



Matrizes

ISSN: 1982-2073

ISSN: 1982-8160

matrizes@usp.br

Universidade de São Paulo

Brasil

Ribeiro da Silva, Maurício

O eclipse do imaginário: imaginário instrumental e redução da potência imaginativa das imagens 1

Matrizes, vol. 14, núm. 2, 2020, Maio-, pp. 119-141

Universidade de São Paulo

Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v14i2p119-141>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=143066518009>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais informações do artigo
- ▶ Site da revista em redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

O eclipse do imaginário: imaginário instrumental e redução da potência imaginativa das imagens¹

The eclipse of imaginary: instrumental imaginary and reducing THE imaginative power of images

■ MAURÍCIO RIBEIRO DA SILVA^a

Universidade Paulista, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. São Paulo – SP, Brasil

RESUMO

Partindo do apontamento de Gilbert Durand acerca do iconoclasmo promovido pela conjunção entre monoteísmo e filosofia no ocidente, o qual, paradoxalmente, produz a proliferação das imagens na contemporaneidade, o artigo dialoga com Horkheimer a partir da noção de Razão Instrumental para propor o equivalente Imaginário Instrumental, redução da potência imaginativa das imagens. A operacionalidade do conceito é demonstrada a partir de imagens associadas aos cultos da Umbanda e do Candomblé, contrastados com registros imagéticos do carnaval e da publicidade. O aporte teórico é dado por Gilbert Durand e Max Horkheimer acerca do Imaginário e da Razão e por Muniz Sodré e Lilia Moritz Schwarcz sobre o imaginário afro-brasileiro.

Palavras-chave: Imaginário, Razão Instrumental, imagens, candomblé, umbanda

¹O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) por meio do Código de Financiamento 001.

^aProfessor Titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP), Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-7152-2581>. E-mail: silva.mrib@gmail.com

ABSTRACT

Based on Durand's point of view on the iconoclasm promoted by the conjunction between monotheism and philosophy in the West – which paradoxically produces the proliferation of images in contemporary times –, this article dialogues with Horkheimer's Instrumental Reason notion to propose its equivalent: Instrumental Imaginary, a concept characterized by reducing the imaginative power of images. We use the contrast between Afro-Brazilian religions and the carnival and advertising pieces to apply the concept. The theoretical framework is based on Gilbert Durand, Max Horkheimer, Muniz Sodré and Lilia Moritz Schwarcz.

Keywords: Imaginary, Instrumental Reason, images, candomblé, umbanda

INTRODUÇÃO

O PRESENTE ARTIGO PROPÕE a formalização do conceito de *Imaginário Instrumental*, tomando como ponto de partida a análise acerca do embate entre o pensamento racional, originado na associação entre a filosofia grega e a teologia do monoteísmo bíblico, contra as imagens, conforme proposto por Gilbert Durand (2004, pp. 9-34) em ensaio dedicado ao tema. No texto, aponta que, após séculos de sucessivos iconoclasmos, a *Razão* passa a produzir enorme volume de imagens por meio de aparatos tecnocientíficos, gerando um paradoxo.

Tais imagens, em razão da acelerada processualidade no ciclo produção, consumo, obsolescência e descarte, tendem a não favorecer processos imaginativos relacionados aos aspectos simbólicos a elas inerentes, o que as torna racionalizáveis, objetivas e promovem o que Durand e outros autores designam como rebaixamento da potência destas imagens.

Ao operar simultaneamente no âmbito da Razão e do Imaginário, as imagens produzidas pelos aparatos tecnocientíficos tendem a operar alterações a ambos os regimes de pensamento, tanto o lógico quanto o imaginativo. Diante desta situação observamos que, conforme indicou Horkheimer (2002), a Razão também sofre da mesma espécie de rebaixamento a partir da sobrevalorização da técnica, constituindo espécie de *eclipse da Razão*, instaurando desdobramento denominado de Razão Instrumental pelo autor.

Deste modo, em suas versões instrumentais, Imaginário e Razão operam algum nível de rebaixamento, impondo-se uma crise na medida em que ocorre a sobrevalorização das imagens técnicas na contemporaneidade.

Com o propósito de demonstrar a operacionalidade do conceito, ao final retomamos a análise de Durand acerca do embate entre Razão e Imaginário e dialogamos a partir de imagens midiáticas contemporâneas presentes no jornalismo e na publicidade que, a seu modo, possibilitam observar o rebaixamento do imaginário a partir de comparativos associados às religiões afro-brasileiras, mais notadamente a Umbanda e o Candomblé.

GILBERT DURAND: ICONOCLASMO ENDÊMICO E AS RESISTÊNCIAS DO IMAGINÁRIO

Para tratar dos reflexos na contemporaneidade da inserção de máquinas produtoras de imagens e suas relações com o imaginário, Gilbert Durand (2004) fez breve digressão histórica sobre o papel das imagens na cultura ocidental a partir da perspectiva da ocorrência no ocidente de *iconoclasmo endêmico*, instituído por meio de uma progressão de estágios originados na associação

entre 1. a proibição da criação e do uso de imagens conforme o “monoteísmo da Bíblia” (presente no Judaísmo, no Cristianismo e no Islamismo²) e 2. o “método da verdade³, oriundo do socratismo e baseado em uma lógica binária” (p.9).

Para o pensador do imaginário, a emergência de uma divindade única, abstrata, desvinculada da concretude mundana e 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 com a filosofia grega, a qual, fundada no pensamento racional, com o tempo se impôs como “o único processo eficaz para a busca da verdade” (Durand, 2004, p. 9).

Ainda conforme o autor, é justamente a impossibilidade de interpretação única e inequívoca que afasta, para os gregos, as imagens da capacidade de constituir a certeza que garante o acesso à Verdade, sendo, portanto, sua enunciação “incerta e ambígua”. Assim, afirma que a imagem⁴ “pode se desenovelar 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 ‘claridade e diferença’”. Assim, tomada a imagem como ponto de partida de uma forma específica de pensamento diferenciada da Razão⁵, a imaginação (tipo de pensamento elaborado a partir das imagens e alimentado pelo Imaginário) torna-se “suspeita de ser ‘a amante do erro e da falsidade’” (Durand, 2004, p.10).

Em outras palavras, e tomando-se uma visão mais geral, podemos brevemente indicar que, na teoria do imaginário proposta por Durand (2002; 2007; s. d.), um determinado símbolo nunca se apresenta de modo estanque ou isolado. Ao contrário, sua manifestação sempre ocorre possibilitando desdobramentos, inter-relacionando-se com outros que, como ele, participam de conjunto maior de símbolos (*bacia semântica*), sujeitos a regimes diferenciados (*diurno* ou *noturno* ou, em outros termos, com sentido aparente ou velado, respectivamente), e em que há certo grau de enredamento, o qual enseja entre eles algum nível de contaminação e/ou de complementariedade.

Um símbolo, portanto, não é algo estático, cujo significado é aprioristicamente definido e de certo modo limitado ou contido nele próprio. Ao contrário, a potência de um símbolo se apresenta equivalente à capacidade de seu intérprete em acionar outros símbolos e, a partir destes, continuar o processo, inter-relacionando-os a outros e outros símbolos sucessivamente. Assim, temos que o significado de um símbolo é potencialmente variável e, no limite, infinidável, pois é dependente da imaginação que o desvela⁶.

Por imagem, então, compreendemos o veículo no qual ocorre a manifestação do símbolo enquanto ato, isto é, no qual o imaginário deixa de ser algo em potência e se consolida em uma forma atualizada, tornando-se identificável.

²Durand expressa tal perspectiva no Judaísmo a partir do segundo mandamento de Moisés, conforme presente no Livro do Exodo (XX, 4-5), sua posterior influência no Cristianismo (Atos, XV 29; João, V, 21; I. Coríntios, VIII 1-13) e também no Islamismo (Corão, III 43; VII 133-134; XX 96).

³O termo “verdade” (com “v” grifado em minúsculo) é utilizado por Durand tanto na acepção coloquial de algo verdadeiro quanto na de algo relacionado ao pensamento filosófico, o qual, em muitos autores, possui denominação grifada com letra maiúscula (“Verdade”). O mesmo se dá com relação ao termo “razão”, o qual é também grafado na filosofia com inicial maiúscula (“Razão”), indicando um processo abstrato, superior à aplicabilidade na concretude. Neste trabalho, optamos por manter as grafias apresentadas por Durand nos excertos aqui apresentados enquanto buscamos grafar, no decorrer do texto, os termos iniciados por maiúsculas quando relacionados à noção filosófica de *Verdade* e *Razão*.

⁴Neste trabalho, o termo “imagem” é empregado a partir da perspectiva presente na obra já referenciada de Durand (2004), na qual esta seria um modo de apresentação (atualização) do *imaginário*. Resumidamente, a compreensão do termo deve ser tomada a partir de seu sentido lato, ou seja, para além da constituição da materialidade, de uma forma narrativa capaz de apresentar e fomentar as inúmeras possibilidades de enredamentos simbólicos, próprios do imaginário. Em certo sentido, denota-se, neste texto ao qual nos referimos, a ocorrência da equivalência entre os termos *imagem* e

D

O eclipse do imaginário

imaginário, na medida em que o primeiro termo traz consigo a atualização das potencialidades inerentes ao segundo. No presente trabalho ao referenciar o pensamento de Durand não alteramos o modo como o autor lida com os termos, fazendo com que, em certa medida, apesar de se referirem a conceitos diversos, aparentemente se apresentem equivalentes, podendo causar certa dificuldade de compreensão. Inicialmente, uma vez que trataremos desta questão adiante, indicamos ao leitor a compreensão de que o que diferencia a imagem do imaginário é a tangibilidade do primeiro termo, inherente à sua possível existência em um suporte (material ou virtual). De todo modo, a imagem é, por sua vez, veículo do imaginário na medida em que possibilita a manifestação de símbolos e sua consequente interpretação por meio da imaginação.

⁵ A dicotomia entre Razão e Imagem e a relação desta última com o Imaginário, elementos inerentes ao argumento proposto por Durand no ensaio já referenciado que tomamos como base para a constituição argumentativa deste artigo, em certa medida pode induzir à leitura de que o autor considera Razão e Imaginário como campos opostos e autoexcludentes. No mesmo sentido, a interação conflituosa demonstrada nesta abordagem, desde a antiguidade até o tempo presente, pode, ao leitor desavisado, impor a consideração de que tal oposição constitui batalha permanente e que Razão e Imaginário são, a princípio, incapazes de associação ou conciliação. Contudo, cabe ressaltar que, se tomando mais extensivamente a obra de Durand, percebe-se que a própria Razão está sujeita à ação do símbolo, tornando-a,

Portanto, a imagem seria, por excelência, uma manifestação tangível do imaginário. Por este motivo, sendo uma expressão em um horizonte de inúmeras possíveis, não pode ser a imagem confundida com o próprio Imaginário, visto que, ao se constituir, de algum modo ela o cristaliza, tornando-o palpável. Por outro lado, é justamente a imagem que, ao mesmo tempo, constitui via de acesso a ele, possibilitando o retorno à sua complexidade, via interpretação dos símbolos ali presentes. A imaginação, portanto, constitui o caminho de mão dupla que tanto possibilita a fixação do Imaginário na tangibilidade da imagem quanto seu inverso, isto é, facilita o acesso a partir da imagem à complexidade simbólica do Imaginário.

Partindo da associação da teologia do deus único com a filosofia grega e o consequente embate contra as imagens, Durand (2004) ressalta a confluência histórica entre o helenismo e o cristianismo na obra de Paulo de Tarso (definido por ele como um “judeu helenizado”), que difundiu os textos evangélicos em sua forma primitiva, a partir do grego, passando pelo Oriente bizantino com sua iconoclastia nos séculos VIII e IX 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 XIII e XIV”(p. 12).

Com relação à modernidade, aponta que Galileu e Descartes, ao instituírem as fundações da física moderna, alinharam-se em termos gerais às proposições de Aristóteles (2002) seguidas por Tomás de Aquino, considerando “a razão como o único meio de legitimação e acesso à verdade”. Tais fundamentos, constituídos a partir do século XVII, 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”, propagado para todas as áreas da pesquisa. Assim, “a imagem, produto de uma ‘casa de loucos’, é abandonada em favor da arte de persuasão dos pregadores, poetas e pintores” (Durand, 2004, pp. 12-13).

No século XVIII, as contribuições de David Hume e Isaac Newton levam ao quarto estágio deste iconoclasmo, o qual, para Durand (2004), 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”. (pp. 13-15)

Por outro lado, nos mesmos estágios de iconoclasmo apresentados anteriormente, Durand (2004) observa resistências, reações nas quais o imaginário e a imagem abrem um espaço positivo, assegurando potência e, consequentemente, 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 já reconhecia “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” (p. 16).

Aponta também que, no âmbito da “querela” ocorrida no século VIII, com argumento fundado na mais pura tradição platônica, na qual o mundo ideal paira sobre a concretude,

a seu modo, parte integrante do Imaginário, compreendido como espécie de Noosfera, se observado a partir da perspectiva de Edgar Morin (s/d, pp. 95-114). Assim, apesar de não ser este o modo como Durand constrói seus argumentos neste texto em específico, compreendemos que o embate adequado se dá no âmbito da dicotomia entre Razão e Imaginação, uma vez que ambos são processos diferenciados de pensamento. Assim, enquanto o primeiro se constitui, conforme aponta Durand, a partir do silogismo elaborado pelos filósofos gregos e tende à precisão objetiva como resultado, sendo capaz de alcançar uma finalização específica, o segundo ocorre na forma de interpretação aberta, na qual o ponto de partida determinado não garante a conclusão precisa, determinada e, principalmente, única. A imagem, portanto, não sendo conformada à elucidação a partir da análise racional ou objetiva e, sendo ela uma forma tangível do Imaginário e, portanto, associada à Imaginação, passa a ocupar a preocupação do pensamento racional (conforme o ensaio proposto por Durand), uma vez que a desvalorização do papel da imagem na sociedade e na cultura implica equivalente depreciação dos processos relacionados à imaginação.

⁶ Esta característica relacionada à indeterminação relativa ao significado do símbolo, dependente, portanto, da capacidade imaginativa daquele que o interpreta, impõe compreender que tal condição não significa imprecisão. Ao contrário, a virtual compreensão dos inúmeros significados contidos no símbolo possibilita o entendimento de que o pensar simbólico é capaz de abranger a complexidade manifesta não somente no sentido direto proposto em um olhar

D

O eclipse do imaginário

superficial, mas também contempla complementos, incluindo eventuais aspectos antagônicos inerentes ao símbolo inicialmente interpretado. Assim, tomando-se o contexto indicado por Durand, depreende-se que, se por um lado a Razão tende à precisão a partir do silogismo, por outro, o símbolo presente na imagem é elemento de partida de um modo de pensar complexo e, como tal, demanda método adequado à interpretação, diferente do racional. Neste caminho, para facilitar a compreensão do leitor, sugerimos a leitura de Contrera e Barros (2018), que tratam da interpretação e da imaginação simbólica, propondo caminho (método iniciático) para tal empreitada.

São João, o Damasceno, foi 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. (Durand, 2004, p. 19)

Para Durand, esta resistência potencializa-se no âmbito da cristandade ocidental, nos séculos XIII e XIV, na obra de Francisco de Assis e dos 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 de São Berardo de Claraval, com sua efusiva ornamentação figurativa nas catedrais.

As imagens geradas a partir das ações franciscanas 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 ou 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” (Durand, 2004, p. 19).

Por outro lado, o severo iconoclasmo da Reforma de Calvino e Lutero alimenta o exato oposto no âmbito do catolicismo romano, no qual ocorre o aprofundamento das proposições renascentistas por meio da opulência do barroco e de suas imagens visuais profundamente carnais em artistas como Bernini, seja o tema da obra religiosa como *O Êxtase de Santa Teresa*, seja pagão, como *O Rapto de Proserpina*.

A visualidade barroca é definida por Durand (2004) 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 – ... é a profundidade da aparência” (p. 24). 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” (p. 22).

Em resposta ao neoracionalismo do século XVIII, o qual 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 “esquematização” preparando, de certa forma, a integração da simples percepção nos processos da Razão. (Durand, 2004, pp. 27-28)

Concluindo a análise do embate iconoclasta, Durand (2004, pp. 28-29) indica que, no âmbito do pensamento, a valorização da imaginação presente na produção de Baudelaire (que a identificava como a *Rainha das Faculdades*), Rimbaud ou em movimentos artísticos como o simbolismo e o surrealismo constitui-se em um território no qual o Imaginário se apresenta autônomo (desvinculado do domínio da religião), requisitando seu lugar na sociedade e na cultura em condição de oposição à racionalidade cada vez mais presente no cotidiano, graças à valorização do pensamento científico e seus desdobramentos técnico-tecnológicos, seja na arte (a produção da Bauhaus e do funcionalismo são exemplos consistentes desta operação), seja na progressiva e intensiva inclusão de sistemas e aparatos que transformam os ambientes das cidades, das moradias, do trabalho etc.

O PARADOXO DA HIPERPRODUÇÃO DE IMAGENS

Diante deste quadro, Durand (2004, p. 31) aponta que, desde meados do século XIX até a primeira metade do século XX, o embate entre Razão e Imaginário engendra uma nova e paradoxal condição, estabelecendo novos contornos.

Diferentemente do iconoclasmo, que, até então, atuava no sentido de destruir as imagens ou inviabilizá-las como processo capaz de pensar o mundo e a existência humana, 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.

D

O eclipse do imaginário

Tal ação se desenvolve propondo para a imagem um estatuto cujo caráter objetivo e preciso distancia-se das inúmeras possibilidades de interpretação propostas pela imaginação, 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 (isto é, ligados ao *fato*).

Cria-se, portanto, conforme propõe Durand (2004, p. 31) um paradoxo 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 da imagem, efeito contrário à pretensão iconoclasta. Conforme aponta Durand (2004),

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 entrevistos 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. (pp. 32-34)

Observamos, portanto, 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 conforme apontado anteriormente) e o aristotelismo, esta nova condição de produção imagética acarreta, ao que tudo indica, o deslocamento das imagens para um território onde a compreensão do mito (e, consequentemente, do imaginário) proposta por Platão perde sentido em função da operacionalidade por meio qual as imagens passam a ser criadas e a que são 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 de potência advêm da solução estabelecida por Aristóteles (2002) 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, no registro presente no suporte, 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 via imaginação os potenciais 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.

Possibilitando a aceleração da produção e com a sucessão de novas imagens que tornam obsoletas as anteriores, o racionalismo tecnológico-científicista reconfigura as relações entre ato e potência ao cortar o fio que os une, isto é, impossibilitando novas atualizações do imaginário promovidas pela imaginação em uma mesma imagem, tornando-a fundamentalmente constituída de sua própria aparência e sem novas alternativas de interpretação. Em outras palavras, a imagem torna-se objetiva, ou melhor, referente a objetos. Neste sentido, o aparato técnico opera uma útil, mas intensa inversão, promovendo o câmbio de um estado no qual a duração das imagens tendia ao infinito a partir de uma única atualização para outro em que a duração tende a zero a partir de uma única potência com inúmeras atualizações⁷.

⁷ Esta proposição coincide com o conceito de estereotípia apresentado por Edgar Morin

(1997, p. 22) ao tratar do cinema hollywoodiano, que tende a constituir a partir de um padrão tipológico narrativo um conjunto inumerável de histórias.

⁸ A constituição de dois tipos de imagem, sendo uma tradicional, sujeita à imaginação e capaz de recompor o caráter cultural original, e outra técnica, fruto dos processos de abstração que acabam por torná-la nulodimensional, foi apresentada por Flusser (1985). Nossa argumentação dialoga com esta perspectiva que compreende o caráter conotativo/imaginativo (sujeito à ação do imaginário) da primeira e denotativo/objetivo da segunda (designativa, indicativa). Mesmo sendo proficia esta relação, consideramos a abordagem extensa e desnecessária para o problema deste artigo, devendo tal discussão ser desenvolvida em trabalhos subsequentes.

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 imagem⁸, anteriormente uma abertura para múltiplos caminhos, reifica-se, torna-se objeto, produto da tecnocultura.

Em outras palavras, se por um lado o fato da imagem ter sido produzida a partir de meios tecnológicos não impossibilita o trato imaginativo, uma vez que sempre é possível a retenção do processo e a atenção ao disposto na imagem por parte daquele que a decide imaginar, por outro a multiplicidade de imagens em nosso cotidiano não o favorece: o processo de produção industrial de imagens promovido pela maquinaria implica na onipresença das imagens, mas também

na perda de sua potência imaginativa, visto que passam a ser consumidas, porém não mais imaginadas.

O sociólogo Dietmar Kamper (2016) detém seu olhar para esta nova condição da imagem onipresente na sociedade contemporânea, indicando que sua rápida obsolescência e substituição por novas imagens tende a inseri-las em uma condição fantasmática, isto é, de uma presença aparente, não corporificada, decorrente, justamente, da perda da potência imaginativa, da capacidade de reconectá-las ao imaginário via processos da imaginação. Para ele, tais imagens reificadas, em lugar de dar acesso, assumem a condição de orbitar o imaginário⁹.

O desenvolvimento do pensamento tecnocientífico de fato inseriu o aparato maquinico no transporte de cargas e pessoas, na produção de alimentos, de vestuários, na educação, na saúde e em praticamente todas as áreas da atividade humana. Com relação às imagens, possibilitou a disseminação das máquinas capazes de produzi-las em volume antes impensável e com elas produziu rupturas com as formas tradicionais da vida, acelerando os processos de troca e, em especial, de consumo.

A onipresença das máquinas é, portanto, um indício do triunfo do pensamento científico (cuja origem remonta à filosofia grega) transformado em técnica, a qual busca, por meio dos aparatos, o cumprimento do propósito de conferir racionalidade aos processos do cotidiano. Por sua vez, a proliferação das imagens, a velocidade com a qual se tornam obsoletas e são substituídas e a consequente redução do tempo dedicado à sua interpretação constituem indicativo do rebaixamento da potência imaginativa das imagens, alterando a natureza de seus reflexos no cotidiano e na cultura.

Sob esta perspectiva, Contrera (2015) aponta que a natureza do consumo das imagens produzidas pela técnica tende a impactar os processos imaginativos que atuam na interpretação das imagens, sendo necessário, portanto, dividi-las em dois agrupamentos: imagens simbólicas, que acionam processos endógenos (imaginação) relacionados ao imaginário, e imagens técnicas, que tendem a promover a fruição da própria aparência e interpretações literais ou objetivas.

Obviamente não buscamos aqui afirmar que o modo de produção de uma imagem específica impõe a ela a possibilidade ou não de constituir processos imaginativos. No limite, qualquer imagem é produto de uma técnica, desde os registros de Lascaux até uma série disponibilizada em plataforma *streaming*. Tanto é possível imaginar e desvelar o imaginário a partir de um filme de Kurosawa acessível pela internet quanto tornar uma máscara ritual africana em mero adereço decorativo de uma sala qualquer. Assim, o caráter imaginativo claramente não reside no objeto, mas se torna possível a partir da disposição e capacidade daquele que observa a imagem.

⁹ Para Kamper (2016) somente a imaginação poderia remover a imagem promovida pelos meios tecnológicos de sua condição orbital em torno do imaginário. Vale considerar que o conceito de órbita indica situação de equilíbrio entre as forças de atração e repulsão de um objeto em relação a outro. No estado de imponderabilidade, que significa uma paradoxal queda contínua em direção ao outro objeto sem nunca o tocar, somente uma força externa (neste caso a imaginação) seria capaz de alterar o equilíbrio e promover o retorno ao centro.

Contudo, sob o ponto de vista cultural, não é possível desconsiderar a efetividade do impacto do tempo maquínico no ciclo de vida das imagens produzidas por meio dos aparatos tecnológicos (a partir da lógica da produtividade e do consumo, próprias do capitalismo contemporâneo), o que acaba por implicar diferenças sensíveis no caráter dos dois tipos de imagem. A diferenciação ocorre na medida em que compreendemos que as imagens tendem a encontrar seu lugar no eixo permanência/efemeridade. Enquanto as imagens simbólicas tendem à permanência, as técnicas tendem à efemeridade.

Assim, o paradoxo apontado por Durand (2004) relacionado à estratégia de produção de imagens por meio da técnica não confere necessariamente a tais produtos idêntico estatuto da imagem dita simbólica, sendo necessário o aprofundamento da compreensão do fenômeno, conforme indicado em seu ensaio. No texto em questão, ele claramente indica a ocorrência de algum nível de incongruência neste tipo de operação, visto que afirma: “O que não deixa de ser extraordinário é que esta explosão da *civilização da imagem* tenha sido um efeito, e um *efeito perverso* (que contradiz ou desmente as consequências teóricas da causa), do . . . iconoclasmo técnico-científico” (p. 31).

INSTRUMENTALIZAÇÃO DA RAZÃO. INSTRUMENTALIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO?

A despeito das variações de nomenclatura de cada autor, que trazem diferenças substanciais nas perspectivas específicas ao tratar do problema dos dois tipos de imagem (Contrera, 2015; Flusser, 1985; Kamper, 2016), constata-se que, em comum, as abordagens têm como cerne o fato de que as imagens constituídas a partir da racionalidade se diferenciam das demais, descritas por Durand (2004) como objeto de embate da Razão, em razão da aceleração dos processos relacionados à produção, obsolescência e descarte que impactam o acesso ao imaginário na medida em que não favorecem a temporalidade necessária à ação imaginativa sobre as imagens.

Diante deste quadro, nos parece pertinente considerar que, para compreender a natureza das imagens tecnocientíficas, devemos observá-las não mais sob a perspectiva exclusivamente simbólica cujo caráter foi descrito por Durand em diversas obras (2002; 2007; s.d.), mas compreender que, sendo em última instância um produto da Razão, também estão elas submetidas a outros processos e desdobramentos. Assim, tais imagens poderiam ser compreendidas como espécie de interface, zona de fronteira (e, por que não, de conflito), estando sujeitas a ambos os processos de pensamento, tanto o imaginativo quanto o racionalizado.

Aprofundar a discussão sobre o paradoxo apontado por Durand significa, portanto, compreender os aspectos inerentes ao rebaixamento da potência imaginativa em associação sinérgica com a atuação do pensamento tecnocientífico.

Em primeira vista, dada a historicidade do embate entre imagem e Razão indicado anteriormente, seria natural considerar que tal rebaixamento consistiria em eventual triunfo desta sobre a imagem. Contudo, se observarmos a proposição de Horkheimer (2002) acerca da Razão filosófica e seus desdobramentos no mundo moderno, permeado de ciência e máquinas, percebemos que, similarmente, o filósofo identifica nos processos tecnocientíficos equivalente rebaixamento, implicando em certo grau de identidade quando observamos as relações entre imagem técnica e Imaginário.

Para Horkheimer, a Razão apresenta-se a partir de duas formas distintas: uma filosófica, relativa a um sentido geral – pertinente ao âmbito da lei, da moral e dos contratos – e outra instrumental, relativa a um sentido específico, vinculada ao propósito cotidiano, fruto da aplicabilidade do conhecimento e da lógica nos processos da vida. A primeira, denominada de *Razão objetiva*, relaciona-se ao contexto do propósito (para que algo é realizado) enquanto a segunda, *Razão subjetiva*, relaciona-se ao âmbito do acontecimento (os meios e os fins da realização).

Tanto quanto imagem simbólica e imagem técnica são profundamente implicadas ao Imaginário, tal divisão não resulta negar que ambas as formas de Razão são profundamente imbricadas e possuem múltiplas interações. Compreende-se que a despeito dos caracteres que as diferenciam, ambas se assentam na lógica, um processo do pensamento que, assim como propunham os filósofos gregos e bem apontou Durand, configura caminho inequívoco para que seja alcançada a Verdade.

Diante deste marco inicial, depreende-se que, sendo lógicas, tanto Razão objetiva quanto subjetiva tendem a representar a Verdade, não sendo necessário que uma preceda a outra na validação dos processos aos quais se apresentam. Em outras palavras, ambas, independentes entre si, apresentam-se como veículos da Verdade, não sendo necessário recorrer à Razão objetiva antecipadamente para que seja validado o argumento da Razão subjetiva.

Deste modo, ao ser produzido pela racionalidade, o aparato tecnocientífico manifesta em suas interações com a sociedade e com a cultura resultados fundados na lógica, levando-os, portanto, a serem inevitavelmente compreendidos como verdadeiros. Assim, ainda segundo Horkheimer, a Razão subjetiva, particular, não demandaria a enunciação antecipada de princípios gerais anteriores para corroborar a validade dos meios e dos fins aos quais está sujeita, independentemente dos propósitos a ela associados.

D

O eclipse do imaginário

Do mesmo modo como imagens técnicas possibilitam o rebaixamento do potencial imaginativo, identificamos que a independência entre Razão objetiva e subjetiva e a aplicabilidade do pensamento tecnocientífico no cotidiano tende a implicar rebaixamento dos valores intrínsecos à Razão e à lógica.

Um exemplo deste tipo de situação observa-se na conduta de Adolf Eichmann, oficial alemão encarregado pelo nazismo de organizar os processos de extermínio em massa durante a Segunda Guerra Mundial. Responsável pela concentração de judeus nos guetos das grandes cidades e por organizar a logística do processo de transporte para os campos de extermínio, Eichmann constituiu como fundamento de sua defesa no julgamento dos crimes aos quais estava implicado a perspectiva de que sua inocência se fundava no fato de que somente havia aplicado seu conhecimento técnico em logística na execução de ordens superiores.

Na prática, ao indicar que sua atuação se deu na aplicação de princípios técnicos a um problema logístico específico, indicava especificamente que atuar no âmbito da Razão subjetiva, limitada ao nível do problema e da utilização dos aparatos técnicos, não tornaria necessário avaliar o problema de forma mais abrangente, sendo o caráter ético responsabilidade de instância superior, a qual responderia o problema na perspectiva da Razão objetiva. Tomado o caso, observa-se tanto a independência dentre as formas de Razão apresentadas por Horkheimer quanto constata-se o rebaixamento lógico desta condição, visto que, diante do pacto civilizatório, não há lógica em promover o assassinato em massa possibilitado pela ação de Eichmann.

Assim, a independência da Razão subjetiva com relação aos propósitos gerais propostos pela Razão objetiva, baseada na instrumentalização e na aplicabilidade do conhecimento como um fim valorado como positivo em si, é apontada por Horkheimer (2002) como um processo por ele denominado *eclipse da Razão*, ou seja, relacionado ao rebaixamento, ocultação ou apagamento de determinados caracteres do pensamento racional em função da aplicabilidade do conhecimento. Tal condição implica, portanto, um processo de rebaixamento da Razão conforme compreendida desde os gregos, uma vez que a noção de Verdade é transferida da esfera do pensamento para a do instrumento.

Diante disto, e retomando a perspectiva apontada por Durand, compreendemos que o paradoxo da multiplicação das imagens no cotidiano não ocorre por conta do desígnio daquela Razão que instituiu juntamente com o pensamento monoteísta o processo de iconoclasmo, mas por sua versão tecnocientífica e instrumentalizada¹⁰, a Razão subjetiva.

Considerando que entre Razão e Imaginário opera-se uma relação sistêmica, de mútua implicação, observa-se que a inserção de aparatos tecnocientíficos no

¹⁰A perspectiva da Razão como meio preferencial para o alcance da verdade, conforme apontado por Durand, funda-se na pretensão de que o domínio das faculdades racionais leva à chamada *Sabedoria*. Considerando a diferenciação entre Razão e sua versão *instrumental* a partir do que aponta Horkheimer, torna-se pertinente apontar a partir da clássica divisão entre o pensar e o fazer que o saber (tomado a partir do termo grego *knoētos* que gera o inglês *know* e o português *conhecer*) diferencia-se do saber aplicado (*know-how*).

ambiente cultural tende a gerar consequências não somente para os processos vinculados à Razão, mas impacta também os relativos ao Imaginário: lógica e imaginação apresentam-se rebaixadas em suas potencialidades diante da aceleração, gerando automatização (supressão de cadeias lógicas pelo lado da Razão e imaginativas, pelo do Imaginário).

Este panorama implica compreender que o apaziguamento do conflito no embate entre Razão e Imaginário não ocorre por conta do aniquilamento de um dos termos (no caso, o Imaginário), mas pelo rebaixamento – via instrumentalização – de ambos.

Assim, associando as proposições de Durand e Horkheimer, temos que, enquanto a Razão se instrumentaliza, tornando-se operativa e, portanto, eclipsada (*não racional*, em certo sentido), diante da produção de uma infinidade de imagens, o Imaginário, por sua vez, tenderia ao mesmo *eclipsamento*, uma vez que nestas imagens produzidas pela técnica ocorreria pendência ao rebatimento sistemático da potência imaginativa.

Portanto, dado o grau de implicação entre Razão e Imaginário nestas imagens, ao tratarmos da Razão instrumentalizada como aquela que, ao produzir aparatos tecnocientíficos, leva ao eclipse da própria Razão, especulamos que (no sentido de espelhamento), como consequência ao Imaginário, as imagens produzidas por tais aparelhos levam a equivalente grau de rebatimento.

Assim, as imagens produzidas pela tecnociência e sujeitas ao consumo midiático acelerado típico da contemporaneidade, em lugar de operar na cultura o acesso ao imaginário pleno de potência imaginativa, apresentam-se como uma espécie de *Imaginário instrumental*, isto é, uma forma rebaixada de imaginário *não imaginativo*, do mesmo modo que a Razão instrumental se mostra uma forma rebaixada de razão *não racional*.

O Imaginário instrumental, portanto, caracterizaria a sobrevalorização da natureza aparente presente na imagem, a figuratividade dos objetos ali representados, sua dimensão atual em detrimento das potencialidades inerentes ao plano simbólico ali contido.

A perspectiva da proliferação das máquinas e suas imagens, a prevalência da razão instrumental no âmbito dos processos vinculados ao pensamento do Ocidente governado na contemporaneidade pelos interesses do capital¹¹ e a associação deste quadro ao declínio da religião católica – na prática, campo no qual as imagens exerceiram sua potência até meados do século XX – aponta para um cenário já delineado no qual Razão e Imaginário de algum modo perdem força ou espaço para suas versões derivadas da instrumentalização.

A despeito de tal condição, no tocante ao imaginário, operam-se, por sua vez e conforme indicado por Durand (2004), processos de resistência relacionados

¹¹Na prática, poderíamos dizer a partir de Weber (2009), dado o contexto do presente trabalho, que o capital pode ser considerado uma nova forma iconoclastia originada na ética protestante, a qual em certa medida expurga o pensamento teológico para que seja regida exclusivamente pela fé na própria abstração.

à inextinguibilidade da potência imaginativa, uma vez que a ação da razão instrumental sobre a imagem tende a ocorrer no âmbito da duração da interação entre objeto e observador, não o incapacitando (a princípio) para a imaginação.

Apontamos, por assim dizer, que mesmo em ambiente favorável à obsolescência em razão de intervalos cada vez mais curtos destinados à sua fruição, a imagem não perde, em si, a potencialidade para tornar-se veículo da imaginação e, portanto, do Imaginário. Isto implica compreender que o ato de imaginar, desvelar os sentidos presentes nas imagens afastando-as do sentido objetivo e único (associado à noção de Verdade) demanda tempo de fruição, sendo justamente a supressão do tempo promovida pela sucessão de imagens o fator preponderante para o rebaixamento ou instrumentalização do Imaginário.

UM POSSÍVEL ESPAÇO DE RESISTÊNCIA PARA O IMAGINÁRIO

Retomando o pensamento de Durand acerca do embate entre imagem e filosofia a partir da perspectiva histórica, da sucessão de movimentos e seus contrapontos, percebe-se que o campo da religião serviu a ambos os lados, isto é, tanto fundamenta a crítica à imagem quanto serve a ela como espaço de resistência.

Em aspecto geral, o raciocínio duraniano fundamenta-se em visão eurocêntrica, uma vez que atua no recorte delimitado pelo espaço/tempo europeu associado às influências do leste do Mediterrâneo, trazendo à tona os embates históricos relacionados ao pensamento filosófico e religioso associado à teologia fundadora do judaísmo, do cristianismo e do islamismo, os quais serviram de base para a construção das relações culturais, econômicas e políticas que redundaram no quadro por ele delineado.

Diante deste cenário e focando especificamente no campo da imagem e do imaginário, oblitera-se, na construção apresentada por Durand, o fato de que a resistência associada ao cristianismo da Contrarreforma, sobretudo a partir de São Francisco de Assis, se dá no âmbito de uma religião proselitista, expansiva, que interagiu com os povos pagãos com os quais entrou em contato, apropriando-se de seu imaginário e associando-o sincreticamente às suas próprias imagens para depois refutá-lo, frequentemente por meios violentos.

O paganismo europeu, ao mesmo tempo que se constituía como importante fonte de imagens e imaginários, alimentando o catolicismo europeu, configura-se no âmbito político como objeto a ser combatido, restando aos símbolos associados a esta bacia semântica refugiarem-se sob o desígnio de narrativa mítica, isto é, associada à condição de fantasia e/ou falsidade, como visto anteriormente.

No Brasil, cuja constituição social, política e cultural de origem é fruto direto e contemporâneo das ações expansionistas da Europa cristã, a relação entre imaginário pagão e cristão não se apresentou substancialmente diversa.

O sincretismo, hoje associado à noção de resistência cultural própria dos povos escravizados foi, como bem apontou Monteiro (1994, p. 47), instrumento inicial de conversão na ação dos jesuítas que associavam as narrativas relacionadas às divindades indígenas – e, posteriormente, africanas – às dos próprios santos católicos. Promoviam, por meio de suas imagens, interfaces que visavam atrair o chamado *gentio* para a fé cristã, sem necessariamente compreender que simultaneamente abriram caminho para o sentido inverso, favorecendo, no Brasil, a presença de imagens advindas do panteísmo, mais notadamente do africano.

Tomado este contexto, o campo das práticas culturais afro-brasileiras e suas ramificações nas imagens midiáticas tende a trazer, enquanto *corpus* analítico, elementos interessantes para a perspectiva que buscamos aqui delinear.

Lilia Moritz Schwarcz (2012) aponta que, no Brasil, vivemos em uma sociedade na qual, a despeito de intenções e discursos mulatistas, há um etnocentrismo vinculado aos valores europeus, cuja constituição sociopolítica e econômica tem no cristianismo sua pedra fundamental.

O conceito de mulato, se por um lado aponta para o ideal igualitário de miscigenação no qual tese e antítese passam a constituir uma síntese na qual não é mais possível a identificação dos termos originais, por outro conduz a um processo de aceitação e repulsa, determinado a partir dos valores fundados no poder dominante. Nesse sentido, a mulatice brasileira não ocorreria pela confluência entre valores culturais europeus, africanos e dos povos originais da terra, mas pela apropriação de caracteres presentes nas culturas subalternas a partir das idiossincrasias próprias da cultura dominante. Assim sendo, a identidade brasileira, em lugar de ser resultado de contribuições de três matrizes culturais, pode ser compreendida como consequência da assimilação de caracteres indígenas e africanos por parte do europeu.

Retratos deste processo são vários. A associação com a africanidade comparece em diferentes níveis quando observamos o papel do futebol, do samba/carnaval e da capoeira na cultura brasileira. Cada uma destas manifestações, a seu modo deixou de representar o próprio grupo étnico, passando a ser elementos distintivos do brasileiro, representativos de toda a coletividade nacional tanto para si quanto para o mundo.

Apesar da receptividade de tais manifestações culturais no contexto da sociedade como um todo, não é possível afirmar que a mesma aceitação é reputada quando relacionadas a outras expressões advindas da mesma origem, as quais

D

O eclipse do imaginário

não somente são mantidas delimitadas em seus nichos, mas também tendem a ser objeto frequente de ações de conflito ou intolerância.

Assim como ocorreu com o paganismo europeu, observamos no Brasil a desvalorização associada às religiões denominadas como pertinentes à *matriz africana*, cujas crenças, a despeito de alimentarem as imagens, a imaginação e o imaginário pertinente à bacia semântica relacionada ao Brasil, são também tratadas como mitologias (i. e., na acepção de fantasia ou coisa falsa) ou refutadas a partir da demonização própria do cristianismo.

Mais do que um conflito de caráter sociocultural entre grupos em busca de hegemonia, o embate presente nas atualizações do imaginário de origem europeia e de origem africana no Brasil apresentam caráter distintivo para compreendermos o papel da objetivação e da imaginação nas imagens representativas da sociedade e presentes nos meios de comunicação.

Partindo das contribuições de Sodré (1988) acerca dos processos de visibilização e ocultamento dos traços culturais africanos na sociedade brasileira, em especial no território da cidade do Rio de Janeiro, percebemos a existência de um *corpus* cuja análise possibilita a compreensão dos caracteres relacionados ao Imaginário tanto em sua versão eclipsada quanto plena de caráter imaginativo. Em sua abordagem transparecem as diferenças, no espaço urbano, entre os aspectos objetivo e a imaginativo.

Um exemplo é a encruzilhada, que objetivamente refere-se a um arranjo de fluxos, organização de movimentos no trânsito, regularidades e regulamentos, mas que, em outra instância, requisita o imaginário das permissões e das confusões dos *Exus*, o respeito ou o desrespeito pelo sagrado do qual é lócus e suas oferendas.

Dante de tal perspectiva fica nítido o caráter imaginativo que proporciona a superação do âmbito instrumental para dar acesso ao imaginário. A encruzilhada, em si, é factualmente instância de fluxos, mas é a imaginação que age sobre ela, o ato desvelador da potência presente no campo do imaginário.

O mesmo processo é observável no contexto da produção de imagens midiáticas. Neste sentido, tomemos o exemplo do samba e do carnaval. Suas imagens são, com frequência, consideradas ícones da brasiliade, o primeiro pelo ritmo e mobilidade corporal da dança, o segundo pela suspensão da ordem estabelecida, pela inversão de sentidos.

As imagens de ambas as manifestações representativas da associação entre o polo africano e europeu são repetidas ano a ano nas transmissões televisivas do carnaval, trazendo à tona as cores, os movimentos dos corpos com os adereços que os adornam e colorem a avenida, mas cuja interpretação é apresentada por jornalistas devidamente instrumentalizados, conhecedores do roteiro e das

interpretações prévia e convenientemente formuladas, uniformemente disseminadas a partir do *press release*.

Via de regra, na constituição destas imagens não há indicação, apontamento ou imaginação acerca da origem daquela manifestação na senzala, onde ato profano e religião eram formas, saberes que se apresentavam unidos. Ala por ala, sucedem-se imagens e textos uniformizados que retratam momentos específicos do enredo e, escola por escola, constituem-se imagens para o consumo fugaz, instrumentalizado, não imaginativo.

Por outro lado, samba ou formas primordiais de batuque não se apresentavam descontextualizadas de sua função ritualística. Ao serem inseridas no contexto urbano, mantiveram em seus espaços específicos a relação entre o profano e o religioso, como é patente na indicação de que a própria Tia Ciata¹², uma das pioneiras do samba, realizava na frente de sua casa, onde surgiu o primeiro samba (“Pelo Telefone”), bailes abertos ao público, frequentados por músicos como Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Caninha, Heitor dos Prazeres entre outros. Ao fundo, no terreiro, a “babalaô-mirim” Ciata mantinha seu Candomblé (Sodré, 1988, p. 135).

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 o mercado fonográfico, isto é, para que fosse inserido na produção industrial elaborada a partir dos processos da razão instrumental, o samba se ajusta às condições que apontamos serem relativas ao imaginário instrumental, isto é, realizado na forma de som e movimento, música e dança, sem a potência imaginativa própria do sentido mítico e da prática ritual, *desencantado*, tomando-se a terminologia weberiana.

A perda de potência não implica em rompimento do laço entre imagem (atualização) e imaginário, como atestam as baianas das escolas de samba (Figura. 1). Tais imagens, recorrentes ano a ano, trazem o jogo de cores e o movimento caracterizado pela circularidade ritmada, mas para a visão dos iniciados, capazes observá-las para além da aparência (retirando-as do ciclo de rápida obsolescência), ressalta o imaginário próprio do culto aos Orixás (Figura 2).

¹²No Rio de Janeiro do início do século XX, a designação “tia” é indicativa de pessoa praticante do Candomblé ou da Macumba. Atualmente tornou-se comum a adoção da designação “mã”, conforme adotado na Bahia.



Figura 1
Baianas – Escola de Beija-Flor de
Nilópolis, 2008

Nota. Ala das baianas da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis. Autora: Jussara Razzé. Fonte: Wikimedia Commons (<https://bit.ly/32oUOxh>).



Figura 2
Dança no Candomblé – Oxum

Nota. Caracterizações de Oxum: no primeiro plano, Opará; no segundo, Ipondá, no Ile Ase Ijino Ilu Orossi. Autor: Toluaye. Fonte: Wikimedia Commons (<https://bit.ly/2VXSdVm>).

Outro exemplo relaciona-se à figura do *Malandro*, ligada à Umbanda. Também conhecido por *Zé Pelintra*, configura o arquétipo do sujeito vinculado aos prazeres da vida, mas que, uma vez *desencarnado* (i. e., em espírito), comparece mediunicamente ao terreiro com a finalidade de auxiliar os *filhos* (os frequentadores da casa).

Sua imagem também é muito presente no carnaval¹³, recorrentemente representado como um exímio dançarino vestido com terno branco, gravata vermelha e chapéu, com gestuais contorcidos de modo a esconder o rosto (Figura 3). Tomando-se tal imagem, torna-se clara a analogia presente nas peças publicitárias da empresa de telefonia TIM S.A., conforme podemos verificar na imagem (Figura 4)

A identidade entre o dançarino com o Malandro é reconhecível no gestual do corpo, na gravata, no segurar do chapéu ou no escurecimento do entorno.

Ambos os casos, das baianas do carnaval contrastando com a dança de Oxum no terreiro e do Malandro ao lado do dançarino TIM BLACK, ilustram o modo como opera, por meio das imagens técnicas, a perda da potência do imaginário: o foco na plasticidade de gestos, cores, movimentos, aspectos objetivos das imagens que acabam por seduzir o olhar, absorto nos aspectos estéticos.

No carnaval transmitido anualmente pelas redes de televisão, a edição de imagens com cortes rápidos, alternando do plano geral da avenida para o primeiro plano do repórter ou do(a) passista, possibilita esta fruição estética, mas é o texto do narrador que traz sentido ao que é visto, uniformizando o significado destas imagens, trazendo a verdade única (a história contada pelo narrador e comentada pelos *especialistas*) em forma de imaginação terceirizada.

¹³O *Malandro* foi, por exemplo, tema do enredo do G.R.E.S Acadêmicos do Salgueiro (RJ) denominado “A ópera dos Malandros” (Renato Lage e Márcia Lage), em 2016.

*Figura 3*

O Malandro, figura típica da Umbanda

Nota. Autor desconhecido. Fonte: Página Zé Pelintra Oficial (Facebook) (<https://bit.ly/3hpokXY>).

*Figura 4*

Peça publicitária TIM BLACK

Nota. Autor: Agência Z+ Comunicação (RJ).
Fonte: Blog do BG (<https://bit.ly/2AGQFpE>).

A recorrência das imagens (afinal, as baianas estão em todas as escolas) não se mostra capaz de facilitar a imaginação, visto que, em cada escola, ano a ano, novos enredos se apresentam. Assim, as imagens não se destinam a serem imaginadas, mas servem ao propósito de ilustrar, acabando por definir a perda de potência, visto que os mesmos adereços, gestos ou cores ganham outros contornos quando se mostram associados ao Imaginário, ainda presente no terreiro.

Na publicidade do plano TIM BLACK, por sua vez, o mesmo *modus operandi* se apresenta, isto é, valoram-se os aspectos visuais (o dançarino, a dança) em detrimento das possibilidades de associação da imagem com símbolos outros. Tal condição, associada à rápida obsolescência (as peças devem ser renovadas rapidamente em uma campanha publicitária, pois caso contrário passam a não produzir o efeito de chamar a atenção do público), denota a superficialização, a perda de profundidade, a potência imaginativa. De todo modo o Malandro se faz presente, possibilitando caminhos para o Imaginário, porém é preciso que a imagem seja substituída por outra, pois este rumo tende a não levar ao consumo do produto que, afinal de contas, é o objeto da imagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreendendo a produção imagética do pensamento tecnocientífico como espaço de fronteira entre os processos lógicos (relacionados à Razão) e imaginativos (próprios do Imaginário) e respondendo simultaneamente a estes dois modos do pensar, o conceito de imaginário instrumental proposto neste artigo possibilita delinear com maior precisão os efeitos dos processos de

produção, consumo e obsolescência das imagens na cultura contemporânea sob a perspectiva do Imaginário.

Tal proposta visa lançar luz ao quadro apresentado por Gilbert Durand acerca da ocorrência de um paradoxo relacionado a esta produção visto que, segundo sua perspectiva, a sociedade ocidental fundada a partir do pensamento grego e das religiões monoteístas do Oriente Médio produziu diversos processos de iconoclasmo, buscando de algum modo extirpar das imagens a possibilidade de serem compreendidas como fenômeno legítimo do pensamento. Na contemporaneidade, a imensa produção de imagens realizadas por aparatos tecnocientíficos – entendidos como subprodutos da Razão –, ao mesmo tempo em que se apresenta como um contrassenso histórico, tende, por outro lado, a reiterar o embate na medida em que altera as configurações temporais relacionadas à exposição das imagens, fazendo com que a rápida obsolescência contribua por dificultar o cumprimento da imaginação simbólica acerca das imagens ditas técnicas.

A verificação da operacionalidade a partir de imagens relacionadas à cobertura jornalística do carnaval brasileiro em comparação com a de rituais do Candomblé e da publicidade realizada pela empresa de telefonia TIM Brasil S.A. comparada à figura do Malandro, tipicamente associada à Umbanda, demonstra que o conceito é efetivo, possibilitando perceber a medida da ocorrência do rebaixamento da potência imaginativa decorrente dos processos delineados no transcorrer do artigo. ■

REFERÊNCIAS

- Aristóteles. (2002). *Metafísica*. São Paulo: Loyola.
- Contrera, M. S. (11 de novembro de 2015). Imagens endógenas e imaginação simbólica. *Revista FAMECOS*, 23(1), 1-13. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2016.1.21350>
- Contrera, M. S. (2017). *Midiosfera: Meios, imaginário e desencantamento do mundo*. Imaginalis.
- Contrera, M. S., & Barros, A. T. (2018). Études de l'imaginaire : l'initiation en tant que méthode. *Sociétés*, 142(4), 129-140. <https://doi.org/10.3917/soc.142.0129>
- Durand, G. (2002). *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral*. Martins Fontes.
- Durand, G. (2004). *O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*, Difel.
- Durand, G. (2007). *La imaginación simbólica*. Amorrortu.
- Durand, G. (s. d.). *Campos do imaginário*. Instituto Piaget.

- Flusser, V. (1985). *Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Hucitec.
- Horkheimer, M. (2002). *Eclipse da Razão*. Centauro.
- Kamper, D. (2011). Imanência dos media e corporeidade transcendental. *Centro interdisciplinar de semiótica da cultura e da mídia*. Recuperado em 23 de julho de 2017 de <https://bit.ly/344heEa>
- Kamper, D. (2016). *Mudança de horizonte: O sol novo a cada dia, nada de novo sob o sol, mas...* Paulus.
- Monteiro, J. M. (1994). *Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. Companhia das Letras.
- Morin, E. (1997). *Cultura de massas no século XX*. Neurose (vol. 1). Forense Universitária.
- Morin, E. (s/d) *O Método IV. As Ideias: a sua natureza, vida, habitat e organização*. Publicações Europa América.
- Schwarcz, L. M. (2012). *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. Claroenigma.
- Sodré, M. (1988). *O terreiro e a cidade. A forma social negro-brasileira*. Vozes.
- Weber, M. (2009). *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Martin Claret.

Artigo recebido em 08 de novembro de 2019 e aprovado em 03 de agosto de 2020.