

A 26 de abril de 1937, aviões da força aérea alemã bombardearam a cidade Basca de Guernica. Esta ação constituiu um dos primeiros experimentalismos da demonstração do poder bélico e da política militarista dos totalitarismos e autoritarismos do século XX. Esta matança de inocentes, consubstanciou-se em argumentos que justificavam à luz dos populismos, um choque ideológico, do qual, historicamente, ninguém saiu vencedor.

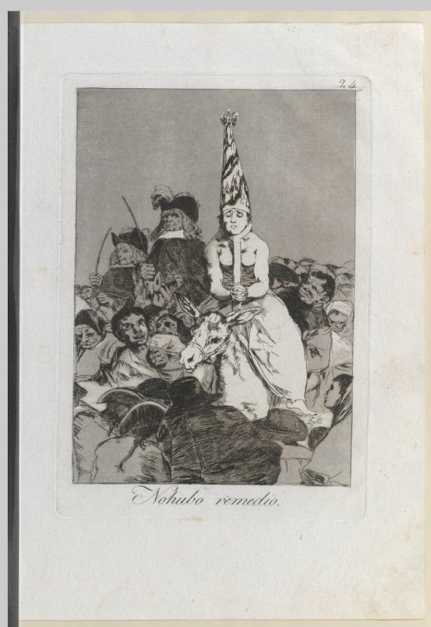
Picasso retrata este martírio imortalizando-o na pintura do mesmo nome da cidade. Nesta pintura da vanguarda modernista, Picasso toma a vanguarda do jogo cubista e estabelece uma dialética entre um abstracionismo geometrizar e uma expressão figurativa que induz para uma linguagem surrealizante (Arnheim, 1973; Hensbergen, 2005). O pintor recupera as tragédias e os cenários de horror (ao vazio), características do espírito e drama do Barroco Espanhol (Benjamin, 1984; Silva & Gomes, 2016). Fazendo uso de citações gráficas e referências à história da arte, denuncia o sofrimento provocado pelos fascismos (Arnheim, 1973; Hensbergen, 2005; Ramírez, 1999). A propósito de “Guernica”, Picasso terá dito que “ela é uma arma de ataque e defesa contra o inimigo”. Para Frederick Hartt (1993), esta obra é um “memorial de todos os crimes perpetrados contra a humanidade no século XX”.

Hoje, cada vez mais, torna a emergir na Europa, a censura às expressões artísticas, o falso pudor e os novos moralistas contemporâneos que visam instrumentalizar a Cultura e determinar a moral sob falsos pretextos para entronização das novas elites. Os fenômenos de racismo e xenofobia são parte integrante da falaciosa construção identitária.

A conceção de Cultura, para Warburg (1999) é um processo de contínua acumulação, agregação ou justaposição de «*formas expressivas*» (Gonçalves, 2010, citando Guerreiro, 2007), podendo estar subjacente à sobrevivência de uma imagem, as múltiplas significações que esta adquire ao longo do tempo. Uma imagem, está, portanto, determinada pelo lugar que ocupa numa sociedade, ou seja, determinada pelo contexto social e cultural no qual se insere. Função, significado, valor e símbolo, estão por isso correlacionados. A possibilidade da sobrevivência das imagens é portanto, determinada pela permeabilidade das formas mutarem de significados, sobrepondo-se aos anteriores (Gonçalves, 2010).

Pode-se considerar uma imagem como um produto cultural que resulta da conjugação de múltiplas referências culturais herdadas (Gonçalves, 2010; Warburg, 1999). Referências estas, herdadas quer pelo autor, inferindo na definição de significados e símbolos desde o processo autoral, quer pelo espectador, inferindo sobre o processo de juízo de valor estético

operado por este. A impossibilidade da separação da forma e conteúdo é demonstrada pela não existência de grandes ruturas, mas antes uma continuidade, no estudo da história ou no processo evolutivo das imagens (Gonçalves, 2010; Guerreiro, 2007; Warburg, 1999). As imagens são intervenientes e parte integrante no processo de transformação social. As imagens, enquanto construções mentais de uma determinada realidade, desempenham por isso, um importante papel na reformulação dos conceitos estabelecidos, metamorfoseando-os.



"Nohubo remedio" In Série "Los Caprichos", gravura de **Goya**;



In "Quis que as galinhas abortassem", performance de **Diogo Goes**, na **Fundação SERRALVES** (2010);

As imagens dos objetos artísticos veiculam por isso, sempre, as ideologias estéticas do autor, do encomendador e do espectador, podendo, no entanto, as mensagens implícitas nas obras serem "mal interpretadas" por quem as frui. A imagem de um objeto-artístico, cumpre por isso, uma outra função que vai além do embelezamento estético: uma imagem é sempre um ato político, porque é um exercício de autoridade, de convencimento entre quem a realiza e quem a vê. É um exercício de autoridade, entre quem se deixa convencer que contempla algo (digno) de ser chamado de "Arte" e o autor e a instituição que legitima e valida o objeto-imagem que expõe, como "Arte". As mensagens inscritas no interior de uma obra de arte, são necessariamente e continuamente localizadas e recontextualizadas, em cada momento

histórico. Os contextos sociais e culturais de cada espectador são mutáveis, passando por isso também a mutabilidade de interpretação e função simbólica a determinar a leitura da obra de arte (Eco, 2007, 2010; Gombrich, 2008).

Assim o exercício do poder acontece de diferentes modos inferindo maiores impactos sobre o campo simbólico das imagens do que sobre o objeto artístico em si mesmo. Ora o ato de legitimar e validar uma obra de arte é, portanto, um ato político, que ironicamente tornou-se menos relevante do que a capacidade de recusar, não autorizar ou censurar um objeto artístico. No entanto, a estratégia de negação da arte ou a crítica assente num juízo moral e político, desempenharam ao longo da história um instrumento preponderante para a própria legitimação dos objetos artísticos (Eco, 2007, 2010; Gombrich, 2008).

Se por um lado a censura institucional às expressões estéticas e artísticas, ao longo dos tempos, constituíram razão de uma normação estética, instituindo em vários casos um “gosto oficial”, tendencialmente predominante, numa determinada área geográfica da mesma influência cultural, por outro lado, a censura possibilitou pela exclusão de obras e de artistas da esfera “institucional”, que a arte evoluísse na sua função, comprometendo-se com o “progresso da Humanidade”, através do seu papel social crítico. O ato censório, resultado de um juízo moral sobre as imagens, consubstanciou-se num mecanismo de exclusão social dos críticos com o sistema dominante, servindo para normalizar as relações entre quem detém o poder e a maioria de uma comunidade. Por isso, a moralização e a censura, constituem práticas autoritárias de quem detém e exerce o poder, atuando sobre uma maioria, real destinatária, que reconhecendo o exercício do poder, cumpre a norma moral aceite.

A acusação de “loucura” como instrumento de descredibilização pública

Ao longo da história moderna, os detentores do poder político e económico procuraram impor uma ordem moral e estética que ordenasse socialmente as massas populares, para melhor controlá-las e explorá-las. A associação do conceito de “feio” aos conceitos de “mau”, “impuro” ou “criminoso” procurou demonstrar e justificar as políticas de opressão e controlo sobre determinados grupos sociais e étnicos (Eco, 2007).

Loucos, tolos, parvos, burros, são alguns dos exemplos da adjectivação encontrada habitualmente na gíria popular para classificar todos aqueles que se diferenciam das normas instituídas por uma elite. A nomação da “loucura” ou da “burrice” visa identificar os

adversários, críticos de um sistema e ao descredibilizar a sua opinião pública, excluí-los da sociedade (Eco, 2007).

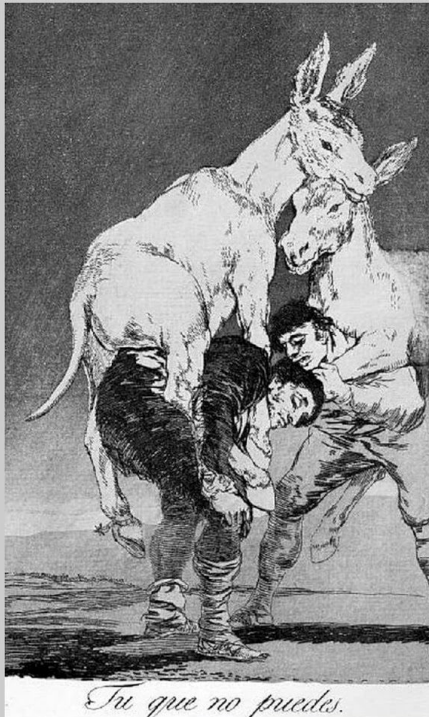
Gonçalves (2010) considera a partir de Foucault (2005) que, a caracterização do “louco” desempenha a função de definir a diferença e a exceção, por oposição à própria normalidade, possibilitando que a existência de uma conflitualidade entre “vertiginosos” e “sãos”, constitua razão da própria manutenção de uma hegemonia social e moral, culturalmente aceite.

Uma das formas de descrição da loucura é a sua representação em espaços de exclusão. O modo dessa representação «*possui implícito um cunho moralizador*» (Gonçalves, 2010), pois, identifica os vícios e os pecados como consequências «indesejáveis», que podem levar no limite à loucura. O processo de exclusão funciona, portanto como «*regulador da normalidade*» (Gonçalves, 2010).

A identificação da loucura com diversos comportamentos anómalos ou divergentes de uma maioria, tem por objetivo garantir a persistência dos resultados da ambiguidade dessa acusação. Por um lado, a acusação de loucura, serve para descredibilizar e excluir quem é diferente ou diverge da maioria, porque a aceitação da diferença, poderá colocar em causa o sistema moral aceite e quem o controla. Por outro lado, identificar o alvo da exclusão, serve para proteger os alegados saudáveis, incutindo-os a continuar a cumprir as normas convencionalmente aceites (Foucault, 2005; Furtado, 2013; Gonçalves, 2010; Roterdão, 2012).

Do «*parvo*» em Gil Vicente aos «*Caprichos*» de Goya

A personagem o «*parvo*» do «*Auto da barca do inferno*» de Gil Vicente, se por um lado caracteriza uma sociedade revestida de uma ingenuidade, por outro lado demonstra que a sabedoria dos alegados loucos (Gonçalves, 2010), excêntricos ou revolucionários, torna-se perigosa para as elites que detêm o poder. Portanto, a nomeação de “parvo” ou “louco”, visa tão somente, excluir todos os indesejados à manutenção da hegemonia vigente. Descredibilizar os críticos de um sistema de dominação e ordenação social é a resposta mais confortável para uma elite, do que aceitar questionar uma qualquer ordem moral e social aceite (Furtado, 2013; Goes, 2020d; Gonçalves, 2010).



Tu que no puedes.



Foto D.R.

|"Tu que no puedes",
desenho por **Goya**

A narrativa da loucura – digo, da crítica – na “trilogia da barca” em Gil Vicente, como na obra «*Elogio à Loucura*» de Erasmo de Roterdão opera um julgamento moral das personagens, caracterizando culturalmente a sociedade da época (Furtado, 2013; Goes, 2020d; Gonçalves, 2010; Roterdão, 2012). «*A loucura, como sabedoria, também se revela quando apresenta um profundo conhecimento, percepção e crítica da realidade*» (Gonçalves, 2010).

Também na série de gravuras «*Los Caprichos*» de Francisco José de Goya, «*a misoginia, a apatia da nobreza, a ignorância do povo e o abuso do poder do clero*» (Nunes, 2013) são representadas satiricamente, fazendo uso da representação de animais de carga, os burros. Estes animais até à contemporaneidade irão adquirir e personificar toda a carga simbólica que a caracterização caricatural e satírica da sociedade espanhola do final do século XVIII lhes conferiu.

Do ponto de vista da psicologia, a consciência individual e o desenvolvimento de complexos são influenciados pelo contexto cultural, no qual cada individuo se insere. O contexto cultural e o conjunto de imagens simbólicas, subjacentes a este, definem determinadamente a identidade da (quase) totalidade de indivíduos de uma sociedade, expostos aos inúmeros

estímulos visuais e comportamentos culturais de uma sociedade. Ora, quem é banido e reprimido culturalmente por um coletivo é também excluído subconscientemente pela *psyché* individual (Nunes, 2013).

investigação



(Fotos D.R.)

In "Los caprichos", de **Goya**
gravuras nº 38, 39, 40, 41

Proposta reflexiva sobre a censura moral na contemporaneidade

A censura moral é um meio para a instauração de um projeto de uma elite. Além de subverter a função e espírito crítico da arte, a censura constitui um instrumento político para entronização das elites e para que estas continuem a influenciar ou a exercerem poderes ocultos (Goes, 2020d). A censura moral à arte, à educação, ao pensamento científico ou aos conteúdos programáticos lecionados, são uma tentativa justificativa do insucesso das políticas económicas, sociais e educativas que as elites patrocinaram e têm vindo a implementar desde há várias décadas (Goes, 2020d).

Como refere o Professor Doutor José Cristian Góes (2020), num recente artigo a propósito da realidade brasileira, demonstra que o projeto político de uma elite é um processo pedagógico violento: «educar a odiar os outros» (Góes, 2020) para melhor controlá-los. Colocar a classe

média contra os mais pobres e desfavorecidos, tem por objetivo justificar a perda de liberdades individuais, alimentando a conflitualidade entre classes e uma «falsa disputa identitária», refere. A «*manutenção de uma guerra permanente*» e a «*indiferença ativa e cúmplice*» são instrumentos de um «*projeto político-identitário*» - de dominação autoritária e absoluta - que «reafirma a violência, o autoritarismo, o racismo» sob capa de um «*falso moralismo*» (Góes, 2020).

A censura às expressões estéticas e artísticas, como temos vindo a assistir na contemporaneidade, proliferam nos regimes dos novos totalitarismos populistas. Os novos moralismos servem de pretexto para a assunção de novas políticas de controlo social e estético, sob o falso pretexto da implementação de uma determinada conceção de «pudor público» e correção moral, de uma sociedade global, cada vez mais degenerada (Goes, 2020d).

As elites censórias ignoram, talvez intencionalmente, a história da arte sob o pretexto de um falso pudor e de uma moral que nunca tiveram de facto (Goes, 2020d). Ignoram os «êxtases místicos» de Santa Teresa de Ávila (c. 1647-52) e da Beata Ludovica Albertoni (c.1671-74), mármore de Bernini. Ignoram as «odaliscas» de Ingre (1814) e de Eugène Delacroix (1857) ou «L'origine du monde» (1866) de Gustave Courbet (Goes, 2020).

Uma censura contemporânea, justificada em antigos argumentos, faz-nos aproximar das fogueiras do Largo de São Domingos, nomeadamente aquelas que originaram o “*Massacre de Lisboa*” - também conhecido por “*Matança da Páscoa*” (1506) - quando os judeus foram acusados de ser a razão da seca, da peste e da fome que assolava o país (Martins, 2006; Resende, 1902; Saraiva, 1993). Também nas fogueiras hitlerianas (1933), obras de arte e livros da autoria de Albert Einstein, Sigmund Freud, Jack London, Ernest Hemingway e Sinclair Lewis, entre tantos outros, terão sido queimados sob falso pretexto de uma depuração moral (Baéz, 2004; Goes, 2020d).

A crença em que as crises contemporâneas assentam na decadência moral e cultural de uma sociedade global, é um intencional equívoco gerado por uma elite para justificar o seu insucesso. As crises contemporâneas são consequências da decadência das políticas neoliberais, do consumismo exacerbado e das estratégias de sedução mediática e de alienação coletiva de uma sociedade cada vez mais acrítica e despolarizada (Goes, 2020d).

As crises de valores éticos e morais, além de cíclicas ao longo da história, possibilitam

mensurarmos a qualidade das transformações sociais e económicas que aconteceram em cada momento da história, que levaram à queda de impérios e de elites (Goes, 2020b, 2020d). A cultura do entretenimento instituiu a não pertença identitária e substituiu o lugar cívico de participação política, pelo lugar de distração e lazer hedonista, contribuindo para a “estupidificação coletiva” de uma sociedade global hipermediatizadora (Debord, 2003; Goes, 2020c; Lipovetsky, 2019).



Entreter para stupidificar, stupidificar para doutrinar, para assim melhor controlar. As “imagens-entretenimento” do passado persistem até aos nossos dias, revestidas sob a capa de versões “atualizadas” dos totalitarismos do século passado (Goes, 2020a). As versões “light” e “low profile” da imagem política e da prática discursiva, nas novas ditaduras do entretenimento, têm como objetivo perpetuar as lideranças em cadência e assegurar a manutenção da hegemonia do poder (Goes, 2020c). A metamorfose da imagem cumpre esta função, de sedução (Debord, 2003; Lipovetsky, 2019).

Parafrazeando Heinrich Heine, numa sociedade «onde se queimam livros, acabam queimando homens» (Baéz, 2004; Goes, 2020d). A censura moral é, pois, um meio para a instauração de um projeto de uma elite. Não fiquemos por isso envoltos em falsos pudores e puritanismos obsoletos, porque afinal, «de loucos todos temos um pouco» ...

Referências:

Baéz, F. (2004). *História universal da destruição de livros*. Ediouroi.

Debord, G. (2003). *A sociedade do espetáculo*. Projeto Periferia. Obtido de <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf>

Eco, U. (2007). *História do Feio*. Lisboa: Difel.

Eco, U. (2010). *On Beauty: A History of a Western Idea*. Quercus.

Foucault, M. (2005). *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva.

Furtado, M. (2013). *Elogio da Loucura, de Erasmo de Rotterdam: as raízes do Humanismo*. Universidade Estadual da Paraíba.

Goes, D. (2020a). A fenomenologia dos populismos totalitários do século XXI e o discurso da crise das democracias liberais. *A Pátria – Jornal da Comunidade Científica de Língua Portuguesa*. Obtido de [https://apatia.org/politica/a-fenomenologia-dos-populismos-totalitarios-do-seculo-xxi-e-o-discorso-da-crise-das-democracias-liberais/](https://apatia.org/politica/a-fenomenologia-dos-populismos-totalitarios-do-seculo-xxi-e-o-discurso-da-crise-das-democracias-liberais/)

Goes, D. (2020b). Da génese do liberalismo económico à crise das elites. *A Pátria – Jornal da Comunidade Científica de Língua Portuguesa*. Obtido de <https://apatia.org/economia/da-genese-do-liberalismo-economico-a-crise-das-elites/>

Goes, D. (2020c, agosto 12). “Ceci n’est pas”... Democracia: é um simulacro. *Jornal Económico*. Obtido de <https://jornaleconomico.sapo.pt/noticias/ceci-nest-pas-democracia-e-um-simulacro-623056>

Goes, D. (2020d, setembro 23). Se non è vero, è ben trovato! *Jornal Económico*. Obtido de <https://jornaleconomico.sapo.pt/noticias/se-non-e-vero-e-ben-trovato-639062>

Goés, J. C. (2020). A colonialidade fascistoide. *A Pátria – Jornal da Comunidade Científica de Língua Portuguesa*. Obtido de <https://apatia.org/sociedade/a-colonialidade-fascistoide/>

Gombrich, E. H. (2008). *Historia del Arte*. PHAIDON.

Gonçalves, T. (2010). *A representação do louco e da loucura nas imagens de quatro fotógrafos brasileiros do século XX: Alice Brill, Leonid Streliaev, Cláudio Edinger, Claudia Martins*. Universidade Estadual de Campinas.

Guerreiro, A. (2007). Enciclopédia e hipertexto: Aby Warburg e os arquivos da memória. Obtido de <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerreiro-pwarburg/>

Lipovetsky, G. (2019). *Agradar e tocar: Ensaio sobre a sociedade da sedução*. Lisboa: Edições 70.

Martins, J. (2006). *Portugal e os Judeus*. Vega.

Nunes, C. A. (2013). *Los Caprichos, de Francisco Goya: Manifestações da sombra coletiva espanhola*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Resende, G. (1902). *Chronica de El-Rei D. João II* (M. D'Azevedo, Ed.). Lisboa: Bibliotheca de Classicos Portuguezes.

Roterdão, E. de. (2012). *Elogio à locura*. Lisboa: Vega.

Saraiva, J. H. (1993). *História de Portugal*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

Warburg, A. (1999). *The renewal of pagan antiquity*. Los Angeles: The Getty Research Institute Publications Programs.

AS IMAGENS

As imagens que ilustram o artigo são uma montagem fotográfica e edição de imagem de autoria do próprio Diogo Goes