com vários resultados⁽¹⁵⁾. Mas antes de vêr como aparece nestes autores recentes, e tendo em conta a natureza dos seus trabalhos, é convenientes traçar esquematicamente a história da própria palavra, dos seus contextos discursivos e socioculturais, dos seus sentidos.

William Pietz distingue quatro períodos nesta história; do século XV ao fim do século XVII, do português *feitico* ao pidgin *fetisso* usados na costa ocidental de África; o século XVIII com *fetiche* usado dentro de uma teoria geral da religião primitiva; o século XIX em que o termo se dissemina no discurso quotidiano e se especializa o seu sentido em função do seu uso nos discursos das diferentes ciências humanas; as revisões contemporâneas que mapeam o campo semântico da ideia «fetiche» tal como aparece nos diversos discursos que a usaram.

Fetiche e fetichismo aparecem pela primeira vez em Charles de Brosse, «Du culte des dieux fétiches, ou parallèle de l'ancienne religion de l'egypte avec la religion actuelle de nigritie», de 1757-1769. Os dois termos, que durante esse século

⁽¹⁴⁾ João de Pina-Cabral (1990) trata deste modo de (não) considerar o estranho, reduzindo-o a uma forma negativa do familiar, mostrando a sua persistência até aos nossos dias entre nós.

⁽¹⁵⁾ Evidentemente a noção mantém-se em autores que dialogam com o marxismo e a psicanálise. Mas particularmente interessantes para os meus objectivos, porque desconstrução da noção sem a rejeitar, redefinindo-a com um carácter positivo e com valor teórico: Roy Ellen, 1988, 1990; William Pietz, 1985, 1987, 1988.

desenvolveram variações locais nas diferentes línguas europeias, vêm de um termo pidgin — *fetisso* — que não fazia parte do léxico de nenhuma língua africana nem europeia, mas que aparece em relatos de mercadores e aventureiros do século XVII como sendo usado na chamada costa da Guiné; usado por europeus e africanos, nas suas relações em entrepostos comerciais aí fundados por portugueses no século XV, mas tomados depois por holandeses. Por sua vez, este termo é uma derivação da palavra portuguesa *feitiço*, que traduziu o *fehizo* do «Código de las Siete Partidas» de 1260. Quando chegaram ao Senegal em 1436, dispondo só de dois lugares comuns sobre a terra da Guiné (o primeiro nome da primeira moeda de ouro cunhada) — ser a fonte do ouro e uma terra de absoluta desordem social — os portugueses descobrem uma realidade que só lhes pode aparecer ambígua e mista: não havia religião organizada, nem adoravam sol ou lua ou quaisquer outros ídolos, mas usavam objectos-feitiço como instrumentos para atingir efeitos materiais e concretos; a que, muito estranhamente, adoravam como se fossem ídolos. O que era estranho para esses cristãos, era a confusão entre *feitiçaria* e *religião*; para eles a feitiçaria era uma prática mágica que não apela a poderes exteriores à natureza, não tendo por isso a vêr com deuses ou demónios, e que, ao contrário da adoração de forças sobrenaturais, manipula substâncias materiais em que se reconhecem poderes desconhecidos para obter efeitos concretos — ao modo da *physis* de Empédocles, uma matéria dinâmica. O termo feitiçaria não era de resto do domínio do discurso teológico, sendo usado antes no discurso legal, onde se distinguiam práticas mágicas danosas e puníveis das que não o eram (como remédios, ou rituais de fertilidade, etc). A religião destes povos, também sem lei, seria a feitiçaria, uma religião sem deuses! A religião africana assentava mais na credulidade individual do que num contrato com uma divindade, a ordem social africana dependia mais de factos psicológicos do que de princípios políticos.

Os holandeses que chegam no século XVII têm mentalidade muito diferente; são mercadores calvinistas bem organizados, iconoclastas radicais que repudiam que qualquer coisa terrena — sejam imagens ou o Papa — possa servir de intermediário entre o crente individual e o seu deus. A sua teoria dos objectos materiais confere-lhes uma natureza puramente material e mecânica, e só lhes reconhece um potencial valor utilitário e comercial. Por isso os, agora, *fetissos*, que de resto não distinguem das imagens católicas de devoção, são do domínio da superstição, e o seu valor real será económico, não religioso. E como entre os *fetissos* dos africanos lhes interessavam especialmente os pequenos ornamentos-talismã de ouro, associaram-nos também à esfera irracional do estético-erótico, de uma sensibilidade estética muito rude fundada no princípio do «frívolo e do fútil» como virá a dizer Kant, de um desejo erótico pré-moral.

Nos relatos destes autores aponta-se já a sua natureza perversa e aberrante, e aparecem também, ainda que implícitos e confusamente misturados, os temas fundamentais e recorrentes dos discursos que desde o Iluminismo tratarão da ideia *fetiche*: o seu (falso) valor mágico-religioso, resultado de um pensamento deficiente; o seu (falso) valor comercial, resultado de uma mistificação ideológica; o seu (falso)

valor erótico, resultado de repressão e denegação. Discursos que isolam cada um destes temas como centro da sua reflexão sobre o *fetichismo*; e que, todos eles, se propõem explicar racionalmente como é que a consciência individual é levada, social ou psicologicamente, a acreditar que coisas podem agir como seres vivos, com o objectivo de desmistificar e libertar da ilusão.

Nos trabalhos recentes de revisão da noção de *fetichismo*, de Pietz e Ellen sobretudo, que reintroduzem o termo no discurso antropológico, há duas preocupações que lhes são comuns: por um lado reunir os diferentes significados, económico, religioso e erótico, que aparecem no mapa do campo semântico do termo — considerando que a fetichização é exactamente um processo de articulação de coisas, valores e indivíduos, pelo qual uma coisa material dá corpo, «naturalmente» e por associação intrínseca, a valores socialmente significativos, e afecta os indivíduos de um modo intensamente pessoal; por outro, retomar o uso do termo, como um termo afirmativo, não porque ele próprio se tenha tornado um fetichismo, mas porque tem valor teórico — pode ajudar a entender um modo particular de materializar ideias, que não se restringe a um tipo de sociedade, nem corresponde a um modo distinto de pensar. Não se trata de explicar porque é que os outros pensam errado, nem de perceber as razões sociológicas de um modo de pensar irracional, mas de procurar entender direito o que envolve e como funciona este modo de todo o pensar. Não se trata de ver porque é que as pessoas «confundem» coisas como pessoas, para as libertar dessa ilusão, mas antes de entender como é que os objectos-fetichismo podem mesmo ser agentes efectivos de efeitos particulares.

Ambos os autores usam *fetichismo* como um termo afirmativo, um conceito que centra as atenções na articulação entre as experiências individuais e as representações colectivas. Roy Ellen identifica quatro processos cognitivos envolvidos nesses objectos-representações-colectivas que se chamam *fetiches*: concretização de representações abstractas; atribuição de propriedades de ser vivo aos conceitos concretizados; fusão do conceito animado no objecto; ambiguidade na conceptualização das relações de poder entre as pessoas e os objectos — que constitui a característica essencial do fetichismo, estando os primeiros três processos presentes noutros modos de construir representações, por concretização e não por abstracção, a partir de perceptos. Inclui na sua análise desde os escudos sagrados dos Nualu, às famosas estatuetas nkisi do Congo, às relíquias dos santos medievais, ao dinheiro, às actuais imagens marianas católicas, ao sapato erótico; para marcar que o fetichismo não é um tipo particular de pensamento, mas uma extensão e uma culminação possível do processo de objectivação das ideias, e que não passa forçosamente pela imagem, nem assenta nela. Ao tornarmos ideias em objectos podemos manipulá-las e controlá-las melhor, e ao animarmos esses objectos eles adquirem uma importância para além da sua aparência; mas ao mesmo tempo que o desejo de controle aumenta com os poderes intrínsecos atribuídos aos objectos, estes vão sendo cada vez mais capazes de controlar os manipuladores, de se opôr ao poder que temos sobre eles. William Pietz também enumera diferentes fetiches, diferentes objectos materiais que dão corpo a valores socialmente significativos e que tocam os indivíduos de um modo pessoal e

intenso: uma bandeira, um monumento, um talismã, um feixe de curandeiro, um objecto sacramental, o falus, uma cidade, uma tatuagem, um sapato. E do mesmo modo, atenta para essa relação entre os valores reificados e hipostasiados no objecto—fetiche, e a experiência individual, intensamente pessoal, que eles provocam. Para a abordar menos em termos de uma ambiguidade cognitiva na conceptualização do poder; mas vendo antes aí o lugar de uma identificação e de um repúdio, de absorção crédula e de distanciamento incrédulo. Lugar da formação e da revelação dos valores, e também da crítica apaixonada e espontânea, pré-reflexiva, desses valores; esta, possibilitada pela diferença incomensurável entre códigos sociais de valor e o carácter intensamente pessoal da resposta, permite a consciência da natureza propriamente social desses valores. Sendo isto o que distingue os objectos-fetiches de todos os outros objectos materiais socialmente valorizados; o que distingue também este uso, formador e crítico, da simples celebração de virtudes colectivas.

O maior espaço atribuído ao fetiche deve-se evidentemente à atenção que lhes é dedicada actualmente no discurso antropológico. Mas há outras razões. É a noção mais difícil de compreender, e não só porque designa normalmente objectos exóticos; mas porque nos habituamos a considerar a imagem como o modo de expressão material do pensamento, e o fetiche não é definitivamente do regime da imagem — mesmo que as suas formas, ou algumas delas, assumam configuração de imagens, de semelhança visual com o mundo da experiência quotidiana; porque nos habituamos a identificar o sentido do objecto com o seu tema, figurando através de formas miméticas — e no fetiche é ele próprio, como objecto físico complexo e não como imagem, que é visto como lugar de apresentação simbólica (porque dinâmica e relacional) de algo que de outro modo não tem existência tangível⁽¹⁶⁾. Porque se constituiu como um conceito com valor antropológico só recentemente, e um conceito que transborda do religioso em várias direcções, entre elas a estética.

E voltamos aos objectos simbólicos considerados e classificados como de arte. Desta vez para atendermos à arte ocidental contemporânea; a que se afasta da representação clássica retomada, muitas vezes abusivamente de certo⁽¹⁷⁾, da antiguidade greco-romana a partir do Renascimento e até ao fim do século XIX. Para considerarmos os objectos artísticos que, embora sucessores das velhas obras de arte são diferentes delas; diferentes no modo de objectivar o representado e na animação do objecto, para retomarmos os processos de Ellen. Mas sobretudo, o que eles manifestam é uma função radicalmente nova na arte ocidental, que, mantendo-me com Ellen, resulta desta vez da extensão e da culminação, e de uma derivação, das

⁽¹⁶⁾. São já alguns os trabalhos que abordam nesta perspectiva os objectos de culto primitivos. Em 1979, Anthony Forge (1979) questionava veementemente a legitimidade e a fecundidade das abordagens iconográficas e iconológicas aos objectos simbólicos primitivos. Outros excelentes exemplos são: Leon Siroto, 1979; Frederic Rognon, 1985; Remo Guidieri, 1983; Wiatt MacGaffey, 1990.

⁽¹⁷⁾. E o texto de Paul Veyne, 1990, mostra um exemplo deste abuso, podendo portanto acrescentar-se aos da nota anterior, desta vez falando de um objecto romano.

possibilidades clássicas. Aqui, o significado era representado iconicamente, e o objecto representativo era animado pela beleza, pela excelência de composição — a função da arte era estética, permitia elevarmo-nos por contemplação a uma ordem ideal, universal, implícita e essencial nas coisas e na mente humana, e que a obra de arte dava a vêr. O Romantismo, desvalorizando progressivamente o polo realista da representação clássica, elegendo as experiências íntimas do artistas como tema, destilou o princípio da «arte pela arte». Libertando os objectos artísticos de quaisquer propósitos de representação externa, e de quaisquer limites de representação, eles próprios se tornam objectos instauradores de sentido — o que corresponde ao terceiro processo de R. Ellen. O último passo será atribuir a estes objectos artísticos, autónomos e auto—referenciais, objectos de culto artístico, o poder de agirem sobre nós; como acontece com a pessoalização do objecto, que Ellen considera específica do fetichismo, e independentemente de se lhe chamar assim ou de outra maneira⁽¹⁸⁾. O que importa é que podemos entender melhor o seu modo de funcionamento: na produção de sentido — como um símbolo, o próprio objecto e não só as configurações obviamente simbólicas que as suas formas possam apresentar; e na relação com cada consumidor — que exige crença mais do que apreciação, para que se procure nele um conteúdo para além do tema explícito que pode mostrar, para que ele possa ser outra coisa do que aquilo que parece ser. Senão, o que seria de a «Fonte» de Marcel Duchamp? Ou, o que outra coisa quer dizer o «Ceci n'est pas une pipe» de René Magritte?

E esta é mais uma razão para aproximarmos o fetiche do objecto artístico moderno. De resto, uma aproximação que é legitimada historicamente⁽¹⁹⁾. Picasso foi um dos muitos artistas-protagonistas da arte moderna que visitou os museus etnográficos no princípio do século, e encarou os objectos aí armazenados — emudecidos e confortavelmente etiquetados como «Máscara», «Ídolo», «Fetiche», «Objecto mágico» — com uma admiração não-etnográfica. Este interesse levou a que rapidamente especialistas, apreciadores e colecionadores da arte moderna nascente designassem esses objectos etnográficos como objectos artísticos; fizeram-no, na sua maior parte e predominantemente, reduzindo-os aos seus aspectos meramente formais; e embora esta metamorfose dos objectos exóticos em objectos artísticos, em termos formais, não tenha sido iniciada pelos antropólogos, estes, alguns deles pelo menos, aceitaram-na — a categoria arte primitiva, sempre contestada, será adoptada no discurso antropológico desde cedo⁽²⁰⁾.

(18). Embora sem usarem este termo para o designar, outros trabalhos recentes tratam deste processo - da pessoalização de coisas e da coisificação de pessoas e ideias, da construção social dos estatutos de coisas e de pessoa. Por exemplo: M. Strathern, 1988, ou Arjun Appadurai, 1986.

(19). Além dos meus trabalhos indicados em (11), um outro trata explicitamente desta questão (1989).

(20). Basta recordar Boas e o seu *Primitive Art* de 1927.

Mas voltemos a Picasso. Não há dúvida de que apropria no seu processo criativo elementos e soluções formais de estatuetas e máscaras, africanas sobretudo no seu caso⁽²¹⁾. Não recusa a existência destas apropriações, nem a sua relevância na arte moderna. Mas ela não esgota a relação de Picasso com os objectos etnográficos. Ele próprio afirmou várias vezes e enfaticamente que não era a forma o que o interessava realmente nesses objectos. E devemos tomar a sério estas declarações⁽²²⁾.

Embora já conhecesse objectos africanos antes de 1907, em Junho deste ano e após insistência de Derain para que o fizesse, Picasso visitava o Museu do Trocadero em Paris. Trabalhava nesta altura nas «Demoiselles de Avignon», e as duas figuras do lado direito do quadro, assim como o desaparecimento do personagem masculino inicialmente colocado no centro, são decididas após essa visita. Em conversas posteriores, com Malraux, Zervos e Rubin, Picasso rememora-a: conta como podia andar livremente entre os objectos expostos num lugar que lhe parece desagradável, lúgubre, decadente e fétido; a sua vontade normal seria fugir. Mas alguma coisa impedia que os seus olhos se afastassem dos objectos, e foi ficando. Quando finalmente saiu foi uma sensação de alívio; que não se deveu só ao ar fresco. Picasso conta que rapidamente realizou que o que se tinha passado lá dentro, consigo, tinha sido algo que não era confortável, nem agradável; algo profundamente perturbador. E definiu essa experiência como uma espécie de catarse.

Desde que iniciara as «Demoiselles», Picasso fazia uma auto-análise que o levou a confrontar a ambiguidade da sua relação com a mulher e com o corpo feminino (atraente e perigoso, repelente), e o seu medo da morte. Desejo e morte estão aqui associados, evidentemente, pela encenação no bordel e pela figura masculina entretanto eliminada — um marinheiro ou um médico com uma caveira nas mãos. A sífilis era então fatal. Mas as declarações de Picasso indicam bem que não é pela encenação nem pelas imagens que o sentido do quadro se realiza.

«Para mim, as máscaras tribais e os fetiches não eram simplesmente esculturas... Eram objectos mágicos... intercessores... contra tudo — contra o desconhecido, contra espíritos ameaçadores... Eram armas para defender as pessoas de serem dominadas por essas forças, para as ajudar a libertar-se». E dizia, «se dermos uma forma a essa força, libertamo-nos delas».

O «choque» e a «revelação» que experimentou perante os objectos do museu etnográfico levam-no a dizer: «Nesse momento entendi de que é que trata realmente a pintura». E, mais tarde, referia-se às Demoiselles como a sua «primeira pintura exorcismo».

⁽²¹⁾. O levantamento histórico mais completo destas apropriações é sem dúvida o de William Rubin, 1984. No contexto de uma gigantesca exposição de objectos artísticos modernos desde Gauguin até ao fim dos anos 70 e de objectos primitivos, cujo conceito assentava neste princípio.

⁽²²⁾. Todas as informações factuais usadas a seguir foram retiradas de W. Rubin citado na nota anterior. Evidentemente que as uso muito diferentemente desse historiador da arte, com uma direcção e objectivos estranhos aos seus.

Bibliografia

- Appadurai, A. (ed). 1986. *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bergier, A. 1868. *Dictionnaire de Théologie*, Paris.
- Duverger, C. 1987. *La Conversion des Indiens de Nouvelle Espagne*, Paris, Seuil.
- Roy, E. 1988. Fetishism, *Man*, 23.
- Roy, E. 1990. Nuauulu sacred shields. The reproduction of things or the reproduction of images?, *Etnofoor*, 3, 1.
- Evdokimov, P. 1972. *L'Art de l' Icône*, Paris, Desclée de Brouwer.
- Fernandes-Dias, J.A.B. 1989. Arte primitiva - arte moderna. Encontros e desencontros. *Antropologia Portuguesa*, 7:89-113.
- Fernandes-Dias, J.A.B. 1991a. *Uma Revisão Crítica de Jacques Maquet. The Aesthetic Experience*. An Anthropologist Looks at the Visual Arts, (no prelo).
- Fernandes-Dias, J.A.B. 1991b. *Objecto Etnográfico/Objecto Artístico*, (no prelo).
- Forge, A. 1979. The problem of meaning in art, in S.M. Mead (ed), *Exploring the Visual Art of Oceania*, Honolulu, The University Press of Hawaii.
- Geary, P. 1986. Sacred commodities: the circulation of medieval relics. A. Appadurai (ed).
- Guidieri, R. 1983. Statue and mask: presence and representation in belief. *Res*, 5.
- Koerner, J.L. 1990. El culto a las imágenes. *Liber*, Setembro.
- Kopytoff, I. 1986. The cultural biography of things: commoditization as process. A. Appadurai (ed).
- Macgaffey W. 1990. The personhood of ritual objects: Kongo Nkisi, *Etnofoor*, 3, 1.
- Panofsky, E. 1968. *Idea. A Concept in Art Theory*, New York, Harper & Row Pubs, (1924).
- Pietz, W. 1985. The problem of the fetish. I. *Res* 9.
- Pietz, W. 1987. The problem of the fetish II: the origin of the fetish. *Res*, 13.
- Pietz, W. 1988. The problem of the fetish III: Bosman's Guinea and the enlightenment theory of fetishism. *Res*, 16.
- Pina-Cabral, J. de. 1990. *The Gods of the Gentiles are Demons*, (ms).
- Rognom, F. 1985. Le masque sans le mythe: une analyse des différents approches d'un objet mélanésien de Nouvelle Calédonie. *Res*, 10.

- Rubin, W. 1984. Picasso, in *Primitivism in 20th Century Art*. New York: Museum of Modern Art.
- Siroto, L. 1979. Witchcraft beliefs in the explanation of traditional african iconography, in Cordwell J. (ed), *The Visual Arts. Plastic and Graphic*. Haia, Mouton Publs.
- Strathern, M. 1988. Acontecimentos históricos e a interpretação de imagens. *Artefactos Melanésios*, Lisboa, IICT-Museu de Etnologia.
- Veyne, P. 1990. Propagande expression roi, image idole oracle. *L'Homme*, XXX, 114.