

O ECLIPSE DO IMAGINÁRIO: imaginário instrumental nas imagens do Candomblé e da Umbanda¹

THE ECLIPSE OF IMAGINARY: instrumental imaginary on Candomblé and Umbanda's images

Mauricio Ribeiro da Silva²

Resumo: O presente trabalho desenvolve-se a partir da perspectiva apontada por Gilbert Durand acerca do iconoclasmo produzido pela conjunção entre o pensamento advindo das grandes religiões monoteístas e a filosofia fundada nos processos da Razão, a qual acaba conduzindo ao paradoxo da proliferação das imagens presentes no cotidiano, produzidas por máquinas constituídas pelo conhecimento tecnocientífico, vertente operacional do pensamento racional. Diante deste quadro, discute-se o conceito Horkheimer relacionado ao eclipse da razão, a partir do qual é proposta a perspectiva de uma razão instrumental que opera no âmbito da duração das imagens e, conseqüentemente, implicando na redução da potência imaginativa a elas vinculada, o que redundando em um quadro de equivalência, apontando para a emergência de um conseqüente imaginário instrumental. Em seguida passamos ao corpus formado de conceitos e imagens vinculadas à religiosidade afro-brasileira, em especial a Umbanda, com a finalidade de discutir a validade conceitual da perspectiva anteriormente apresentada. Para tanto, são adotadas como referenciais teóricos as contribuições de Gilbert Durand e de Malena Contrera acerca da imagem e do imaginário, de Max Horkheimer acerca da Razão e de Muniz Sodré e Lilia Moritz Schwarcz com relação ao imaginário afro-brasileiro. Conclui-se que o processo de assimilação de valores culturais africanos no âmbito da cultura brasileira se dá justamente a partir do rebaixamento da potência vinculada ao imaginário originalmente vinculado a tais grupos, redundando em um imaginário instrumental.

Palavras-Chave: Imaginário. Imaginário Instrumental. Candomblé e Umbanda.

Abstract: The present work was developed from the Gilbert Durand's thinking about the iconoclasm, a process developed by the conjunction between the foundation of monotheistic religions and philosophy based on the Reason's process, which leads to the paradoxical proliferation of images produced by techno-scientific knowledge machines as an operational way of rational thought. In this context, the Horkheimer's concept related to the eclipse of reason is discussed, seeking the perspective of an instrumental reason that subverts the images' duration and, consequently, implies a reduction of the imaginative power, which resulted in the emergence of an instrumental imaginary. Further, we analyzed the corpus formed by concepts and images related to Afro-Brazilian religiosity, especially Umbanda, in order to discuss the conceptual validity of the perspective previously presented. We adopted theoretical references from Gilbert Durand and Malena Contrera about the image and the imaginary, from Max Horkheimer about Reason, and from Muniz Sodré and Lilia Moritz Schwarcz about the Afro-Brazilian imagination. The assimilation process of African cultural values in the Brazilian culture took place from the lowering of the power linked to the imaginary of the aforementioned groups, and resulted in an instrumental imaginary.

Keywords: Imaginary. Instrumental Imaginary. Candomblé and Umbanda.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Imagem e Imaginários Midiáticos do XXVII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG, 05 a 08 de junho de 2018.

² Professor Titular do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista. Doutor em Comunicação e Semiótica, silva.mrib@gmail.com.

1. Gilbert Durand: iconoclasmo endêmico e as resistências do imaginário

Gilbert Durand (2004, p. 9) aponta que no ocidente ocorreu um “iconoclasmo endêmico” instituído em uma progressão de estágios, frutos da associação entre a proibição da criação do uso de imagens conforme constituído no “monoteísmo da Bíblia” presente no Judaísmo, no Cristianismo e no Islamismo³ e entre o “método da verdade oriundo do socratismo e baseado em uma lógica binária”.

Para o pensador do imaginário, a emergência de uma divindade única e abstrata desvinculada da concretude mundana, para a qual não havia a possibilidade de representação por meio de imagens como até então era comum nas demais religiões derivadas da natureza encontrou ressonância na filosofia grega fundada no pensamento racional que com o tempo se impôs como “o único processo eficaz para a busca da verdade”, uma vez que a constituição própria das imagens levava à impossibilidade da interpretação inequívoca, da constituição de um horizonte de certeza presente em sua enunciação em razão de sua natureza “incerta e ambígua”. A imagem⁴, ainda segundo Durand (Ibid, p. 10) “pode se desenrolar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável. Incapaz de permanecer bloqueada no enunciado claro de um silogismo, ela propõe uma ‘realidade velada’ enquanto a lógica aristotélica exige ‘clareza e diferença’”.

Partindo desta condição inicial, o autor aponta a presença da confluência entre o helenismo e o cristianismo já a partir de Paulo de Tarso (um “judeu helenizado”), que difundiu os textos evangélicos em sua forma primitiva a partir do grego, passando pelo Oriente bizantino e sua iconoclastia dos séculos 8 e 9 e pela teologia de Tomás de Aquino, a qual buscava “conciliar o racionalismo aristotélico e as verdades da fé numa ‘suma’ teológica (...) [que] tornou-se a filosofia oficial da Igreja Romana e o eixo de reflexão de toda a escolástica (a doutrina da escola, isto é, das universidades controladas pela igreja) dos séculos 13 e 14” (Ibid, p. 12).

³ Durand expressa tal perspectiva apontando no Judaísmo o segundo mandamento de Moisés conforme presente no Livro do Êxodo (XX, 4-5) e sua influência no Cristianismo (João, V, 21; I. Coríntios, VIII 1-13; Atos, XV 29) e no Islamismo (Corão, III 43; VII 133-134; XX 96).

⁴ Neste trabalho o termo *imagem* é empregado a partir da perspectiva em certa medida presente na obra de Durand (2004) para quem esta seria, nos termos da obra referenciada, um modo de apresentação (atualização) do imaginário. Assim, resumidamente, sua compreensão deve ser tomada a partir de seu sentido lato, ou seja, de uma forma narrativa constituída, capaz de apresentar as inúmeras possibilidades de enredamentos simbólicos, próprios do imaginário. Em certo sentido, haveria equivalência entre os termos *imagem* e *imaginário*, na medida em que o primeiro termo traz consigo as potencialidades inerentes ao segundo.

Já na modernidade, aponta que Galileu e Descartes, ao instituírem as fundações da física moderna, alinharam-se em termos gerais às proposições de Aristóteles seguidas por Tomás de Aquino, considerando “a razão como o único meio de legitimação e acesso à verdade”. Tais fundamentos, ocorrido a partir do século 17, impõem ao imaginário sua “exclusão dos processos intelectuais”, abrindo espaço para “um único método (*o método*), ‘para descobrir a verdade nas ciências’ – este é o título completo do famoso *Discurso* (1637) de Descartes”, sendo propagado para todas as áreas de pesquisa. Assim sendo, “a imagem, produto de uma ‘casa de loucos’, é abandonada em favor da arte de persuasão dos pregadores, poetas e pintores” (Ibid, p. 12-13, Grifos do autor).

Já no século 18, as contribuições de David Hume e Isaac Newton levam ao quarto estágio deste iconoclasmo (o qual, para Durand dura até o presente). Nele,

O “fato”, aliado ao argumento racional, surge como outro obstáculo para um imaginário cada vez mais confundido com o delírio, o fantasma do sonho e o irracional. Este “fato” pode ser de dois tipos: o primeiro, derivado da percepção, poderá ser tanto o fruto da observação e da experiência como um “evento” relacionado ao fato histórico. Mas, se o século das Luzes nem sempre atingiu o frenesi iconoclasta dos “enraivecidos” de 1793, colocou, cuidadosamente – com Emmanuel Kant, por exemplo –, um limite intransponível entre o que pode ser explorado (o mundo do fenômeno) pela percepção e a compreensão, pelos recursos da Razão pura, e o que permanecerá desconhecido para sempre, como o campo das grandes questões metafísicas – a morte, o além e Deus (o universo do “númeno”)... – as quais, com suas soluções possíveis e contraditórias, constituem as “antinomias” da Razão.

O positivismo e as filosofias da História, às quais nossas pedagogias permanecem tributárias (Jules Ferry era discípulo de Auguste Comte), serão frutos do casamento entre o factual dos empiristas e o rigor iconoclasta do racionalismo clássico. As duas filosofias que desvalorizarão por completo o imaginário, o pensamento simbólico e o raciocínio pela semelhança, isto é, a metáfora, são o cientificismo (doutrina que só reconhece a verdade comprovada por métodos científicos) e o historicismo (doutrina que só reconhece as causas reais expressas de forma concreta por um evento histórico). Qualquer “imagem” que não seja simplesmente um clichê modesto de um fato passa a ser suspeita. Neste mesmo movimento as divagações dos “poetas” (que passarão a ser considerados os “malditos”), as alucinações e os delírios dos doentes mentais, as visões dos místicos e as obras de arte serão expulsas da terra firme da ciência.

(...) Embora, por um lado, tenha sido a lenta erosão do papel do imaginário na filosofia e na epistemologia do Ocidente que possibilitou o impulso enorme do progresso técnico, por outro, o domínio deste poder material sobre as outras civilizações atribuiu uma característica marcante ao “adulto branco e civilizado”, separando-o, assim como sua “mentalidade lógica”, do resto das culturas do mundo tachadas de “pré-lógicas”, “primitivas” ou “arcaicas”. (Ibid, p. 13-15)

Nos mesmos estágios de iconoclasmo apresentados anteriormente, Durand observa reações nas quais o imaginário e a imagem abrem um espaço positivo, assegurando potência e consequentemente sua permanência na operação dos processos sociais e, sobretudo

culturais. Nesta perspectiva, a despeito da difusão e legitimidade apontada para o raciocínio dialético, considera que Platão reconhece “que muitas verdades escapam à filtragem lógica do método, pois limitam a Razão à antinomia e revelam-se, para assim dizer, por uma intuição visionária da alma que a antiguidade grega conhecia muito bem: o mito” (Ibid, p. 16).

Subsequentemente, no âmbito da “querela” ocorrida no século 8, com argumento fundado na mais pura tradição platônica na qual o mundo ideal paira sobre a concretude, “São João, o Damasceno, for arauto e vencedor da defesa das imagens contra uma teologia da abstração, da recondução do ícone para um ‘outro lugar’ além deste mundo vil. Ícone cujo protótipo foi a imagem de Deus encarnada na pessoa visível de Jesus, seu filho” (Ibid, 19). Esta resistência potencializa-se no âmbito da cristandade ocidental nos séculos 13 e 14 a partir da obra de Francisco de Assis e os monges franciscanos que, não enclausurados, propagam as imagens do nascimento de Jesus a partir da elaboração do presépio ou das estações da *via crucis* e São Berardo de Claraval com a efusiva ornamentação figurativa das catedrais.

As imagens geradas a partir das ações franciscanas e retomam em certa medida o culto à natureza, sobretudo nas pinturas que recebem influências dos artistas franceses, belgas, holandeses e outros, herdeiros das tradições célticas cujo culto e mitologia fundavam-se na floresta, no mar, nas tempestades. Assim, o imaginário próprio das religiões pagãs permanecia nas pinturas de temas religiosos na forma do culto à natureza, redundando no humanismo do *Quattrocento* fundado na filosofia neoplatônica de Marsílio Ficino e em obras de artistas como Michelangelo e Da Vinci, exaltando o “homem natural e sua paisagem agreste, mas, também, o retorno ao paganismo e à teologia natural das forças antropomórficas que regem a natureza” (Ibid, p. 19 et seq.).

O severo iconoclasmo da Reforma protestante de Calvino e Lutero, a despeito das imagens intensamente presentes nas narrativas verbais e musicais, por sua vez, tem no exato oposto no âmbito do catolicismo romano o aprofundamento das proposições renascentistas por meio da opulência do barroco, com suas imagens visuais profundamente carnavais como propuseram artistas como Bernini em seja o tema da obra religioso, como *O Êxtase de Santa Teresa*, seja pagão, como no *Rapto de Proserpina*. A visualidade barroca, definida por Durand como “‘um banquete dos anjos’ – título que une duas imagens antitéticas (ou ‘oximoros’): as dos seres de espírito puro, os anjos, e aquela do banquete, totalmente carnal –

mas ao mesmo tempo, é a profundidade da aparência”. A Contrarreforma, portanto, diante do exagero iconoclasta “também irá exagerar o papel conferido às imagens e ao culto aos santos”, tanto na Europa quanto na América do Sul a partir da difusão realizada tanto por franciscanos quanto jesuítas, “as duas ordens religiosas mais poderosas da devoção moderna e do imaginário místico do Ocidente cristão” (Ibid, p. 22 et seq.).

Em resposta ao neorracionalismo do século 18, que introduz na arte o neoclassicismo, no chamado

século das Luzes, os movimentos como o pré-romantismo (*Sturm und Drang*, na Alemanha) e o Romantismo foram portos privilegiados e triunfantes. A estética pré-romântica e os movimentos românticos daí decorrentes demarcaram perfeitamente a quarta resistência do imaginário aos ataques maciços do racionalismo e do positivismo. Pela segunda vez, esta estética reconhece e descreve um “sexto sentido” além dos cinco que apoiam classicamente a percepção. Mas este “sexto sentido”, que possui a faculdade de atingir o belo, cria, *ipso facto*, ao lado da razão e da percepção costumeira, uma terceira via de conhecimento, permitindo a entrada de uma nova ordem de realidades. Uma via que privilegia mais a intuição pela imagem do que a demonstração pela sintaxe. Será com a Razão pura e prática que Emmanuel Kant irá teorizar este procedimento de conhecimento pelo “juízo do gosto”. Mas não apenas. No âmago do processo do juízo racional da Razão pura, e para permitir a união entre as “formas *a priori*” da percepção (espaço e tempo) e as categorias da Razão, Kant reabilita a imaginação como uma “esquematisação” preparando, de certa forma, a integração da simples percepção nos processos da Razão (Ibid, p. 27-28).

A valorização da imaginação presente na produção de Baudelaire (que a identificava como a “Rainha das Faculdades”) ou Rimbaud, de movimentos como o simbolismo e o surrealismo constitui-se um território no qual o imaginário se apresenta autônomo, desvinculado do domínio da religião (Ibid, p. 28-29)

2. O paradoxo da hiperprodução de imagens

Diante deste quadro, Durand (Ibid, 31 et seq.) aponta que desde meados do século 19 até a primeira metade do século 20, o embate entre razão e imaginário engendra uma nova e paradoxal condição, estabelecendo novos contornos. Diferentemente do iconoclasmo que buscava a destruição das imagens, a Razão, cujo braço operacional passa a consistir no pensamento técnico e científico, adentra o campo da arte e o universo da produção imagética, ou seja, passa a atuar no espaço autônomo conquistado pelo imaginário. Seja constituindo fundamentos para a elaboração das imagens – como se depreende nas composições de Mondrian, cartesianamente ortogonais e coloridas a partir da lógica da decomposição analítica da luz propostas por Newton ou no registro do objeto permeado pelo movimento no

cubismo –, seja na produção de aparatos técnicos produtores de imagens, como a máquina fotográfica e o cinematógrafo, o pensamento racional passa a produzir imagens caracterizadas por uma profunda objetividade, isto é, não mais trabalhando no nível do argumento racional, como dito anteriormente, mas trazendo para a produção da imagem contornos factuais (ligados ao “fato”).

Cria-se, portanto, conforme propõe Durand (Ibid, p. 31 et seq.) um paradoxo que se torna cada vez mais exacerbado na medida em que proliferam novas máquinas de produção de imagem no cotidiano (primeiramente o vídeo, depois as tecnologias digitais presentes atualmente em *smartphones*, *tablets* ou outros *gadgets*, como óculos preparados para inserção em realidade *imersiva*, etc.): é justamente a Razão, operacionalizada pelo tecnocientificismo que produz tais máquinas proporcionando, para o autor, a expansão da presença do imaginário, o que seria um efeito contrário à pretensão iconoclasta. Conforme aponta,

Aos nossos olhos a ultrapassagem, quando não o “fim” da “galáxia de Gutemberg”, pelo reino onipresente da informação e da imagem visual teve consequências cujos prolongamentos são apenas entrevistados pela pesquisa. A razão é muito simples: este “efeito perverso” jamais foi previsto nem mesmo considerado. Embora a pesquisa triunfal decorrente do positivismo tenha se apaixonado pelos meios técnicos (óticos, físico-químicos, eletromagnéticos etc.) da produção, reprodução e transmissão das imagens, ela continuou desprezando e ignorando o produto de suas descobertas. Fato comum nas nossas pedagogias técnico-científicas: foi necessário que uma parte da população de Hiroshima fosse destruída para que os físicos se horrorizassem com os efeitos de suas descobertas inocentes sobre a radioatividade provocada...

O que não ocorreu com a “explosão” do imaginário. Como a imagem sempre foi desvalorizada ainda não inquietava a consciência moral de um Ocidente que se acreditava vacinado por seu iconoclasmo endêmico. A enorme produção obsessiva de imagens encontra-se delimitada ao campo do “distrair”. Todavia, as difusoras de imagens – digamos a “mídia” – encontram-se onipresentes em todos os níveis de representação e da psique do homem ocidental ou ocidentalizado. A imagem mediática está presente desde o berço até o túmulo, ditando as intenções de produtores anônimos ou ocultos: no despertar pedagógico da criança, nas escolhas econômicas e profissionais do adolescente, nas escolhas tipológicas (a aparência) de cada pessoa, até nos usos e costumes públicos ou privados, às vezes como “informação”, às vezes velando a ideologia de uma “propaganda”, e noutras escondendo-se atrás de uma “publicidade” sedutora... A importância da “manipulação icônica” (relativa à imagem), todavia não se inquieta. No entanto é dela que dependem todas as outras valorizações – das “manipulações genéticas”, inclusive (Ibid, p. 32-34).

A despeito da perspectiva esperançosa de Durand reproduzida acima, observamos que no tocante à produção imagética promovida pelos aparatos tecnocientíficos, operam-se transformações significativas e importantes no âmbito da imagem em si, sobre as quais discorreremos a seguir.

Retomando o problema da imagem a partir da raiz grega e considerando o embate entre neoplatonismo (perspectiva mais afeita ao trato com o imaginário como visto anteriormente) e o aristotelismo, esta nova condição de produção imagética opera, ao que tudo indica, o deslocamento das imagens para um território onde a compreensão do mito (e conseqüentemente do imaginário) proposta por Platão, perde sentido em função da operacionalidade à qual as imagens passam a ser criadas e submetidas. Tal deslocamento, desde a múltipla possibilidade de sentidos presentes em uma imagem proporcionada pelo imaginário para a processualidade e operacionalidade da produção de múltiplas imagens, reconduz o problema aos termos aristotélicos relacionados às noções de ato e de potência.

Como é sabido, a noção de ato e a noção de potência advêm da solução estabelecida por Aristóteles para problema filosófico deixado por Heráclito e por Parmênides, relativo à eventualidade do movimento, da mudança. Enquanto o primeiro compreendia que o movimento (a transformação das coisas e dos seres) é constante porque tudo flui o segundo apontava para o imobilismo do ser, uma vez que considerava que tudo, em essência, seria imutável, indivisível. Assim, enquanto a noção de ato tem relação com o conceito de permanência – o imobilismo apontado por Parmênides –, a de potência aponta para o sentido da transformação do estado das coisas e seres – conforme indicado por Heráclito. Neste contexto, a noção de ato sustenta-se na pulsão da fixidez, permanência, enquanto a de potência sustenta-se na de mudança, inconstância.

Neste horizonte, a imagem, ao existir enquanto ato e potência, tem na aparência, na figuratividade, a característica da imutabilidade latente na noção de ato e nas múltiplas possibilidades de sentido proporcionadas pelo imaginário a transformação inerente à noção de potência, ou seja, uma imagem uma vez constituída, mesmo sem nenhuma alteração aparente, possibilita inúmeras perspectivas, as quais são, justamente, a demonstração da potência imaginativa ou do imaginário que constitui no mesmo elemento narrativo infindáveis formas de interpretação.

A imagem seria, portanto, uma forma atualizada (isto é, atual, tornada ato) das inúmeras possibilidades narrativas presentes no âmbito do imaginário. Sendo virtualmente infinita a potência imaginativa (isto é, a capacidade de atualização contínua inerente à imagem, articulando os potenciais do imaginário em novas atualidades) o imaginário traz virtualmente para o âmbito da imagem a perspectiva de duração indefinida, uma vez que é capaz de apresentar-se em constante mutação. Seria justamente esta característica, a

imponderabilidade, que a torna alvo do pensamento racional fundado na binariedade dos axiomas lógicos (os polos verdadeiro e falso), pois novas potências tendem sempre a promover mudanças que possibilitam o trânsito da imagem de um extremo a outro.

Ao possibilitar a aceleração da produção e a obsolescência das imagens, o racionalismo tecnológico-cientificista reconfigura estas relações entre ato e potência cortando o fio que os une, isto é, impossibilitando novas atualizações da imagem promovidas pelo imaginário, tornando-a fundamentalmente constituída de sua própria aparência sem novas possibilidades interpretativas. Em outras palavras, a imagem torna-se objetiva ou, melhor, referente a objetos. Neste sentido, o aparato técnico, opera uma sutil, mas intensa inversão, promovendo o câmbio de um estado onde a duração das imagens tendia ao infinito a partir de uma única atualização (aparência) em função de suas inúmeras potencialidades para outro onde sua duração tende a zero a partir de uma única potência com inúmeras atualizações.

É fato, portanto, que as máquinas proporcionam a multiplicação das imagens em intervalos de tempo progressivamente menores, implicando na impossibilidade do desvelamento de seus múltiplos significados, uma vez que ao assimilar sua forma aparente, esta imagem já se insere no ciclo de obsolescência, sendo sucessivamente substituída por outra, a qual também será submetida ao mesmo processo. Assim, convertida em superfície (é na profundidade que se apresenta a plenitude do imaginário) a imagem, anteriormente uma abertura para múltiplos caminhos, reifica-se, torna-se objeto, produto da tecnocultura. Em outras palavras, se por um lado a multiplicidade não impossibilita o trato imaginativo, uma vez que sempre é possível a retenção do processo e a atenção ao disposto na imagem, por outro não o favorece. O processo de produção industrial de imagens promovido pela maquinaria redundante, portanto, na perda da potência das imagens⁵, que assim tornam-se aptas para o consumo.

3. Instrumentalização da Razão. Instrumentalização do Imaginário?

Se por um lado o desenvolvimento do pensamento tecnocientífico possibilitou a disseminação das máquinas produtoras de imagens, em perspectiva ampliada este mesmo

⁵ O tema da perda da potência imaginativa das imagens é bastante bem desenvolvido pelo sociólogo Dietmar Kamper, que aponta para este tipo de imagem uma condição *fantasmática*. Esta alegoria indica, para a imagem mediática, a sobrevalorização da aparência em uma condição de perda de substância. Neste sentido Kamper aponta para uma sociologia que seja capaz de reconduzir a imaginação de volta ao processo de produção de imagens, indicando que “contra o imaginário [mediático], somente é possível a imaginação”. (Cf. Kamper, 2016)

desenvolvimento produziu rupturas com as formas tradicionais da vida, inserindo o aparato maquínico no transporte de cargas e pessoas, na produção de alimentos, de vestuários, na educação, na saúde e em praticamente todas as áreas da atividade social humana. A onipresença das máquinas é, portanto, um indício do triunfo do pensamento científico transformado em técnica, a qual busca, por meio dos aparatos, o cumprimento de seu propósito de conferir racionalidade aos processos do cotidiano e com isso, conforme já apontavam Platão e Aristóteles, conferir felicidade a todos.

Neste quadro, conforme apontou Horkheimer apresentam-se duas formas distintas de razão: uma pertinente a um sentido geral, de cunho filosófico, pertinente ao âmbito da lei, da moral, dos contratos e outra com sentido específico, vinculada ao propósito cotidiano, fruto da aplicabilidade do conhecimento e da lógica nos processos da vida. A primeira, denominada pelo filósofo de razão objetiva, relaciona-se ao contexto do propósito (para que algo é realizado) enquanto a segunda, razão subjetiva, relaciona-se ao âmbito da realização (os meios e os fins da realização).

Obviamente ambas imbricam-se, porém Horkheimer aponta que justamente é a crença no fundamento lógico da razão que acaba por implicar que, sendo racionais, ambos os processos, objetivo e subjetivo, mesmo em níveis diferenciados, consistem, ou seja, se ambos são conduzidos pela lógica, não é possível ocorrer incongruência entre eles. A consequência desta condição aponta, inversamente, para a independência entre o plano objetivo e subjetivo, pois ambos respondem ao mesmo fundamento lógico. É justamente este fundamento que passa a corroborar a validade dos meios e dos fins, independentemente dos propósitos.

Esta condição de independência é o que se observa exemplarmente na conduta de Adolf Eichmann, oficial alemão encarregado de organizar os processos de extermínio de judeus. Responsável pela concentração de judeus nos guetos das grandes cidades e por organizar a logística do processo de transporte para os campos de extermínio constituiu sua defesa no julgamento de seus crimes a partir da perspectiva de que era inocente em razão do fato de que somente havia aplicado o conhecimento na execução das ordens superiores. Na prática, sua perspectiva subjetiva apontava que suas ações eram legítimas, pois somente empregava o conhecimento técnico que lhe era cabível, sem questionar o propósito de seus superiores.

A independência da razão subjetiva com relação aos propósitos, baseada na instrumentalização e na aplicabilidade do conhecimento como um fim positivo em si, é apontada por Horkheimer como o processo de *eclipse* da Razão, ou seja, na ocultação ou

apagamento dos caracteres do pensamento racional em função da aplicabilidade do conhecimento. Esta condição implica, portanto e ainda conforme Horkheimer (2002), em um processo de rebaixamento da Razão tal qual compreendida desde os gregos, uma vez que a noção de verdade é transferida da esfera do pensamento para a do instrumento.

Sendo assim, retomando a perspectiva apontada por Durand e já explanada anteriormente, podemos compreender que o paradoxo da multiplicação das imagens no cotidiano ocorre não por conta de um desígnio da Razão que instituiu juntamente com o pensamento monoteísta o processo de iconoclasmo, mas sim pela a *razão instrumental*⁶.

Este panorama implica em compreender que o embate entre Razão e Imaginário ocorre o apaziguamento não por conta do aniquilamento de um dos termos, mas sim pelo rebaixamento de ambos. Enquanto a Razão se instrumentaliza, tornando-se operativa (e consequentemente *não-racional*, em certo sentido) e produzindo uma infinidade de imagens, o Imaginário por sua vez apresenta-se também eclipsado, uma vez que nestas imagens ocorre um rebaixamento sistemático da potência imaginativa. Assim, de certo modo, ao tratarmos da razão instrumental como aquela que ao produzir máquinas se apresenta como uma espécie de razão eclipsada, as imagens por elas produzidas – diante do grau de rebaixamento da potência imaginativa – tendem a produzir equivalente grau de eclipsamento, levando à consideração de que tais imagens, em lugar de veículos do imaginário, apresentam-se como uma espécie de *imaginário instrumental*, isto é, uma forma rebaixada de imaginário sustentado pelos processos midiáticos ou, conforme aponta Contrera (2017), *mediosfera*.

4. Um possível espaço de resistência para o imaginário

A perspectiva da proliferação das máquinas e de suas imagens, a prevalência da razão instrumental no âmbito dos processos vinculados ao pensamento do Ocidente governado na contemporaneidade pelos interesses do capital⁷ e a associação deste quadro ao declínio da religião católica – na prática o campo no qual as imagens exerceram sua potência até o século

⁶ A perspectiva da Razão como meio preferencial para o alcance da verdade, conforme apontado anteriormente por Durand, funda-se na pretensão de que o domínio das faculdades racionais leva à chamada *Sabedoria*. Considerando a diferenciação entre *Razão* e sua *razão instrumental* a partir do que aponta Horkheimer, consideramos pertinente apontar que o saber (do grego *knoetos*, que redundo no inglês *know*) diferencia-se do saber aplicado (*know how*) indicando que o *saber fazer* não é necessariamente indicativo de *sabedoria*.

⁷ Na prática, poderíamos dizer considerando o cenário presente neste trabalho e a partir de Weber, o capital pode ser considerado uma nova forma iconoclasta originada na ética protestante que em certa medida expurga o pensamento teológico sendo regida exclusivamente pela fé na própria abstração. Cf. WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. São Paulo: Martin Claret, 2009.

20 – aponta para um cenário já delineado onde Razão e Imaginário de algum modo perdem força ou espaço para suas versões derivadas da instrumentalização.

Não obstante, no tocante ao imaginário sabidamente operam-se processos de resistência, sejam eles relacionados inextinguibilidade da potência imaginativa, uma vez que a ação da razão instrumental ocorre no âmbito da duração da imagem e não em seu rompimento com a capacidade de favorecer a imaginação, sejam relativos a ambientes ainda não subjugados pela lógica do capital e da produção inflacionada. Neste sentido, o campo das práticas culturais afro-brasileiras tende a trazer elementos interessantes para a perspectiva que buscamos aqui delinear.

Sabemos como bem aponta Lilia Moritz Schwarcz (2012), que vivemos em uma sociedade que, a despeito de intenções e discursos mulatistas, constitui-se essencialmente a partir de um etnocentrismo vinculado aos valores europeus. Neste sentido, o conceito de mulato, se por um lado aponta para o ideal igualitário de mistura no qual tese e antítese se apresentam em uma síntese onde não é mais possível a identificação dos termos originais, na prática conduz a um processo de aceitação e repulsa determinado a partir dos valores fundados no etnocentrismo relacionado ao poder dominante. Nesse sentido, a mulatice brasileira ocorre não pela confluência dos valores culturais europeus, africanos e dos povos originais da terra, mas sim pela apropriação de caracteres presentes nas culturas subalternas a partir das idiossincrasias próprias da cultura dominante. Em outros termos, esta perspectiva indica que o *ser brasileiro* não se constitui a partir de elementos das múltiplas culturas que interagem em equivalência, mas sim pela adoção de caracteres singulares das culturas subalternas que passam a ser valorizados e elevados ao patamar geral, sendo permitido o ingresso no horizonte da brasilidade. Neste sentido, futebol, samba/carnaval e capoeira passam a ser distintivos do brasileiro, figurando como exemplos de valores africanos representativos de toda a coletividade nacional. Por sua vez, outras manifestações, como as narrativas míticas e a própria religião tendem a ser demonizadas.

Partindo das contribuições de Muniz Sodré (1988, p. 17 et. seq.) acerca da territorialidade e etnocentrismo e aplicadas ao âmbito cultural afro-brasileiro, nossa perspectiva é que este processo de assimilação e repulsa ocorre fundado na noção de territorialidade (assimilar é ganhar território e ser assimilado implica perdê-lo) a qual opera, com relação ao imaginário, uma espécie de controle de fronteira etnocêntrica, permitindo a

entrada de caracteres despotencializados advindos dos grupos subalternos, que assim se apresentam aptos à assimilação.

Tomemos o exemplo do samba e do carnaval. As imagens destas manifestações populares são consideradas ícones da brasilidade, o primeiro pelo ritmo e pela mobilidade corporal da dança, o segundo pela suspensão da ordem estabelecida proporcionando as mais diversas inversões. Ícone da brasilidade, a origem do samba ganha contornos que em certa medida configuram uma narrativa equivalente a um *mito de criação*, isto é, capaz de construir sentido a despeito da possibilidade de verificação concreta, apontando suas raízes genericamente na senzala das fazendas e das minas.

Tal origem esconde o fato de que ali, na senzala, lazer e religião eram formas de manifestação que se apresentavam unidas. Assim sendo, o samba ou as formas primordiais de batuque não se apresentavam descontextualizadas de sua função ritual. Na cidade, tomando-se o Rio de Janeiro, palco inicial do samba tal qual o conhecemos hoje, esta relação entre o ritual religioso (a dança, a música, os instrumentos, a indumentária e os próprios músicos e dançarinos) fica patente na medida em que

[...] o terreiro de candomblé afixava-se como um território étnico-cultural capaz de acolher de modo mais geral o entrecruzamento dos espaços e dos tempos implicados na sociabilização do grupo negro. Ali guardavam-se conteúdos patrimoniais valiosos (o axé, os princípios cósmicos, a ética dos ancestrais), mas também os ensinamentos do “xirê” – os ritmos e as formas dramáticas que se desdobrariam ludicamente na sociedade abrangente.

Na verdade, os grupos de festa, os cordões e blocos carnavalescos, os ranchos, sempre estiveram vinculados direta ou indiretamente (através dos músicos, compositores ou pessoas de influência) ao candomblé. [...] Cada casa de culto tinha o seu bloco carnavalesco. No morro de Mangueira, destacavam-se os da Tia Fé, Tia Tomásia. Na Cidade Nova, Tia Ciata, Tia Veridiana, Tia Amélia do Aragon, Tia Presciliana e outras. Mais tarde, o babalorixá José Espinguela teria papel importante na ideia da concepção entre as diferentes escolas de samba.

A Portela [...] também tem a sua origem junto a uma ialorixá conhecida, Dona Esther Maria de Jesus, que tinha casa no bairro de Osvaldo Cruz. Esse bairro era um reduto importante de formas culturais negras, sendo mesmo designado na época como “a roça” (termo baiano, sinônimo de terreiro de candomblé). Em quintais diversos, realizavam-se reuniões de jongo (canto e dança de linha mística com pontos e desafios, de onde se deriva o samba de partido alto), caxambu (forma semelhante ao jongo, mas com diferenças rítmicas) e as rodas de samba. Além disso, havia as “mães-de-santo” e as “filhas-de-santo” festeiras [...] que promoviam encontros com sambistas. Por sua vez, a casa de Dona Esther era notável por sua extensão e pela frequência das festas. Essa casa funcionava de maneira parecida com a da famosa Tia Ciata: na frente, a “brincadeira” (jogos de dança e música); nos fundos, cerimônias de cultuação aos orixás.

Tal referência faz-se necessária porque o modelo de funcionamento da casa (na Praça Onze) de Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, “babalaô-mirim” (como é designada em registros biográficos) conhecida, simboliza a estratégia de resistência pelo jogo à marginalização imposta ao negro em seguida à abolição.

[...] A casa da Tia Ciata tinha, porém, suas defesas. Metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra, a casa continha os elementos ideologicamente necessários ao contato com a sociedade global: “responsabilidade” pequeno-burguesa dos donos [...]; os bailes na frente da casa (já que ali se executavam músicas e danças mais conhecidas, mais “respeitáveis”); nos fundos, os sambas (onde atuava a elite negra da *ginga* e do sapateado); também nos fundos, a batucada – terreno próprio dos negros mais velhos, onde se fazia presente o elemento religioso – bem protegida pelo “biombo” cultural da sala de visita. Ali surgiu *Pelo Telefone*, a canção que lançou no mercado fonográfico um novo gênero musical, o samba. Os músicos do primeiro samba foram recrutados entre os frequentadores da casa: Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Caninha, Heitor dos Prazeres e outros (SODRÉ, op. cit., p. 135 et. seq., grifos do autor).

A organização espacial da casa de Tia Ciata, denota a simultaneidade entre as múltiplas camadas que permitiam que o samba apresentado ao res da rua tivesse aplacado a ligação estreita com o culto do candomblé, realizado ao fundo. Na prática, para que ganhasse a rua e posteriormente o mercado fonográfico, isto é, fosse inserido no âmbito da produção industrial elaborada a partir dos processos da razão instrumental, conforme discutimos antes, o samba se apresenta, justamente, nas condições que apontamos serem relativas ao imaginário instrumental, isto é, realizado tão somente na forma de som e movimento, música e dança, sem a potência própria do imaginário relacionada ao sentido mítico e à prática ritual, *desencantado*, tomando-se a terminologia weberiana.

Como dissemos anteriormente, tal perda de potência não implica em rompimento efetivo do laço entre imagem (atualização) e imaginário, como pode atestar o jogo corporal das baianas nas alas de suas escolas de samba (FIG. 1), reproduzindo em grande medida as danças nitidamente oriundas do candomblé. Tais imagens apresentam-se no âmbito da aparência como puro movimento caracterizado pela circularidade rítmica. A despeito disso, notadamente contém em si, para a visão somente dos iniciados capazes observá-las (isto é, que a retirem do ciclo de rápida obsolescência), o movimento típico do ritual dos Orixás (FIG. 2).



FIGURA 1 – Ala das Baianas (Escola de Samba X9 Paulistana), 2016.

Fonte:

http://s2.glbimg.com/Z5dIvo8O8wx7Tor4iFKfYFDqtWA=/620x465/s.glbimg.com/jo/gl/f/original/2015/02/15/x9_flavio-2.jpg



FIGURA 2 – Dança no Candomblé – Oxum

Fonte:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/12/2008_agboro_e_yagba_072.JPG/1200px-2008_agboro_e_yagba_072.JPG

Outro exemplo interessante relaciona-se à Umbanda, uma religião brasileira que realiza, em certo sentido, o caminho oposto ao do samba no Candomblé, isto é, em lugar de

partir de um culto africano e passar por processo de embranquecimento⁸ como se pode depreender do contexto acima apresentado, opera-se na Umbanda o inverso: uma espécie de emprethecimento de práticas espíritas originárias no kardecismo.

Para tanto, tomemos a figura do *Malandro*. Em aspecto geral, a Umbanda é uma religião dita reencarnacionista, isto é, fundada na crença da reencarnação, a qual ocorre, segundo Allan Kardec⁹, o chamado sistematizador do Espiritismo, com a finalidade de “proporcionar a condição contínua de evolução aos espíritos”. Neste cenário, o *Malandro*, também conhecido por *Zé Pelintra*, configura no terreiro de Umbanda o arquétipo, por assim dizer, do sujeito vinculado aos prazeres da vida (o jogo, o cigarro, a bebida e as mulheres, sendo seu correspondente feminino as entidades denominadas *Pombagira* ou *Bombogira*, podendo ser conhecidas, por exemplo, pelo nome de *Maria Padilha*), que, desencarnado, comparece ao terreiro mediante a incorporação mediúnica com a finalidade de auxiliar e orientar os *filhos* (os frequentadores da casa). Sua imagem recorrentemente comparece com a representação de um exímio dançarino, capaz de realização de passos, gingas, sapateados, sempre vestido com um terno impecavelmente branco, gravata vermelha e chapéu (FIG. 3).



FIGURA 3 – Malandro (Umbanda)

Fonte:

https://aumbandasagrada.files.wordpress.com/2016/01/ze_pilintra_by_peff7.jpg,
acessado em 22/02/2018.

⁸ Os conceitos de embranquecimento e emprethecimento são desenvolvidos pelo sociólogo Renato Ortiz quando realiza, sob a orientação de Roger Bastide, sua tese de doutoramento que busca compreender o processo de integração da Umbanda no processo de urbanização e constituição da sociedade de classes brasileira. Cf. ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro. Umbanda: Integração de uma religião em uma sociedade de classes**. Petrópolis: Vozes, 1978.

⁹ Cf. KARDEC, Allan. **O Livro dos Espíritos**. Araras (SP): IDE, 2009.

Observando-se a imagem do Malandro anteriormente apresentada, torna-se clara a analogia presente nas peças publicitárias da empresa de telefonia TIM S.A. referente ao plano TIM Black, conforme podemos verificar na imagem abaixo (FIG. 4)



FIGURA 4 – Malandro na publicidade da empresa TIM.

Fonte: https://3.bp.blogspot.com/-r7C2idVo-wo/WTce3sCt66I/AAAAAAAAARVY/X-ugGcVsjK0pD_YYb6C-1WzwkcdetNggEQCLcB/s1600/tim%2Bblack.png, acessado em 22/02/2018.

Reconhecendo a validade da perspectiva apresentada por Aby Warburg referente ao conceito de *pathosformel*, relacionado à pós-vida ou recorrência das formas imagéticas no tempo, implicando, portanto na recorrência do imaginário, buscamos aqui considerar que, a despeito das referências visuais presentes na imagem publicitária (gesto de segurar o chapéu, o contorcionismo do corpo, a gravata vermelha), além da própria denominação do plano – TIM *Black* –, a peça exemplifica a perda de potência da qual tratamos anteriormente, considerando-se o completo desligamento dos gestos e da indumentária do panorama mítico concernente à religião.

5. Considerações finais

Compreendendo que as religiões afro-brasileiras conseguiram preservar ou ressignificar, a despeito do iconoclasmo presente no ambiente hegemônico católico, suas

imagens, ritos e mitos em relevante grau de sintonia com a potência imaginativa advinda do imaginário, observamos que a aceitação de elementos culturais de origem africana recebem aceitação coletiva, isto é, passam a refletir os desejos, anseios e projetar a autoimagem do brasileiro na medida em que se desvinculam do cerne religioso.

Tal condição implica em compreender que manifestações culturais como o samba (tanto a música quanto a dança), o carnaval ou a capoeira ascendem ao patamar de elementos significativos gerais, isto é, relacionados à toda a sociedade brasileira, na medida em que se deixam para trás os fundamentos e os vínculos rituais e/ou mitológicos ancestrais, tornando-se, cada um a seu modo, uma atualização objetiva ou, em outros termos, um produto cultural.

Este processo, por sua vez, condiz com a condição discutida a partir da obra de Gilbert Durand acerca do iconoclasmo que a partir do século 19 passa a produzir imagens em escala industrial a partir de máquinas elaboradas pelo pensamento tecnocientífico, o qual é considerado por Horkheimer uma espécie de razão eclipsada, denominada *razão instrumental*.

Partindo deste quadro, propusemos neste trabalho o estabelecimento do conceito de *imaginário instrumental*, que busca delinear a condição de perda de potência das imagens em razão de seu rebaixamento a níveis factuais ou objetivos, proporcionado, dentre outras possibilidades, pela intensa produção de imagens elaboradas a partir dos fins relacionados à *razão instrumental*. A relação entre Samba e Candomblé e a figura do *Malandro* na Umbanda apropriada pela lógica publicitária, busca exemplificar os efeitos deste rebaixamento, tangibilizando para o leitor o sentido para o conceito proposto.

Referências

- ARISTÓTELES. **Metafísica**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- CONTRERA, Malena. **Mediosfera: meios, imaginário e desencantamento do mundo**. Porto Alegre: Imaginalis, 2017.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.
- HORKHEIMER, Max. **Eclipse da Razão**. São Paulo: Centauro, 2002.
- KAMPER, Dietmar. **Mudança de Horizonte: o sol novo a cada dia, nada de novo sob o sol, mas...** São Paulo, Paulus, 2016.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira**. São Paulo: Claroenigma, 2012.

SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a Cidade. A forma social negro-brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1988.

_____. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.