



Universidade do Minho  
Instituto de Educação

Lima de Freitas: O Simbólico da Obra  
Pública – contributos para uma estética  
educacional

Lígia Maria Moreira Fernandes da Rocha

**Lima de Freitas: O Simbólico da Obra  
Pública – contributos para uma estética  
educacional**

Esta Tese de Doutoramento teve o apoio de uma bolsa de investigação com a referência SFRH/BD/43560/2008, financiada pelo POPH – QREN – Tipologia 4.1 – Formação Avançada, comparticipação pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do MEC.





**Universidade do Minho**  
Instituto de Educação

Lígia Maria Moreira Fernandes da Rocha

**Lima de Freitas: O Simbólico da Obra  
Pública – contributos para uma estética  
educacional**

Tese de Doutoramento em Ciências da Educação  
Especialidade em Filosofia da Educação

Trabalho realizado sob a orientação do  
**Professor Doutor Alberto Filipe Ribeiro de  
Abreu Araújo**

e da  
**Professora Doutora Maria de Fátima Lambert  
Alexandrino Alves de Sá**

## DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração da presente tese. Confirmando que em todo o trabalho conducente à sua elaboração não recorri à prática de plágio ou a qualquer forma de falsificação de resultados.

Mais declaro que tomei conhecimento integral do Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Universidade do Minho, 3 de dezembro de 2014

Nome completo: Lígia Maria Moreira Fernandes da Rocha

Assinatura:

---



**Aos meus pais, António e Maria do Céu**

**Para o meu marido e o meu filho,**

**Arlindo e Santiago**



## **Agradecimentos**

Ao chegar a esta fase do trabalho surge um enorme sentimento de gratidão por todos aqueles que fizeram parte deste caminho. Apesar da árdua tarefa é com alegria que recordo todos os momentos passados, reconhecendo o profissionalismo, o apoio e a amizade daqueles que fizeram com que nunca estivesse sozinha em todo este trajeto.

Ao meu orientador, Professor Doutor Alberto Filipe Araújo, pela sua disponibilidade, dedicação e atenção durante todo o trabalho. Pela compreensão, apoio e amizade que contribuíram para a minha evolução.

À minha orientadora, Professora Doutora Maria de Fátima Lambert, pela forma distinta como viu cada momento de orientação, fazendo com que o olhar fosse sempre mais além. Pela sua disponibilidade, confiança e amizade que sempre me ajudaram.

À memória de Lima de Freitas. Quero sublinhar a força inspiradora da sua obra. À forma impar como trabalhou as imagens, a maneira como valorizou a cultura portuguesa e o modo como fez rememorar os mitos e símbolos que fazem parte do nosso imaginário. Por ter contribuído para uma maior consciência sobre o outro, a vida e a arte.

À viúva de Lima de Freitas, D. Helle de Freitas, pela disponibilidade e vontade em colaborar.

À irmã e ao sobrinho de Lima de Freitas, D. Leonor e Professor Doutor José Guilherme Vitorino, pela incondicional disponibilidade e entusiasmo com que me receberam.

Ao Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira, pelos assertivos contributos que deu durante o processo de investigação.

À Dra. Luísa Possollo, pela forma como se disponibilizou para colaborar e pela forma apaixonante como lembrou o mestre.

Ao Professor Doutor José Guilherme de Abreu, pela sua acessibilidade e colaboração relativamente à arte pública.

Ao Professor Joaquim Domingues pela incansável forma como se entregou e pelo contributo reflexivo que deu a este trabalho.

Ao Arquiteto João Alves da Cunha pela disponibilidade em ajudar e esclarecer sobre a arquitetura da Igreja da Sagrada Família, em Albarraque.

Ao Arquiteto João Cruz Alves pelo interesse na obra de Lima de Freitas e por ter cedido informação para esta investigação.

Ao Professor Martim Lapa pela clareza e objetividade facultada acerca do desempenho de Lima de Freitas, no IADE.

A todas aquelas pessoas com quem falei pessoalmente, por telefone ou por correio eletrónico e que, de forma direta ou indireta, contribuíram para um esclarecimento e uma clarividência nesta investigação, nomeadamente as pessoas relacionadas com as instituições ou espaços que integram a Obra Pública de Lima de Freitas.

Aos meus queridos amigos e amigas que sempre me souberam dar uma palavra de força e de coragem. Pela forma como acreditaram em mim e no meu desempenho. Quero deixar uma palavra especial para a Paula que foi fundamental no trabalho de formatação da Tese.

À minha família mais próxima, nomeadamente aos meus pais e aos meus irmãos, que sempre me encorajaram e acreditaram em mim, fortalecendo a minha vida e enchendo-a de paz e alegria.

Ao meu marido, Arlindo, pela forma como acreditou neste trabalho, ajudando na divulgação da obra e do pensamento de Lima de Freitas. Pela presença e disponibilidade em me acompanhar nas várias demandas, por Portugal, em busca de mais uma imagem de Lima de Freitas. Por acreditar e confiar em mim.

Por último, mas também em primeiro lugar, ao meu filho Santiago pela presença constante e tranquila durante nove meses e por me ter ajudado a descobrir um mundo renascido. Pela felicidade e pelos momentos eternos que me fez sentir.

A todos,  
Muito Obrigada!



## **Resumo: Lima de Freitas: O Simbólico da Obra Pública – contributos para uma estética educacional**

Lima de Freitas nasceu em Setúbal em 22 de junho de 1927 e deixou a paisagem lusitana a 5 de outubro de 1998, em Lisboa, de forma inesperada. É um autor do século XX que merece um reconhecimento especial, pelo seu trabalho polivalente e transdisciplinar e também pelo contributo dado à sociedade, à cultura e ao mundo da arte. O presente trabalho de investigação tem como objetivo estudar a Obra Pública, um conjunto de 32 peças de arte, que integra imagens com forte contributo mítico-simbólico, que se encontram em Portugal. Desta forma, à luz da hermenêutica simbólica, é feita uma *mitocrítica* a cada pintura, na qual há a preocupação de encontrar o arquétipo ou o símbolo presentes na Obra Pública estudada. Para além desta Obra, tem-se igualmente em conta os seus escritos que traduzem o pensamento do autor.

Neste sentido, numa I Parte, há a preocupação de estudar e apresentar a obra plástica de Lima de Freitas, englobando a sua pintura, ilustração e Obra Pública. Numa primeira fase é abordado o percurso artístico, ajustado ao seu pensamento estético. De seguida, é apresentada a sua Obra Pública, fazendo uma contextualização sobre a arte pública, delineando assim os lugares e seus públicos. Após esta fase de reconhecimento sobre a arte e pensamento do autor, passa-se para a II Parte dedicada ao estudo e conhecimento da obra escrita, relativamente aos mitos e símbolos, muito direcionada para os estudos do labirinto, assim como à linguagem hermética, mais vocacionada para os estudos dos números e da geometria sagrada. Na III Parte é apresentada a linha teórica que está na base da hermenêutica simbólica adotada. Este modelo hermenêutico baseia-se na Antropologia do Imaginário de Gilbert Durand, nomeadamente na sua obra intitulada *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, não ficando esquecido outros estudos do autor sobre alguns assuntos convergentes. É feita uma interpretação *mitocrítica* de cada obra de arte pública, à luz de uma hermenêutica simbólica. Por fim, na IV Parte, chega-se à fase das conclusões deste estudo, reconhecendo-se a importância das *imagens obsessivas* da Obra Pública para a construção e valorização do Imaginário Lusitano. É esta valorização que permite falar de uma Remitologização e de uma Transdisciplinaridade, as quais abrem perspetivas inovadoras para uma estética educacional da Obra Pública. O objetivo principal desta investigação centra-se na relevância mítico-simbólica da Obra Pública, reconhecendo-lhe a capacidade de veicular uma mensagem estética que se manifesta educacional.



## **Abstract: Lima de Freitas: The Symbolic in Public Art - contributions to an educational aesthetic**

Lima de Freitas was born in Setúbal on June 22, 1927 and unexpectedly left the Lusitanian landscape at 5 October of 1998 in Lisbon. He is an author of the twentieth century that deserves special recognition by its comprehensive and interdisciplinary work and also for his contributions to society, culture and the art world. This research work aims to study the "*Public Work*" a set of 32 pieces of art located in Portugal, which contain images with a strong mythic-symbolic contribution. Thus, in the light of symbolic hermeneutics, a *mythcriticism* is presented to every painting, in which there is a concern to find the archetype or symbol present in the *Public Work* painting studied. Also the author's writings are used to reflect his line of thought.

In this sense, in Part I, there is concern to study and present the plastic work of Lima de Freitas, covering his painting, illustration and *Public Work*. First the artistic path is presented, adjusted to his aesthetic thought. Next his *Public Work* is presented, making a contextualization about the public art, defining like this the places and their audiences. After this recognition phase on the art and thought of the author, continues to the Part II devoted to the study and knowledge of written work, relatively to myths and symbols, very focused in the study of mazes, as well as the hermetic language which is more dedicated to the study of numbers and sacred geometry. In Part III it's presented the theoretical framework that underpins the adopted symbolic hermeneutics. This hermeneutic model is based on the Gilbert Durand Imaginary Anthropology, namely in his work entitled *The Anthropological Structures of the Imaginary*, other author's studies on some converging subjects have not been forgotten. A *mythcriticism* interpretation of each *Public Work* work of art is made in the light of a symbolic hermeneutics. Finally, in Part IV the conclusions of this study are presented, recognizing the importance of the obsessive images of *Public Work* for the construction and enhancing of the Lusitanian Imaginary. It is this enhancement that allows us to speak of a Remythologizing and a Transdisciplinarity, which open innovative perspectives for the educational aesthetics of *Public Work*. The mythic-symbolic relevance of *Public Work* is the main objective of this investigation, recognizing its ability to convey an aesthetic message that manifests itself in an educational manner.



## Nota Prévia

Apresentam-se indicações relativas às opções metodológicas adotadas nesta investigação.

No início de cada capítulo escreve-se algumas palavras, como preâmbulo, sobre o que se irá tratar no texto, sendo um espaço para clarificar algumas escolhas referentes à sua estrutura ou relativamente às opções teóricas tomadas.

As citações no corpo do texto surgem de duas formas distintas: a primeira apresenta-se dentro do corpo do texto, em itálico, quando a citação é curta (até três linhas, sensivelmente); a segunda é quando a citação é mais extensa, aparecendo escrita de forma destacada no corpo do texto.

As citações em nota de rodapé aparecem entre comas, mantendo a escrita conforme a fonte.

As figuras aparecem numeradas e legendadas, com referência à fonte, no corpo do texto ou em nota de rodapé, conforme o apresentado no *Índice de Figuras*, que engloba as pinturas, os desenhos e as ilustrações do autor.

Os quadros surgem, igualmente, no corpo do texto, devidamente numerados e legendados. No caso de ser um quadro retomado de algum autor aparece também a fonte em nota de rodapé. Aparecem conforme o *Índice de Grelhas* e engloba esquemas e quadros elucidativos.

Os *Apêndices* estão na parte final da Tese e são demonstrativos daquilo que é tratado no texto, mas pelo tamanho excessivo ou pela relevância ponderada estão destacados conforme o índice.

Os *Anexos* aparecem também na parte final e engloba informação relevante que não se justifica integrar o corpo do texto.

Não se apresenta índice de siglas por não ter sido uma utilização relevante. No caso de se utilizar alguma, opta-se, numa primeira abordagem por colocar a sigla e a descrição depois.

Como ponto último, deve referir-se que se respeita as regras do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, embora nas citações se opte pelo acordo adotado na referida edição, assim como as citações em língua estrangeira são feitas conforme o original.



## Índice Geral

Agradecimentos.....	vii
Resumo: Lima de Freitas: O Simbólico da Obra Pública – contributos para uma estética educacional.....	ix
Abstract: Lima de Freitas: The Symbolic in Public Art - contributions to an educational aesthetic	xi
Nota Prévia.....	xiii
Índice Geral.....	xv
Índice de Figuras.....	xxiii
Índice de Quadros.....	xxxi
Introdução.....	1
I PARTE: A obra de Lima de Freitas: contextualização/criação artística e Obra Pública.....	7
Capítulo I – Contextualização da obra escrita e da obra plástica.....	7
Preâmbulo.....	7
1. Reflexões estéticas de Lima de Freitas.....	7
1.1. Modernidade e Crise de Paradigma.....	8
2. Cronologia artística de Lima de Freitas: correntes, fases e séries.....	14
2.1. O Neorrealismo: até aos anos 50.....	16
2.2. O Surrealismo de matriz expressionista: anos 50 e 60.....	20
2.3. O Realismo Fantástico: anos 70 e 80.....	26
2.3.1. Os <i>Mitolusismos</i> : a partir de 1984.....	45
2.4. As Paisagens Visionárias: depois dos anos 80.....	55
2.5. A Paisagem dos Rostos: ao longo de seu percurso.....	60
Capítulo II – Acerca da arte pública: a Obra Pública de Lima de Freitas.....	65
Preâmbulo.....	65
1. Para uma definição de arte pública.....	65
1.1. Da arte em espaços públicos à arte pública.....	66

1.2.	A arte pública e/na cidade .....	68
1.3.	Os espaços públicos, espaços privados .....	71
1.4.	Espaços simbólicos.....	73
1.4.1.	Do espaço ao lugar .....	76
1.4.1.1.	O lugar e o não-lugar.....	79
1.5.	A arte pública e o público .....	81
2.	A Obra Pública de Lima de Freitas - características e especificidade .....	84
2.1.	Procedimentos, técnicas e materiais.....	89
2.2.	A Obra Pública no tempo, no espaço, nos lugares e seus públicos.....	92
2.2.1.	O painel da Escola Primária de Vale Escuro, de 1955.....	92
2.2.1.1.	Lugar de educação e seus públicos.....	97
2.2.2.	Ao Painéis do Bairro dos Olivais Norte, de 1962.....	97
2.2.2.1.	Lugar de passagem e de habitação e seus públicos.....	101
2.2.3.	Os painéis da Igreja da Sagrada Família, de 1965.....	101
2.2.3.1.	Lugar de culto e seus públicos .....	109
2.2.4.	Os painéis do Hospital de São Francisco Xavier, de 1973.....	110
2.2.4.1.	Lugar de saúde e seus públicos .....	112
2.2.5.	As pinturas dos Palácios da Justiça, de 1982, 1983 e 1991 .....	112
2.2.5.1.	O lugar de justiça e os seus públicos.....	114
2.2.6.	Os painéis da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, de 1989.....	115
2.2.6.1.	Lugar de educação e de investigação e seus públicos.....	116
2.2.7.	Os painéis da Estação dos Caminhos de Ferro do Rossio, de 1995-1996 .....	116
2.2.7.1.	O lugar de passagem, a viagem e os seus públicos .....	118
II PARTE: O simbólico na obra escrita de Lima de Freitas .....		119
Capítulo I – As ressonâncias simbólicas e míticas no pensamento de Lima de Freitas .....		119
Preâmbulo.....		119
1.	O vocabulário do simbolismo: entre o mito e o símbolo.....	119
1.1.	O mito .....	120
1.2.	O símbolo .....	122



1.2.1.	Uma linguagem simbólica e mítica em Lima de Freitas .....	125
1.2.1.1.	O labirinto e a cidade .....	125
1.2.1.2.	A espiral .....	130
1.2.1.3.	A invenção do centro .....	136
1.2.1.4.	O Minotauro e a Cidade Celeste .....	138
Capítulo II – O contributo de Lima de Freitas à tradição hermética .....		143
Preâmbulo.....		143
1.	O hermetismo .....	143
1.1.	O esoterismo e o exoterismo .....	147
2.	O sagrado e o profano no espaço e no tempo .....	149
2.1.	O número <i>sagrado</i> em Lima de Freitas.....	155
2.1.1.	A importância do número para os Pitagóricos.....	157
2.1.1.1.	O neopitagórico português: Almada Negreiros .....	159
2.1.1.2.	O cânone, a relação nove/dez e o número de ouro.....	161
2.1.2.	Alguns números místicos em Lima de Freitas.....	167
2.1.2.1.	Os números: um, dois e três .....	167
2.1.2.2.	Os números: quatro e dez.....	168
2.1.2.3.	Os números: cinco, seis e onze .....	169
2.1.2.4.	Os números: um, nove e dez.....	170
2.1.2.5.	Os números: 5 e 515.....	171
2.2.	A geometria <i>sagrada</i> em Lima de Freitas.....	177
2.2.1.	A geometria e o <i>Ponto da Bauhütte</i> .....	178
2.2.2.	Algumas figuras geométricas em Lima de Freitas .....	182
2.2.2.1.	Os triângulos, os círculos e os quadrados.....	184
2.2.2.2.	O pentágono e o hexágono.....	197
III PARTE: A hermenêutica simbólica e a Obra Pública de Lima de Freitas .....		203
Capítulo I – O contributo de Lima de Freitas e de Gilbert Durand à hermenêutica simbólica ...		203
Preâmbulo.....		203

1.	Da hermenêutica redutora à hermenêutica instauradora – para uma convergência das hermenêuticas.....	203
1.1.	As hermenêuticas redutoras.....	207
1.2.	As hermenêuticas instauradoras.....	209
1.3.	A convergência das hermenêuticas: a posição durandiana .....	211
2.	Da imaginação ao imaginário.....	213
2.1.	A imaginação simbólica: da sua natureza às suas funções.....	218
2.2.	<i>As Estruturas Antropológicas do Imaginário</i> : dos seus regimes à fantasia transcendental	223
3.	Para uma hermenêutica simbólica da Obra Pública de Lima de Freitas .....	239
3.1.	A metodologia de Gilbert Durand: a <i>mitocrítica</i> e a <i>mitanálise</i> .....	240
3.2.	Proposta de um modelo interpretativo da Obra Pública: a <i>mitocrítica</i> .....	246
Capítulo II – A Obra Pública de Lima de Freitas: uma interpretação <i>mitocrítica</i> .....		253
Preâmbulo.....		253
1.	O painel de azulejos na Escola Primária de Vale Escuro, de 1955 .....	253
1.1.	Uma hermenêutica simbólica da obra <i>Infância</i> .....	253
2.	Os painéis de azulejos no Bairro dos Olivais Norte, de 1962 .....	260
2.1.	Uma hermenêutica simbólica da obra <i>Árvore I, II, III e IV</i> .....	260
3.	Os painéis de azulejos na Igreja da Sagrada Família, de 1965 .....	267
3.1.	Uma hermenêutica simbólica do painel <i>Batismo</i> .....	268
3.2.	Uma hermenêutica simbólica do painel <i>Árvore</i> .....	272
3.3.	A simbólica da obra <i>Música</i> .....	279
4.	Os painéis de azulejos no Hospital de São Francisco Xavier, de 1973 .....	283
4.1.	Uma hermenêutica simbólica do painel <i>O Andrógino</i> ou <i>A Árvore da Vida</i> .....	283
4.2.	Uma hermenêutica simbólica do painel <i>O Mensageiro</i> ou <i>O Guerreiro</i> .....	290
4.3.	Uma hermenêutica simbólica do painel <i>O Feminino</i> .....	296
4.4.	Uma hermenêutica simbólica do painel <i>A Fonte da Vida</i> .....	301
5.	As pinturas nos Palácios da Justiça da Lourinhã, da Lousã e de Montemor-o-Novo, de 1982, 1983 e 1991, respetivamente.....	310
5.1.	Uma hermenêutica simbólica da pintura <i>Homenagem a João das Regras</i> .....	310

5.2.	Uma hermenêutica simbólica da pintura <i>Sol Justitiae</i> .....	315
5.3.	Uma hermenêutica simbólica da pintura <i>O bom e o mau juiz</i> .....	323
6.	A Obra na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, de 1989 .....	328
6.1.	Uma hermenêutica simbólica do painel <i>Descobrir</i> .....	328
6.2.	Uma hermenêutica simbólica do painel O Homem em Harmonia com a <i>Natureza</i> .....	337
6.3.	Uma hermenêutica simbólica do painel <i>Energia</i> .....	341
7.	A Obra na Estação dos Caminhos de Ferro do Rossio, de 1995-1996 .....	344
7.1.	Uma hermenêutica simbólica do painel <i>S. Vicente em Lisboa</i> .....	348
7.2.	Uma hermenêutica simbólica do painel <i>Santo António junto à Sé</i> .....	352
7.3.	Uma hermenêutica simbólica do painel <i>O Santo Condestável</i> .....	356
7.4.	Uma hermenêutica simbólica do painel <i>Santa Auta diante da Madre de Deus</i> .....	360
7.5.	Uma hermenêutica simbólica do painel <i>Jerónimos: a mão de Cristo</i> .....	364
7.6.	Uma hermenêutica simbólica do painel <i>A visão cósmica de Camões</i> .....	369
7.7.	Uma hermenêutica simbólica do painel A Lisboa imaginada de <i>Francisco de Holanda</i> ....	374
7.8.	Uma hermenêutica simbólica do painel <i>D. Sebastião: O Encoberto</i> .....	379
7.9.	Uma hermenêutica simbólica do painel <i>Vieira e o V Império</i> .....	383
7.10.	Uma hermenêutica simbólica do painel <i>Garrett: Drama, Lenda e Profecia</i> .....	388
7.11.	Uma hermenêutica simbólica do painel <i>Herculano: a história e o mito</i> .....	391
7.12.	Uma hermenêutica simbólica do painel <i>Pessoa e “O caminho da serpente”</i> .....	395
7.13.	Uma hermenêutica simbólica do painel <i>O Almada-neopitagórico</i> .....	402
7.14.	Uma hermenêutica simbólica do painel <i>Vlysses</i> .....	406
IV PARTE:	Da Obra Pública à estética educacional em Lima de Freitas .....	415
Capítulo I –	Da Obra Pública às <i>imagens obsessivas</i> .....	415
Preâmbulo	.....	415
1.	A obra de arte e o artista em Lima de Freitas.....	415
1.1.	O mundo sensível e a estética .....	423
1.2.	A obra de arte e o público .....	428
1.3.	O público e a formação do gosto .....	431

1.4.	A percepção estética e a imaginação.....	437
2.	Da Obra Pública.....	442
2.1.	As <i>imagens obsessivas</i> da Obra Pública.....	444
Capítulo II – Da Remitologização à estética educacional.....		449
Preâmbulo.....		449
1.	Imaginário Lusitano e Remitologização.....	449
2.	Uma estética educacional sob o signo da Remitologização e da Transdisciplinaridade.....	459
2.1.	A estética educacional da Obra Pública.....	460
2.1.1.	Estética educacional e Remitologização.....	472
2.1.2.	Estética educacional e Transdisciplinaridade.....	479
Conclusão.....		487
Bibliografia.....		499
1.	Bibliografia do autor:.....	499
1.1.	Bibliografia de ilustrações do autor:.....	503
1.2.	Bibliografia de revisões e/ou traduções do autor:.....	505
1.3.	Bibliografia de catálogos e/ou periódicos do/sobre o autor:.....	505
1.4.	Bibliografia com participação e/ou sobre o autor.....	508
2.	Bibliografia geral:.....	510
3.	Webgrafia:.....	532
Apêndices.....		535
Apêndice 1 – Levantamento de imagens e organograma da Obra Pública de Lima de Freitas.....		537
Apêndice 2 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel <i>Infância</i> .....		548
Apêndice 3 – Organograma da hermenêutica simbólica dos painéis <i>Árvore I, II, III e IV</i> .....		549
Apêndice 4 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel Batismo.....		550
Apêndice 5 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel <i>Árvore</i> .....		551
Apêndice 6 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel <i>Música</i> .....		552
Apêndice 7 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel <i>O Andrógino</i> ou <i>A Árvore da Vida</i> .....		553
Apêndice 8 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel <i>O Guerreiro</i> ou <i>O Mensageiro</i> .....		554

Apêndice 9 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel <i>O Feminino</i> .....	555
Apêndice 10 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel <i>A Fonte da Vida</i> .....	556
Apêndice 11 – Organograma da hermenêutica simbólica da pintura <i>Homenagem a João das Regras</i> .....	557
Apêndice 12 – Organograma da hermenêutica simbólica da pintura <i>Sol Justitiae</i> .....	558
Apêndice 13 – Organograma da hermenêutica simbólica da pintura <i>O bom e o mau juiz</i> .....	559
Apêndice 14 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel <i>Descobrir</i> .....	560
Apêndice 15 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel <i>O Homem em Harmonia com a Natureza</i> .....	561
Apêndice 16 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel <i>Energia</i> .....	562
Apêndice 17 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel <i>S. Vicente em Lisboa</i> .....	563
Apêndice 18 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel <i>Santo António junto à Sé</i> .....	564
Apêndice 19 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel <i>O Santo Condestável</i> .....	565
Apêndice 20 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel <i>Santa Auta diante da Madre de Deus</i> .....	566
Apêndice 21 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel <i>Jerónimos: a mão de Cristo</i> .....	567
Apêndice 22 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel <i>A visão cósmica de Camões</i> .....	568
Apêndice 23 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel <i>A Lisboa imaginada de Francisco de Holanda</i> .....	569
Apêndice 24 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel <i>D. Sebastião: O Encoberto</i> .....	570
Apêndice 25 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel <i>Vieira e o V Império</i> .....	571
Apêndice 26 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel <i>Garrett: Drama, Lenda e Profecia</i> .....	572
Apêndice 27 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel <i>Herculano: a história e o mito</i> ..	573
Apêndice 28 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel <i>Pessoa e “O Caminho da Serpente”</i> .....	574
Apêndice 29 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel <i>O Almada-neopitagórico</i> .....	575
Apêndice 30 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel <i>Ulysses</i> .....	576
Apêndice 31 – Os arquétipos e os símbolos da Obra Pública e os regimes e as estruturas mais recorrentes.....	577

Apêndice 32 – Apresentação da Carta da Transdisciplinaridade .....	578
Anexos .....	581
Anexo 1 .....	583

## Índice de Figuras

<b>Figura 1:</b> <i>Homem Revoltado</i> . Guache sobre papel, 1946.....	19
<b>Figura 2:</b> <i>A Varina</i> . Óleo, 1948 Museu da Cidade, Lisboa.....	19
<b>Figura 3:</b> <i>Cabeça Amarrada</i> . Têmpera, 1956.....	24
<b>Figura 4:</b> <i>O Grito</i> . Óleo sobre tela, 1968.....	24
<b>Figura 5:</b> <i>A Grande Cegada</i> . Óleo sobre tela, 1961.....	24
<b>Figura 6:</b> <i>O Camponês Morto</i> . Óleo sobre tela, 1962.....	24
<b>Figura 7:</b> <i>Anunciação</i> . Óleo sobre tela, 1966.....	25
<b>Figura 8:</b> <i>A Bela e os Monstros</i> . Óleo sobre tela, 1963.....	25
<b>Figura 9:</b> Ilustração de <i>Os Lusíadas</i> .....	30
<b>Figura 10:</b> Ilustração de <i>Os Lusíadas</i> .....	30
<b>Figura 11:</b> Ilustração de <i>Lírica</i> .....	30
<b>Figura 12:</b> Ilustração de <i>Poesia Lírica &amp; Épica</i> .....	30
<b>Figura 13:</b> Ilustração de <i>Poesia Lírica &amp; Épica</i> .....	30
<b>Figura 14:</b> Ilustração de Alberto Caeiro, Ricardo Reis & Bernardo Soares.....	31
<b>Figura 15:</b> Ilustração de <i>Álvaro de Campos</i> .....	31
<b>Figura 16:</b> <i>Cabeças Múltiplas</i> . Acrílico, S/data.....	33
<b>Figura 17:</b> <i>O Terceiro Olho</i> . Técnica mista, 1981.....	33
<b>Figura 18:</b> <i>Homenagem a Ho-Shih</i> . Óleo sobre tela, 1973.....	34
<b>Figura 19:</b> <i>Cabeça de Mulher contendo Cabeça de Homem</i> . Óleo sobre tela, 1976.....	34
<b>Figura 20:</b> <i>Noese ou Cabeça de Homem contendo Cabeça de Mulher</i> . Óleo sobre tela, 1982.....	34
<b>Figura 21:</b> <i>Cabeça de Mulher Contendo Paisagem</i> . Óleo sobre tela, 1976.....	35
<b>Figura 22:</b> <i>A Árvore em Fogo</i> . Óleo sobre tela, 1974.....	35
<b>Figura 23:</b> <i>Adão e Eva</i> ou <i>A Árvore do Paraíso</i> . Óleo sobre madeira, S/d.....	36
<b>Figura 24:</b> <i>O Anjo Duplo</i> . Acrílico sobre tela, 1988.....	37
<b>Figura 25:</b> <i>O Anjo Andrógino</i> . Óleo sobre tela, 1971.....	37
<b>Figura 26:</b> <i>A Tocadora de Flauta</i> . Óleo sobre tela, 1967.....	38
<b>Figura 27:</b> <i>O Tocador de Flauta</i> . Óleo sobre tela, 1973.....	38
<b>Figura 28:</b> <i>O Ancião dos Dias</i> . Acrílico sobre tela, 1981.....	39
<b>Figura 29:</b> <i>A Viseira ou A máscara</i> . Pastel, 1984.....	40
<b>Figura 30:</b> <i>O Rei Minos</i> . Óleo sobre tela, 1973.....	41
<b>Figura 31:</b> <i>Narciso ou o Reflexo</i> . Óleo sobre tela, 1978.....	41
<b>Figura 32:</b> <i>A Sibila Eritreia</i> . Acrílico sobre tela, 1988.....	41
<b>Figura 33:</b> <i>O Totem</i> . Óleo sobre tela, 1978.....	43

<b>Figura 34:</b> <i>A Esfinge ou a Torre de Babel</i> . Óleo sobre tela, 1975.....	43
<b>Figura 35:</b> <i>O Amante de Fogo</i> . Óleo sobre tela, 1971.....	44
<b>Figura 36:</b> <i>O Mensageiro do 515</i> . Óleo sobre tela, 1984.....	46
<b>Figura 37:</b> <i>Calmo na Falsa Morte (No túmulo de Christian Rosenkreutz, de Fernando Pessoa)</i> . Acrílico sobre tela, 1985.....	46
<b>Figura 38:</b> <i>O Jardim das Hespérides</i> . Acrílico sobre tela, 1986.....	48
<b>Figura 39:</b> <i>Os Guardiães ou Os Guardiães do Graal</i> . Acrílico sobre tela, 1985.....	48
<b>Figura 40:</b> <i>O Paraclito</i> . Acrílico sobre tela, 1991.....	50
<b>Figura 41:</b> <i>O Preste João</i> . Acrílico sobre madeira, 1986.....	50
<b>Figura 42:</b> <i>O Encoberto</i> . Acrílico sobre madeira, 1987.....	50
<b>Figura 43:</b> <i>Estudo para D. Sebastião</i> . Acrílico sobre madeira, 1987.....	50
<b>Figura 44:</b> <i>O Farol de Saturno</i> . Acrílico sobre tela, 1986.....	52
<b>Figura 45:</b> <i>Depois de Morta foi Rainha</i> . Acrílico sobre tela, 1987.....	53
<b>Figura 46:</b> <i>O Milagre das Rosas</i> . Acrílico sobre madeira, 1987.....	53
<b>Figura 47:</b> <i>A Montanha da Lua</i> . Acrílico sobre madeira, 1988.....	58
<b>Figura 48:</b> <i>Os Dois Sóis</i> . Acrílico sobre tela, 1990.....	58
<b>Figura 49:</b> <i>O Convento</i> . Acrílico sobre tela, 1991.....	59
<b>Figura 50:</b> <i>O Pórtico</i> . Acrílico sobre tela, 1992.....	59
<b>Figura 51:</b> <i>O Istmo</i> . Acrílico sobre tela, 1992.....	60
<b>Figura 52:</b> <i>Helle Hartvig de Freitas</i> . Óleo sobre tela, Paris, 1964.....	63
<b>Figura 53:</b> <i>Snu Abecassis</i> . Óleo sobre tela, 1966.....	63
<b>Figura 54:</b> <i>Auto-retrato</i> . Acrílico sobre tela, 1984.....	64
<b>Figura 55:</b> Imagem panorâmica do painel de azulejos do Centro Europeu da Juventude em Estrasburgo.....	89
<b>Figura 56:</b> Pormenor do painel de azulejos do Centro Europeu da Juventude em Estrasburgo.....	89
<b>Figura 57:</b> Capa do desdobrável relativo à Olaria Algarve em Porches.....	91
<b>Figura 58:</b> Última página do desdobrável relativo à Olaria Algarve em Porches.....	91
<b>Figura 59:</b> Página 1 da parte interior do desdobrável relativo à Olaria Algarve em Porches.....	91
<b>Figura 60:</b> Página 2 da parte interior do desdobrável relativo à Olaria Algarve em Porches.....	91
<b>Figura 61:</b> <i>Infância</i> (maqueta em cartão com moldura). No original, Pintura de Azulejos, 1955 - Escola Primária do Vale Escuro – Lisboa.....	94
<b>Figura 62:</b> Imagem fotográfica do painel <i>Infância</i> , em 1956.....	94
<b>Figura 63:</b> Pormenor da obra e local da sua implementação (ginásio).....	95
<b>Figura 64:</b> Pormenor do estado da obra <i>Infância</i> . Imagem geral do lado esquerdo.....	96
<b>Figura 65:</b> Pormenor do estado da obra <i>Infância</i> . Pormenor do lado esquerdo.....	96
<b>Figura 66:</b> Pormenor do estado da obra <i>Infância</i> . Imagem geral do lado direito.....	96
<b>Figura 67:</b> Pormenor do estado da obra <i>Infância</i> . Pormenor do lado direito.....	96



<b>Figura 68:</b> Imagem panorâmica do local de implantação dos quatro painéis de azulejos no Bairro dos Olivais Norte, de 1962 .....	100
<b>Figura 69:</b> Imagem panorâmica do local de implantação do painel <i>Árvore II</i> e sua envolvência no Bairro dos Olivais Norte.....	100
<b>Figura 70:</b> Escultura <i>Senhora com o Menino</i> de Maria do Carmo d'Orey. Alguns vitrais ou vidros coloridos incorporados na parede da igreja, por Jorge Viana. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa. ....	103
<b>Figura 71:</b> Escultura <i>José Carpinteiro</i> de Maria do Carmo d'Orey e Graça Costa Cabral. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa.....	103
<b>Figura 72:</b> Painel de azulejos <i>Sagrada Eucaristia</i> de Jorge Viana e os silhares que interligam os vários painéis no interior. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa. ....	105
<b>Figura 73:</b> Um exemplar de jarra com o padrão dos silhares pintada por Lima de Freitas. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa.....	105
<b>Figura 74:</b> Espaço exterior com pátio envolvente. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa..	106
<b>Figura 75:</b> Pormenor do pátio exterior, onde se observa o hexágono central, ramificado para a existência do hexágono maior (espaço total do pátio). Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa.....	106
<b>Figura 76:</b> Pormenor do janelão da igreja, onde são visíveis os triângulos organizados de forma a construírem múltiplos hexágonos. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa. ....	107
<b>Figura 77:</b> Porta principal com seis secções. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa. ....	107
<b>Figura 78:</b> Pormenor do pátio exterior em confronto com uma das colunas. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa. ....	107
<b>Figura 79:</b> Imagem interior da igreja retirada do extremo superior direito. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa. ....	108
<b>Figura 80:</b> Imagem interior da igreja retirada do extremo inferior esquerdo. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa. ....	108
<b>Figura 81:</b> Pormenor da pia batismal. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa.....	108
<b>Figura 82:</b> Pia de água para a bênção dos fiéis. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa....	108
<b>Figura 83:</b> Mobiliário de apoio para as leituras inerentes às cerimónias. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa. ....	108
<b>Figura 84:</b> Candeeiro da Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa.....	109
<b>Figura 85:</b> Pormenor dos bancos de madeira com decoração hexagonal. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa. ....	109
<b>Figura 86:</b> Perspetiva da porta principal da Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa.....	109
<b>Figura 87:</b> <i>Labirinto mínimo</i> . De Asger Jorn .....	131
<b>Figura 88:</b> <i>Casa de Tcuhu</i> . De um manuscrito do séc. XVIII, segundo desenho dos índios Pima (E.U.A) .....	131
<b>Figura 89:</b> Labirinto de via múltipla1.....	131
<b>Figura 90:</b> Labirinto de via múltipla2.....	131
<b>Figura 91:</b> O <i>Jogo de Tróia</i> . Segundo o Prof. L. Ringbom.....	134
<b>Figura 92:</b> Vaso de Tragiatella e pormenor do friso. Museu do Capitólio, Roma.....	135

<b>Figura 93:</b> Pentágono inscrito numa circunferência. Triângulo luminoso e o respetivo espelho, formam a <i>Vesica Piscis</i> .....	177
<b>Figura 94:</b> <i>O Ponto da Bauhütte</i> . Método de Almada Negreiros (aplicado no painel <i>Começa</i> ).....	181
<b>Figura 95:</b> Método da <i>Vesica Piscis</i> de Lima de Freitas.....	182
<b>Figura 96:</b> O triângulo sagrado de Pitágoras 3-4-5.....	186
<b>Figura 97:</b> Representação das figuras geométricas (triângulos e quadrados) do Teorema de Pitágoras .....	187
<b>Figura 98:</b> Construção da <i>Pedra Filosofal</i> .....	188
<b>Figura 99:</b> Dois triângulos de Pitágoras inscritos numa circunferência.....	189
<b>Figura 100:</b> Losango representado por dois triângulos equiláteros de base coincidente ou quatro triângulos retângulos.....	190
<b>Figura 101:</b> Estrela de Davi ou Selo de Salomão.....	191
<b>Figura 102:</b> Losango obtido por duas circunferências de raio igual, passando pelo centro de cada uma (A e B).....	192
<b>Figura 103:</b> <i>Vesica Piscis</i> representando a figura simbólica <i>Peixe</i> .....	193
<b>Figura 104:</b> <i>Vesica Piscis</i> representando dois mundos.....	193
<b>Figura 105:</b> Duas <i>Vesica Piscis</i> representando a quadratura do círculo.....	194
<b>Figura 106:</b> Representação da <i>Vesica Piscis</i> . Perfil da Grande Pirâmide do Egípto.....	196
<b>Figura 107:</b> <i>O Homem de Vitruvius</i> por Leonardo da Vinci.....	198
<b>Figura 108:</b> Pormenor de <i>O Homem de Vitruvius</i> de Leonardo da Vinci com os signos sobrepostos (estrela de cinco pontas).....	199
<b>Figura 109:</b> <i>O Homem de Vitruvius</i> com os signos sobrepostos (pentagrama e hexagrama).....	200
<b>Figura 110:</b> Pentágono e hexágono construídos a partir da <i>Vesica Piscis</i> «sem mudar a abertura do compasso». Desenho de Albrecht Dürer .....	201
<b>Figura 111:</b> Maqueta em cartão do painel <i>Infância</i> .....	254
<b>Figura 112:</b> <i>Árvore I</i> . Pintura de azulejos, de 1962. Bairro dos Olivais Norte – Lisboa .....	261
<b>Figura 113:</b> <i>Árvore II</i> . Pintura de azulejos, de 1962. Bairro dos Olivais Norte – Lisboa .....	261
<b>Figura 114:</b> <i>Árvore III</i> . Pintura de azulejos, de 1962. Bairro dos Olivais Norte – Lisboa .....	261
<b>Figura 115:</b> <i>Árvore IV</i> . Pintura de azulejos, de 1962. Bairro dos Olivais Norte – Lisboa .....	261
<b>Figura 116:</b> <i>Árvore I</i> (Pormenor). Assinatura do autor e data.....	263
<b>Figura 117:</b> <i>Árvore I</i> (Pormenor). Troncos e folhas.....	263
<b>Figura 118:</b> <i>Árvore I</i> . Enquadramento geral da obra.....	263
<b>Figura 119:</b> <i>Árvore II</i> (Pormenor). Assinatura do autor e data.....	263
<b>Figura 120:</b> <i>Árvore II</i> (Pormenor). Pássaro e folhas.....	263
<b>Figura 121:</b> <i>Árvore II</i> . Enquadramento geral da obra.....	263
<b>Figura 122:</b> <i>Árvore III</i> (Pormenor). Assinatura do autor e data.....	263
<b>Figura 123:</b> <i>Árvore III</i> (Pormenor). Borboleta e folhas. ....	263
<b>Figura 124:</b> <i>Árvore III</i> . Enquadramento geral da obra.....	263

<b>Figura 125:</b> <i>Árvore IV</i> (Pormenor). Assinatura do autor e data.....	263
<b>Figura 126:</b> <i>Árvore IV</i> (Pormenor). Libelinha e flores.....	263
<b>Figura 127:</b> <i>Árvore IV</i> . Enquadramento geral da obra.....	263
<b>Figura 128:</b> <i>Batismo</i> . Pintura de Azulejos, 1965. Igreja da Sagrada Família em Albarraque - Lisboa.	269
<b>Figura 129:</b> <i>Batismo</i> (Pormenor). Assinatura do autor e data.....	269
<b>Figura 130:</b> <i>Árvore</i> . Pintura de Azulejos, 1965. Igreja da Sagrada Família em Albarraque - Lisboa.....	273
<b>Figura 131:</b> <i>Árvore</i> (Pormenor). Assinatura do autor e data.....	275
<b>Figura 132:</b> <i>Música</i> . Pintura de Azulejos, 1965 (enquadramento geral). Igreja da Sagrada Família em Albarraque - Lisboa.....	279
<b>Figura 133:</b> <i>Música</i> . Pintura de Azulejos 1965. Igreja da Sagrada Família em Albarraque - Lisboa....	281
<b>Figura 134:</b> <i>O Andrógino</i> ou <i>A Árvore da Vida</i> . Pintura de Azulejos, 1973. Hospital de São Francisco Xavier - Lisboa.....	284
<b>Figura 135:</b> <i>O Andrógino</i> ou <i>A Árvore da Vida</i> (Pormenor). Assinatura do autor e data.....	285
<b>Figura 136:</b> <i>O Mensageiro</i> ou <i>O Guerreiro</i> . Pintura de Azulejos, 1973. Hospital de São Francisco Xavier - Lisboa.....	291
<b>Figura 137:</b> <i>O Mensageiro</i> ou <i>O Guerreiro</i> . (Pormenor). Assinatura do autor, data e a referência aos <i>Versos de Natália Correia</i> .....	292
<b>Figura 138:</b> <i>O Mensageiro</i> ou <i>O Guerreiro</i> (Pormenor). Versos de Natália Correia.....	293
<b>Figura 139:</b> <i>O Feminino</i> . Pintura de Azulejos, 1973. Hospital de São Francisco Xavier - Lisboa.....	297
<b>Figura 140:</b> <i>O Feminino</i> . (Pormenor). Assinatura do autor e data.....	297
<b>Figura 141:</b> Sandro Botticelli. <i>O Nascimento de Vénus</i> , cerca de 1482.....	298
<b>Figura 142:</b> <i>A Fonte da Vida</i> . (Pormenor). Assinatura do autor e data.....	302
<b>Figura 143:</b> <i>A Fonte da Vida</i> . Pintura de Azulejos, 1973. Hospital de São Francisco Xavier - Lisboa..	303
<b>Figura 144:</b> <i>Fons Vitae</i> . Escola Flamenga, 1520. Misericórdia do Porto.....	309
<b>Figura 145:</b> <i>Homenagem a João das Regras</i> . Acrílico sobre madeira, 1982. Tríptico do Palácio da Justiça da Lourinhã.....	312
<b>Figura 146:</b> <i>Sol Justitiae</i> . Acrílico sobre tela, 1983. Tríptico do Palácio da Justiça da Lousã.....	317
<b>Figura 147:</b> <i>Sol Justitiae</i> , Albrecht Dürer, de 1499.....	318
<b>Figura 148:</b> Vasco Fernandes, <i>S. Pedro</i> , da capela de S. Pedro da Sé de Viseu, c. 1530-1535, atualmente patente no Museu Grão Vasco - Viseu.....	319
<b>Figura 149:</b> Vasco Fernandes/Gaspar Vaz, <i>S. Pedro</i> , da igreja do Mosteiro de S. João de Tarouca, c. 1530-1535.....	319
<b>Figura 150:</b> Vasco Fernandes, <i>São Pedro</i> . Óleo sobre madeira. Retábulo da capela de São Pedro da Sé de Viseu, c. 1529. Transferido da Sé de Viseu em 1916 para o Museu Grão Vasco - Viseu.....	320
<b>Figura 151:</b> <i>O bom e o mau juiz</i> . Autor desconhecido do século XV. Atualmente no Museu de Arte Sacra em Monsaraz.....	325
<b>Figura 152:</b> <i>O bom e o mau juiz</i> . Acrílico sobre tela, 1991. Díptico do Palácio da Justiça de Montemor-o-Novo.....	326

<b>Figura 153:</b> Almada Negreiros. <i>A Nau Catrineta Que Traz Muito Que Contar</i> . 1943-1945. Frescos da Gare Marítima de Alcântara – Lisboa.....	329
<b>Figura 154:</b> <i>Descobrir</i> . Pintura de azulejos, de 1989. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro – Vila Real. ....	335
<b>Figura 155:</b> <i>Descobrir</i> . Pintura de azulejos, de 1988. Centro Europeu da Juventude em Estrasburgo - França.....	335
<b>Figura 156:</b> <i>O Homem em Harmonia com a Natureza</i> . Pintura de azulejos, de 1989.Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro – Vila Real.....	339
<b>Figura 157:</b> <i>Energia</i> . Pintura de azulejos, de 1989.Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro – Vila Real.....	343
<b>Figura 158:</b> Brasão da cidade de Lisboa a preto e branco .....	348
<b>Figura 159:</b> Brasão da cidade de Lisboa a cores .....	348
<b>Figura 160:</b> <i>S. Vicente em Lisboa</i> . Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa. ....	350
<b>Figura 161:</b> <i>Santo António junto à Sé</i> . Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa. ....	353
<b>Figura 162:</b> Fernando de Bulhões dando de comer aos pássaros diante da Sé. 1986. Álbum Uma Lisboa Imaginal, Estampa N.º6 .....	355
<b>Figura 163:</b> <i>O Santo Condestável</i> . Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa. ....	357
<b>Figura 164:</b> <i>Santa Auta diante da Madre de Deus</i> . Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa. ....	362
<b>Figura 165:</b> Obra do retábulo de Santa Auta (a). Autor desconhecido século XVI (c.1522). Óleo sobre madeira. Patente no Museu Nacional de Arte Antiga – Lisboa.....	363
<b>Figura 166:</b> Obra do retábulo de Santa Auta (b). Autor desconhecido século XVI (c.1522). Óleo sobre madeira. Patente no Museu Nacional de Arte Antiga – Lisboa.....	363
<b>Figura 167:</b> <i>Jerónimos: a mão de Cristo</i> . Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa. ....	366
<b>Figura 168:</b> <i>A visão cósmica de Camões</i> . Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa. ....	370
<b>Figura 169:</b> Representação da árvore filosofal, com a representação dos números. ....	372
<b>Figura 170:</b> A árvore de <i>Sefiroth</i> , segundo Isaak Luria, Amesterdão, 1708.....	372
<b>Figura 171:</b> A serpe nas Armas de Camões do Armorial Lusitano, Afonso Eduardo Martins Zúquete. ....	372
<b>Figura 172:</b> As armas de Luís de Camões .....	372
<b>Figura 173:</b> <i>A Lisboa imaginada de Francisco de Holanda</i> . Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa.....	376
<b>Figura 174:</b> Francisco de Holanda, <i>O Primeiro Dia da Criação</i> . Pintada entre 1545 e 1547. Imagem do livro manuscrito <i>De Ætatibus Mundi Imagines</i> . ....	378
<b>Figura 175:</b> <i>D. Sebastião: o Encoberto</i> . Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa. ....	380
<b>Figura 176:</b> Desenho da medalha comemorativa da adoção da empresa particular do rei D. Sebastião. ....	383

<b>Figura 177:</b> Imagem da medalha comemorativa da adoção da empresa particular do rei D. Sebastião. .....	383
<b>Figura 178:</b> <i>Vieira e o V Império</i> . Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa. ....	384
<b>Figura 179:</b> <i>Garrett: Drama, Lenda e Profecia</i> . Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa. ....	390
<b>Figura 180:</b> <i>Herculano: a História e o Mito</i> . Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa.....	393
<b>Figura 181:</b> <i>Pessoa e “O caminho da serpente”</i> . Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa. ....	398
<b>Figura 182:</b> <i>O Almada-neopitagórico</i> . Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa. ....	404
<b>Figura 183:</b> <i>Vlysses</i> . Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa. .	409



## Índice de Quadros

<b>Quadro 1:</b> Listagem de obras de Lima de Freitas dos anos 40, do século XX .....	19
<b>Quadro 2:</b> Listagem de obras ilustradas por Lima de Freitas nos anos 50 e 60, do século XX .....	20
<b>Quadro 3:</b> Listagem de obras de Lima de Freitas dos anos 50, do século XX .....	23
<b>Quadro 4:</b> Listagem de obras de Lima de Freitas dos anos 60, do século XX .....	23
<b>Quadro 5:</b> Listagem de obras ilustradas por Lima de Freitas nos anos 80, do século XX .....	29
<b>Quadro 6:</b> Listagem de obras de Lima de Freitas dos anos 70, do século XX .....	31
<b>Quadro 7:</b> Listagem de obras de Lima de Freitas dos anos 80, do século XX .....	32
<b>Quadro 8:</b> Listagem de obras dos anos 90, do século XX .....	58
<b>Quadro 9:</b> Obras da série <i>Paisagem dos Rostos</i> , do século XX .....	62
<b>Quadro 10:</b> Exemplo de espaços e respetivos uso/acesso e propriedade .....	72
<b>Quadro 11:</b> Exemplo de artefactos/objetos e respetivos uso/acesso e propriedade .....	72
<b>Quadro 12:</b> Relação entre a identidade social urbana, o espaço simbólico urbano e a apropriação espacial .....	75
<b>Quadro 13:</b> Relação entre duas formas de identificar o conceito de lugar .....	80
<b>Quadro 14:</b> Os espaços, respetivos uso/acesso e propriedade relativos à Obra Pública .....	86
<b>Quadro 15:</b> Obras pertencentes a câmaras municipais, a museus e a instituições bancárias .....	87
<b>Quadro 16:</b> Organização das significações sobre o labirinto .....	135
<b>Quadro 17:</b> Figuras míticas relacionadas com o símbolo do labirinto .....	139
<b>Quadro 18:</b> Dez princípios em duas séries .....	165
<b>Quadro 19:</b> Figuras trilaterais – os triângulos .....	186
<b>Quadro 20:</b> Os modos de conhecimento indireto .....	206
<b>Quadro 21:</b> Formação e a estruturação das imagens .....	218
<b>Quadro 22:</b> Classificação Isotópica das Imagens .....	238
<b>Quadro 23:</b> Reprodução integral dos textos de Lima de Freitas destinados aos Painéis de azulejos da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, em Vila Real – Portugal, e do Centro Europeu da Juventude, em Estrasburgo – França .....	331
<b>Quadro 24:</b> Reprodução integral do texto de Lima de Freitas destinado ao Painel mural de azulejaria do átrio da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro em Vila Real – Portugal, <i>O Homem em Harmonia com a Natureza</i> , de 1989. ....	338
<b>Quadro 25:</b> Reprodução integral do texto de Lima de Freitas destinado ao Painel mural de azulejaria do átrio da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro em Vila Real – Portugal, <i>Energia</i> , de 1989. ....	342
<b>Quadro 26:</b> Excerto do poema de Fernando Pessoa, transcrito em <i>O Santo Condestável</i> . ....	358
<b>Quadro 27:</b> Poema. <i>Mensagem</i> , Fernando Pessoa .....	358
<b>Quadro 28:</b> As <i>imagens obsessivas</i> maiores e menores destacadas por Gilbert Durand. ....	445





## Introdução

No âmbito do curso de Doutoramento em Ciências da Educação, na especialidade de Filosofia da Educação, da edição de 2009, desenvolveu-se o projeto para a presente investigação intitulado *Lima de Freitas: O Simbólico da Obra Pública – contributos para uma estética educacional*. O programa de estudos desta Tese foi aprovado pela Universidade do Minho e pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. As duas instituições, em conjunto, contribuíram para o desenvolvimento deste estudo.

Este trabalho de investigação tem como ponto de partida o autor – Lima de Freitas (1927-1998). Esta opção surgiu por vários motivos: o primeiro prende-se com a possibilidade de dar continuidade à investigação feita no curso de Mestrado em Educação, na especialidade de Filosofia do Imaginário Educacional, com o tema *Um Olhar Mítico e Simbólico na Obra de Lima de Freitas – Contributos para uma Filosofia do Imaginário Educacional*, com termino em 2007; o segundo tem em consideração o número de Obras Públicas do autor e as suas características ainda por estudar; o terceiro liga-se com os conteúdos inerentes da Obra Pública, que refletem uma linguagem mítico-simbólica, constituindo um estudo com carácter original; o quarto vai ao encontro dos estudos com interesse para a Filosofia da Educação e para a Filosofia do Imaginário Educacional; por fim, considera-se que a Obra Pública de Lima de Freitas constituir um valor histórico e cultural de interesse nacional e internacional.

Reconhecida a riqueza temática da Obra Pública de Lima de Freitas, não deixa de ter relevo mencionar que se trata de um conjunto de 32 peças de arte, que estão espalhadas pelo território português. É com esta amostra que se vai desenvolver o presente estudo, reconhecendo nele material de qualidade para o desenvolvimento de uma investigação neste âmbito.

Deve, também, identificar-se a existência da obra gráfica e literária, desenvolvida ao longo da carreira do autor, sendo um contributo fundamental para uma aproximação mais cuidadosa à Obra Pública. Existe como objetivo estudar cada obra, à luz da hermenêutica simbólica, com a preocupação de encontrar o arquétipo ou o símbolo, que será destacado na III Parte, no Capítulo II. A interpretação das imagens será o desafio maior neste trabalho, de maneira a ser possível identificar o fio condutor que levará à reflexão sobre a estética educacional abordada na IV Parte, no Capítulo II.

Antes de avançar para a apresentação da estrutura da presente Tese de Doutoramento interessa referir, ainda que de forma resumida, o percurso artístico e intelectual de Lima de Freitas de forma a contribuir para uma melhor contextualização do autor e da Obra Pública.

Lima de Freitas nasceu em Setúbal em 22 de junho de 1927 e deixou a paisagem lusitana a 5 outubro 1998 em Lisboa, de forma inesperada. É um autor do século XX que merece um reconhecimento gradual na sociedade, na cultura e no mundo da arte.

Desenvolveu o seu trabalho com originalidade e com um toque singular, que nem sempre foi bem interpretado<sup>1</sup>, uma vez que as temáticas apresentadas não satisfazem o interesse geral do público, mas antes o interesse de um público restrito, atento e conhecedor da uma linguagem particular. Este facto pode ser justificado pela forma desprendida como esteve na sociedade, enquanto autor, tendo estado afastado das nomenclaturas atribuídas com os *ismos*. Pelo contrário, optou por alcançar uma linguagem próxima das imagens primordiais, aquelas que enchem o ser humano e o transcendem<sup>2</sup>. A sua postura é diferenciada do mundo artístico e só pode ser igualada à do Mestre Almada Negreiros (1893-1970). A visão alargada da realidade e do mundo mostra como estes dois artistas chegaram aos temas sobre a verdade humana. Devido a esta paridade, de pensamento e de obra, entre ambos, sempre que possível e seja pertinente, será referido o pensamento de Almada Negreiros, de forma a complementar o pensamento de Lima de Freitas.

Refira-se a dualidade na obra de Lima de Freitas, simultaneamente literária e plástica. As duas complementam-se, pois revelam grande importância no pensamento do autor, sendo duas numa só<sup>3</sup>. Assim, é sobretudo uma pessoa preocupada e atenta ao mundo. Entende que não é possível ser ou realizar um só papel na vida pessoal e profissional. É necessário ser mais que isso, ser múltiplo, sendo uno<sup>4</sup>. É um humanista por natureza. Procura um *conhecimento*

---

<sup>1</sup> Segundo Fernando António Baptista Pereira este facto deve-se pelo seguinte: “Quando a classificação se torna difícil, ou melhor, quando o reconhecimento não é integralmente possível no âmbito da informação disponível, rejeita-se, ignora-se ou põe-se em causa o paradigma classificativo” (Pereira, 1998:10).

<sup>2</sup> Baptista Pereira sublinha: “A imagem, segundo este grande pintor, não se limita a repetir os processos da sua própria factura como mostra autofágica de si, antes se oferece à leitura e conduz o espectador, da poluição imagética em que se encontra, à selecção e à escolha das imagens enquanto instâncias de transcendência” (1998:11).

<sup>3</sup> Sobre este assunto Lima de Freitas refere o seguinte: “Foi a pintura que “exigiu” um questionamento geral, ..., mas não se pode esquecer que foi o “questionamento de ordem muito mais geral” que “exigiu” a pintura (ou a “pesquisa plástica)” (2005:28). Relativamente ao que Lima de Freitas pensa sobre o seu trabalho e se sente mais pintor do que filósofo ou vice-versa, refere o seguinte: “Respondo-lhe que me considero, sobretudo, eu próprio. Quando pinto, estou separado de mim no coração, da minha própria vida – sou filósofo e escritor, exotérico e esotérico, sou, como todos aqueles que procuram a verdade, a autenticidade, um fingidor que finge que é dor a dor que deveras sente: quem é Pessoa?” (Freitas, 2005:28).

<sup>4</sup> Lima de Freitas realça o seguinte: “Numa era de fragmentação, de amnésia, desmembramentos labirínticos e de furores reductivos, a via mais promissora será a de não se fixar substancialmente numa identidade fixa (pintor, ensaísta, eleitor, pai, emigrante, etc.) que limita a liberdade de descobrir (de descobrir-me)” (2005:28).

*totalizador*<sup>5</sup> e abrangente capaz de preencher o pensamento e a existência do ser humano. Propõe uma perspectiva globalizante das sociedades, interpretando-as como labirintos<sup>6</sup>, cada vez mais complexos à medida que as sociedades evoluem. A sua vontade em alcançar um conhecimento globalizante vai exigir a valorização da visão transdisciplinar<sup>7</sup> que também estudou e defendeu durante a sua carreira. A sua obra completa tem relevância e impacto no património artístico, intelectual e educacional, por isso se enquadra numa investigação com propósitos fundados na Filosofia da Educação.

É reconhecido como um autor polivalente, constituindo uma referência nacional e internacional nas áreas da pintura e da ilustração, no estudo dos números e da geometria sagrada, na reflexão filosófica e artística, na revalorização dos mitos e dos símbolos, bem como na concretização de peças para a numismática, para a filatelia e também para a cerâmica. O seu trabalho continua a inspirar o olhar atento das pessoas que observam a sua arte em livros, em museus, em coleções particulares ou em edifícios públicos, entre outros.

É um autor e artista de referência em Portugal e no estrangeiro, existindo obras suas em numerosas coleções particulares, bem como em museus de vários países do mundo, nomeadamente em Espanha, em França, na Grã-Bretanha, na Dinamarca, na Alemanha, na Suécia, na Polónia, em Itália, nos Estados Unidos da América, no Brasil, em Angola e na Nova Zelândia, entre outros.

O seu percurso artístico teve início nos anos 40 e, a partir dos anos 50, sai do país à descoberta de outras culturas e novas vivências, tendo viajado pelo mundo. Em 1956 escolhe a França para se fixar – na cidade de Paris, onde permanece durante oito anos. Em 1964 muda-se para a Dinamarca – cidade de Aarhus. Apesar de ter continuado com as suas viagens, regressa a Portugal em 1965, onde permanece e desenvolve trabalhos relacionados com as raízes míticas e simbólicas portuguesas e universais. Em 1967 Lima de Freitas conhece pessoalmente o Mestre Almada Negreiros, de onde surgiram conversas frutuosas que vieram a manifestar-se fundamentais no estudo do número e da geometria sagrada, nomeadamente quando Lima de Freitas descobre e descodifica o enigmático *Ponto da Bauhütte*<sup>8</sup>. A partir de

---

<sup>5</sup> Lima de Freitas considera *Conhecimento Totalizador* como: “o arquétipo mais alto e mais profundo” dos grandes «génios» (2005:28). E acrescenta: “É urgente, então, uma nova percepção globalizante: não uma nova “revolução” mas uma “restituição” – que já recebeu de alguns o nome de “transdisciplinaridade” (2005:28).

<sup>6</sup> A temática relativa ao *Labirinto* irá ser abordada na II Parte, no Capítulo I.

<sup>7</sup> O tema da Transdisciplinaridade vai ser abordado na IV Parte, no Capítulo II.

<sup>8</sup> O *Ponto da Bauhütte* irá ser abordado na II Parte, no Capítulo II. No entanto, será pertinente esclarecer, nesta altura, qual a origem do conceito de *Bauhütte*: “Ora a *Bauhütte* foi uma federação ou associação autónoma, do tipo das associações secretas referidas atrás, que uniu as lojas de pedreiros e construtores do Santo Império Germânico, incluindo as da Suíça e dos países limitrofes de língua germânica. Ghyka estudou a história e ritos da *Bauhütte*, que ainda sobrevivia no século XVIII, e mostrou que ela constituía um prolongamento dos antigos «colégios de construtores» anteriores à dissolução do Império Romano do Ocidente” (Freitas, 1977a:61).

1969 continua a desenvolver, de forma intensa, o seu trabalho como pensador e artista até ao fim da sua vida<sup>9</sup>.

Não deverá ficar esquecida a passagem pelas instituições culturais e educacionais, com destaque para os cargos de Diretor-Geral da Ação Cultural da Secretaria de Estado da Cultura; Presidente da Comissão Instaladora do Teatro Nacional D. Maria II, que reabriu as portas ao público em Maio de 1978, após 14 anos de obras de reconstrução; e primeiro Diretor e Professor no IADE<sup>10</sup> (atual Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing – Lisboa)<sup>11</sup>.

No mercado livreiro as edições do ou sobre o autor tem sofrido um abrandamento significativo. Este facto pode ser justificado pela situação geral do país mas também por se tratar de um autor, cujo público interessado é reduzido. Eventualmente poderá haver também interesse na não divulgação dos seus escritos para públicos mais jovens, fazendo com que caia no esquecimento. Apesar disso, mesmo de forma ténue, vão surgindo alguns textos, resultantes dos esforços de pessoas que se interessam pela obra do autor ou por via de encontros académicos e científicos, que continuam a sublinhar a importância do imaginário e da linguagem mítico-simbólica inerente ao trabalho do autor.

Deve referir-se ainda a existência dos diários de Lima de Freitas que, não sendo uma novidade na prática artística, constituem um leque profundo de abordagens que permitem conhecer, numa outra perspetiva, o pensamento e obra do autor. Para esta investigação não foi permitido o acesso aos mesmos por parte da família. Reconhece-se contudo a relevância que poderia ter tido, o conjunto de mais de duas dúzias de originais, neste estudo, mas que, estando ainda por explorar, poderão vir a ser uma ferramenta útil para investigações futuras<sup>12</sup>.

É neste enquadramento sobre o percurso e obra do autor que foi concretizada a estrutura da presente Tese de Doutoramento. Houve a preocupação em desenvolver um trabalho científico capaz de responder a características tais como: originalidade e espírito criativo e reflexivo.

---

<sup>9</sup> Inspirado na seguinte referência bibliográfica: FREITAS, Lima de (1993a). *Anos 40-50-60*. Galeria de São Bento.

<sup>10</sup> “Em 1969, António Quadros, intransigente na defesa e valorização dos elementos essenciais da cultura portuguesa (Artur Anselmo, Diário de Notícias, 25/3/93), lançou o que hoje se identifica como uma 'empresa de ideias', o IADE, sigla que rapidamente representou um projecto de renovação no âmbito do ensino artístico em Portugal. António Quadros reuniu para essa tarefa um grupo de figuras de referência: Lima de Freitas, que convidou para o cargo de director, e para professores desafiou alguns nomes prestigiados ligados à cultura e às artes plásticas, com destaque para Manuel Lapa e Manuel Costa Martins. Por sua vez, Mestre Lapa com a conivência de António Quadros convidou para assistentes, Rafael Salinas Calado e Manuel Costa Cabral. A todos o Instituto ficou a dever contributos decisivos para encetar uma experiência pedagógica que rapidamente evoluiu de um curso de Decoração (de início IADE, implicou Instituto de Arte e Decoração), para uma prática consentânea com uma nova disciplina do século XX, o Design, que só nos fins dos anos 50 e principalmente na década de 60 começava a ter alguma expressão em Portugal”, Recuperado de [http://www.iade.pt/media/364071/a\\_fundacao\\_do%20iade\\_seus\\_principais\\_intervenientes.pdf](http://www.iade.pt/media/364071/a_fundacao_do%20iade_seus_principais_intervenientes.pdf), em 2014, novembro 19.

<sup>11</sup> Inspirado na seguinte referência bibliográfica: FREITAS, Lima de (1993a). *Anos 40-50-60*. Galeria de São Bento.

<sup>12</sup> Sobre os diários pode referir-se que, Lima de Freitas fazia registos gráficos e plásticos sobre as obras ou assuntos de interesse; registava reflexões filosóficas sobre ideias ou autores determinantes para o seu pensamento; incluía descrições mais pessoais, onde são descritos sonhos, entre outras referências.

Neste sentido, foi colocada a seguinte hipótese de investigação: A Obra Pública de Lima de Freitas é veiculadora de uma estética educacional. Para demonstrar/encontrar a resposta à hipótese colocada foi necessário estruturar a investigação em quatro partes.

Na I Parte, dividida em dois capítulos, o objetivo é fazer o estudo e apresentação da obra plástica de Lima de Freitas, englobando a sua pintura e Obra Pública. No Capítulo I é abordado, sobretudo, o percurso artístico ajustado ao seu pensamento estético. No Capítulo II é apresentada a sua Obra Pública, fazendo uma contextualização da arte pública, tendo em conta as suas características específicas.

Nesta fase do trabalho de investigação houve a necessidade de ir para o terreno e fazer o levantamento exaustivo de cada obra, nomeadamente fotográfica, uma vez que, na sua maioria, estavam quase incógnitas. Este trabalho exigiu dedicação e tempo, tendo sido importante a colaboração das pessoas e instituições a que estão associadas a Obra Pública.

Após esta fase de reconhecimento das pinturas passa-se para a II Parte, dividida em dois capítulos, que se dedica a estudar e conhecer a obra escrita do autor no que concerne aos mitos e símbolos, assim como à linguagem hermética. No Capítulo I reconhece-se uma linguagem mítico-simbólica, muito direcionada para os estudos do labirinto, e no Capítulo II dedica-se a atenção para a linguagem hermética, mais vocacionada para os estudos dos números e da geometria sagrada.

Na III Parte, que também se estrutura em dois capítulos, surge numa fase em que estão estudados os vários contextos sobre o autor, a sua obra plástica e literária na linha do que se pretende abordar, a linguagem mítico-simbólica na Obra Pública. Assim, no Capítulo I é apresentada a linha teórica que está na base da hermenêutica simbólica. Esta baseia-se na Antropologia do Imaginário de Gilbert Durand, nomeadamente na obra intitulada *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, contudo não fica esquecido o pensamento do autor sobre alguns assuntos que convergem para as mesmas opções teóricas. No Capítulo II é feita uma interpretação *mitocrítica* a cada obra de arte pública. O objetivo primeiro é encontrar os arquétipos ou os símbolos em cada uma delas, de forma a ajudar a conhecer melhor a mensagem inerente às mesmas.

Por fim, a IV Parte, dividida em dois capítulos igualmente, tem um papel determinante, uma vez que nela se chegará às conclusões deste trabalho. No Capítulo I reconhece-se a importância da Obra Pública de Lima de Freitas, na medida em que são encontradas as *imagens obsessivas* (Charles Mauron) na III Parte que permitem determinar um Imaginário que

caracterize o seu trabalho de arte pública. No Capítulo II tende a perceber-se que a Remitologização e a Transdisciplinaridade são o contributo que estruturam o caminho até à estética educacional.

No final de toda a investigação pretende refletir-se sobre a relevância da Obra Pública como veiculadora de uma mensagem que, ao apresentar-se como arte pública, se manifesta educacional.

# **I PARTE: A obra de Lima de Freitas: contextualização/criação artística e Obra Pública**

## **Capítulo I – Contextualização da obra escrita e da obra plástica**

### **Preâmbulo**

Para iniciar o presente trabalho de investigação, no qual há o propósito de estudar o simbólico na Obra Pública de Lima de Freitas, com o sentido de delinear os contributos para uma estética educacional<sup>13</sup>, é relevante contextualizar a obra escrita e a obra plástica do autor de uma maneira geral, para melhor esclarecer alguns pontos estruturantes que vão sendo trabalhados ao longo de toda a investigação.

A contextualização tentará, numa primeira fase, situar o pensamento de Lima de Freitas no que concerne à visão teórica sobre a arte, nomeadamente no século XX, dando algum enfoque sobre as reflexões publicadas pelo e sobre o autor. Numa segunda fase, irá abordar-se a vertente plástica da obra de Lima de Freitas, mais concretamente na pintura e na ilustração, entre outras atividades artísticas, culturais ou, até mesmo, educacionais, desde que sejam adequadas para o efeito.

Posteriormente apresentar-se-á uma cronologia artística, baseada em textos escritos do autor e sobre a sua obra, na qual podem ser discriminadas algumas correntes, fases ou séries de trabalhos plásticos desenvolvidos por Lima de Freitas. Dada a preferência de Lima de Freitas pela pintura, dar-se-á maior destaque a essa parcela da obra plástica, embora a ilustração seja também relevante no seu percurso artístico.

O enfoque sobre a Obra Pública de Lima de Freitas será apresentado no II Capítulo desta I Parte, uma vez que o tema da arte pública de Lima de Freitas é o principal objeto desta investigação. Contudo, deve também referir-se a importância da Filosofia da Educação e da estética educacional no presente estudo sempre que se considerar oportuno.

### **1. Reflexões estéticas de Lima de Freitas**

Lima de Freitas, para além de artista plástico, desenvolveu um conjunto de textos escritos sobre vários temas, nomeadamente sobre arte, geometria e numerologia sagrada e

---

<sup>13</sup> Os temas sobre a estética educacional vão ser trabalhados na IV Parte, no Capítulo II. Contudo, a noção de educacional é apontada como referência durante toda a Tese. Nesse sentido parece oportuno mencionar o que educacional é entendido como um processo construtivo de acesso ao conhecimento, para que o ser humano se construa e se identifique consigo, com ou outros e com a cultura. Haverá a referência da Obra Pública de Lima de Freitas como referência de acesso ao educacional nesta Tese.

sobre mitos e símbolos. As suas teorizações sobre arte vêm no seguimento daquilo que o inquietava enquanto artista posicionando-se, em alguns casos, contra ou a favor das correntes de pensamento que, de alguma maneira, vêm a ser refletidas na obra plástica.

Do conjunto de escritos, foi possível retirar algumas reflexões estéticas relevantes. Entre outros, considerou-se os temas da modernidade e do Surrealismo como aqueles que apresentam maior relevo para esta investigação. Por um lado, a modernidade do século XX, como a época que acompanha todo o percurso de Lima de Freitas. Por outro lado, o Surrealismo como corrente artística e de pensamento que, de forma direta ou indireta, fez parte do pensamento e da obra do autor.

Apesar de Lima de Freitas ter enveredado por um caminho muito peculiar, numa fase mais avançada da sua obra, não deixou de ser influenciado ou de refletir sobre vários temas que lhe despertaram interesse ou discórdia pelo que os escritos permitem que se faça uma maior e melhor aproximação ao seu pensamento em geral e à sua obra plástica em particular.

### **1.1. Modernidade e Crise de Paradigma**

No texto intitulado *Modernidade e Crise de Paradigma*<sup>14</sup>, Lima de Freitas desenvolveu as ideias principais sobre o que entendia ser o paradigma do século XX e explanou uma visão sobre a modernidade, cuja associou ao Surrealismo sua perspectiva assente em princípios estruturais, sobre aquilo que se entende, no século XX, por razão e espírito ou por ciência e arte. Estas questões paradigmáticas surgiram num determinado período e afetaram, especificamente, o ser humano na sua essência e no seu quotidiano. Por razões de conteúdo e de forma, este paradigma é considerado um dos mais difíceis e contraditórios de sempre. Se, por um lado, o ser humano é cada vez mais civilizado e culto, sendo capaz de pensar e desenvolver tecnologias, por outro lado, esse mesmo ser faz dessa capacidade um motivo sanguinário, de horror e de medo:

Eram os paradigmas fundamentais que se viam ameaçados: o da infalibilidade da Razão e da sua superioridade absoluta sobre todas as funções do intelecto e do espírito, o da crença sem restrições nos *factos reais*, o do Progresso irreversível e sem fim da Civilização, conduzida pelas luzes da Ciência e da Técnica. Ora o homem «civilizado» mostrava ser um assassino sanguinário, um possesso e um demente, a Razão aluía perante as inundações lodosas do inconsciente tenebroso, o próprio Real e o seu «sentido» estremeciam, atacados pela dúvida quanto à própria legitimidade da nação de «*facto objetivo*» (1988a:194).

---

<sup>14</sup> FREITAS, Lima de (1988a). Modernidade e crise de paradigma. In *Revista de comunicação e linguagem – Moderno / Pós-moderno* 6/7. Lisboa: Edições Afrontamento, pp. 193-201.



Associadas ao século XX estão as descobertas tecnológicas de grande avanço civilizacional mas, ao mesmo tempo, duas grandes guerras, fruto de vários fatores, embora o desenvolvimento tecnológico tenha estado entre eles. Implicitamente Lima de Freitas faz uma chamada de atenção para a exaltação desmesurada da razão e dos factos: *a qual, na esteira da primeira Guerra Mundial, era agora sujeita à dúvida e até à irrisão* (1988a:194).

Assim, o ser humano vê-se assombrado por dúvidas, nunca antes colocadas, sobre si mesmo, enquanto ser racional e dominador sobre a própria civilização. As teorias revolucionárias de Sigmund Freud (1856-1939) ganham uma dimensão exponencial e levantam questões relacionadas com a guerra e a angústia interior pois, de alguma forma, essas teorias do inconsciente vieram tentar elucidar tudo o que de mau estava a acontecer, envolvendo o ser humano. Freud é impulsor do sonho e do inconsciente, o que vem, tal como afirma Lima de Freitas ... *desmantelar a estátua gigantesca* (1988a:194), ou seja, as teorias de Freud conseguem trazer alguma esperança e paz porque, direta ou indiretamente, conseguem minimizar a dor.

Lima de Freitas usa a metáfora da criança: *A criança desperta do sonho para a realidade da vida* (1965:216), aludindo há necessidade da consciência moderna despertar *do pesadelo da vida para a realidade do sonho. Sonho de uma realidade melhor que a nossa; sonho que postula um olhar mais penetrante, um abandono de ilusões, uma técnica de trabalho* (1965:216). Tal como ele, outros artistas tiveram essa percepção e, através da arte, desejaram transmitir a esperança, fazendo chegar a mensagem a cada ser:

Curiosamente, é nos mesmos anos-charneira que viram surgir à luz do dia o Surrealismo, a Psicanálise, a Revolução Russa, os nazi-fascismos, que no âmbito da Física estalaram as grandes crises epistemológicas, até aí latentes ou ainda não avaliadas em toda a sua extensão. Foram elas causadas, essencialmente, primeiro pela Relatividade, em seguida pela Mecânica Quântica (1988a:194).

Demarcaram-se mudanças e transformações na maneira de pensar, de sentir e de viver cada ser humano refletindo-se, inevitavelmente, na arte e na cultura. Vive-se, assim, a crise do sentido da História, bem como a crise do sentido da arte:

Eis-nos, de chofre, tocando o ponto mais doloroso da articulação infectada ligando a crise do sentido da História – (...) – com o próprio «sentido da arte», ou melhor dizendo, com a sua perda de sentido. De todos os valores produzidos pelo «avanço» da História, de entre os quais estavam desde logo excluídos os valores («irracionalis»!) do sagrado, do divino, do sobrenatural, era inevitável que os valores estéticos viessem a ocupar a dianteira – e tanto mais quanto mais inspirada no «sentido da História» se mostrasse a produção artística (1988a:196).

Dada a importância dos valores estéticos como pioneiros na mudança da História, a arte<sup>15</sup> adquire um novo sentido, o sentido do encontro do artista consigo próprio e com o mundo. É a modernidade que abre esta multiplicidade de vias, alargando os estilos de arte e as vanguardas, promovendo as correntes artísticas. Por outras palavras, várias vias são possíveis na arte do século XX, onde cada artista procura dentro ou fora de si mesmo o encontro com o pleno, o equilíbrio e o bem-estar. Tudo o que é novidade é considerado valioso:

E com feito a modernidade, e sobretudo os «modernismos», deste século depressa extraíram as lições contidas no paradigma da História «hipostasiada», tal como foi oficializado no «século das luzes»: lição do novo e a sua prometida exaltação (de mãos dadas com a desvalorização do «antigo», do «ultrapassado», unanimemente classificado de «velho»), de um «novo» logo identificado com «valioso» (1988a:196).

O ser humano deste novo universo vive a realidade, no espaço e no tempo, consciente de uma entropia inerente à modernidade e, ao mesmo tempo, é capaz de transformar essa entropia, projetando-a numa realidade artística e/ou científica. Esta transmutação da realidade resulta da virtualidade alquímica das formas, dos valores e dos sentimentos. Por um lado, a ciência e as suas revoluções passam a ser menos visíveis, pois arrastam consigo o peso das teorias e dos modelos formalizados. Por outro lado, a arte possibilita a existência de uma solução que Lima de Freitas qualifica como sendo a capacidade de inversão ou subversão<sup>16</sup>. Poder-se-á dizer que os opostos – caos e equilíbrio – justificam-se um pelo outro.

O paradigma do século XX entrou em crise devido às anomalias verificadas na sociedade de então, implementadas pelo ser humano, tanto pelo lado racional como pelo lado emocional. Lima de Freitas sublinha que *É quando surgem anomalias na «mapa» do «real» estabelecido pelas teorias aceites que se vê desenhar-se no horizonte epistemológico a ameaça da crise de paradigma* (1988a:200).

---

<sup>15</sup> “A irreverência e o luciferismo propagaram-se a partir dos movimentos *dada* e congêneres; a desmontagem «automática», sobretudo a partir do cubismo, meteu mãos à obra de «des-construção» da imagem do Homem e do mundo natural, sector por sector, do esqueleto e dos músculos, da pele cromática das coisas visíveis e das estruturas da representação espacial, ao «corpo astral» dos sonhos e das obsessões, ao corpo de desejo e, mais do que tudo, ao corpo de angústia e horror que, por exemplo, a pintura de um Bacon, em chave sado-masoquista de náusea e de estertor convulsivo, explicita com nitidez suficiente” (Freitas: 1988a:197).

<sup>16</sup> “Processos de eclosão de uma nova «óptica» e a sua aceitação gradual aparecem amiúde descritos nas páginas da história da arte, ao longo da qual assistimos a mudanças consideráveis e, por vezes, a verdadeiras inversões – ou subversões – na maneira de representar a figura humana, os deuses, os temas religiosos, míticos ou sociais, a natureza, o espaço, a luz; numa palavra, mutações equivalentes à substituição dos paradigmas da ciência tais como são descritos por Kuhn e que, no âmbito da arte, podemos designar como a emergência de um novo estilo, de um novo modo de ver o mundo, de uma *Weltanschauung* ou de um «esquema», para usar a linguagem de um Gombrich. Tais mutações, na sua profusão por vezes arbitrária ou simplesmente sensacionalista, viriam a caracterizar a arte ocidental do nosso tempo, no que ela tem de mais «modernista», como sucessão de «revoluções», de inovações, de rejeições e de manifestos inaugurais; o exibicionismo implícito nessas vanguardas estimula a proclamação espectacular de novos «paradigmas» (ou «esquemas»), negligenciando os conteúdos autenticamente críticos e inovadores das novidades proclamadas” (Freitas, 1988a:199).

Esta dificuldade quase insuperável constitui, na verdade, um dos embaraços maiores na vida dos homens e das sociedades; não se contam apenas entre os homens de ciência aqueles que, incapazes de aceitar uma nova perspectiva das coisas preferem afirmar-se orgulhosamente «fiéis» a uma opinião (ou a um partido, ou a uma ideologia). Desperdiçam-se energias colossais em desesperados esforços para manter de pé «paradigmas» tornados obsoletos e insustentáveis, frente aos desmentidos trazidos pelo processo social e pela experiência. E para lá do desperdício de preciosas energias há ainda, em tais fixações a concepção revolutas, ... (Freitas, 1988a:200).

A tradição e a modernidade representam duas polaridades, aparentemente opostas, que determinam a sua forma de pensar e de ver a cultura portuguesa. É nas artes plásticas, particularmente na pintura e na ilustração, muitas delas acompanhadas de ensaios escritos, que Lima de Freitas apresenta uma modernidade apoiada na tradição, que se associa à cultura dos povos e, especificamente, à cultura portuguesa.

Lima de Freitas apresenta os três mitos, que o *Ocidente tem nutrido no seio, como um tumor maligno que vai sugando a vitalidade dos seus impulsos criadores* (Freitas, 1988<sup>a</sup>:194). Por outras palavras, Gilbert Durand caracterizou, num sentido banal e ideológico do termo, três mitos essenciais do Ocidente, que têm vindo a minar a vitalidade dos impulsos criadores e a espalhar-se como um tumor maligno que parece não ter solução possível (2008b:22-27). Lima de Freitas enuncia-os pela seguinte ordem:

- Primeiro: *o ideal da ciência profana «separada» ou «positiva», como soe dizer-se, e desde logo «objectiva»* (Freitas, 1988a:194);

- Segundo: *o mito que consiste em ligar o ser e o valor aos «princípios» da história* (1988a:194);

- Terceiro: *o ideal recíproco da segregação do sagrado e dos valores culturais numa casta, numa classe ou numa sociedade privilegiada* (1988a:194).

Vê-se, assim, fundido o *mito-ideológico*, pertencente a uma elite de valores culturais sagrados e dois outros mitos-ideológicos relacionados com o profano:

Isto é, passamos insensivelmente do «mito-ideológico» da supremacia de uma casta (à qual Durand dá o nome genérico de «sacerdotal») para os outros dois «mitos-ideológicos» mencionados acima, que são o de uma ciência «profana», «separada», «positiva» e «objectiva», por um lado, por outro lado o de uma História (com maiúsculas) produtora de todos os valores, quer no sentido sagrado da palavra quer nos sentidos culturais, artísticos ou puramente ontológico. Esses pseudo-mitos (que o são porque mais mistificam que mitificam) ... (1988a:196).

Neste contexto deve mencionar-se o estudo realizado por Gilbert Durand sobre a obra de Lima de Freitas no livro bilingue de 1987, intitulado *Mitolvsismos de Lima de Freitas*. Neste livro,

com o título *A obra de Lima de Freitas: post-modernismo e modernidade da tradição* valorizam a representação da figura, como imagem crucial na obra de Lima de Freitas. Entende-se que a figura consegue olhar e penetrar no observador: *Porque o sentido – ... – não se dá, não se comunica, não se partilha senão pela figura: a figura é o que tem a ver conosco, é o que «olha» para mim* (Durand, 1987a:10).

Gilbert Durand refere-se a esta figura como sendo duplamente observada, ora pela visibilidade da tradição, ora pelo olho do modernismo. Nesta perspetiva, eles não estão separados nem se anulam reciprocamente, pelo contrário, complementam-se. Esta é uma das grandes características da obra plástica de Lima de Freitas, procura uma visão capaz de ajustar, englobar e fundir a arte da tradição com a arte do modernismo do século XX. A efemeridade do conhecimento e da vida da modernidade, por si só, traria a morte da mesma, sobretudo na pintura.

Lima de Freitas acreditava na ressurreição da arte da tradição, fundida ou refundida na modernidade, como sendo o caminho da perenidade e da revalorização da pintura e da arte:

Na verdade, considero a maior parte da arte que se faz actualmente uma dissolução final da essência da arte, à qual só pode suceder a morte. Haverá uma ressurreição? Não são só as “tradições” que conhecemos que poderão ressuscitá-la, aí de nós! Terá que ser algo de mais radical e mais profundo (Freitas, 2005a:29).

Por seu lado, Gilbert Durand denomina os últimos anos do século XX, nomeadamente os anos 60, 70 e 80, como momentos concernentes de um Pós-modernismo, ou seja, como uma evolução da própria modernidade<sup>17</sup>, entendendo a abolição da figura como uma consequência do caminho traçado pelo modernismo académico. Contudo, Gilbert Durand mostra que a evolução, no sentido modernista, foi inevitável e necessária, pois possibilitou legitimar o reaparecimento da figura sustentada, com o respetivo conteúdo e que Surrealismo veio confirmar uma nova valorização do real através de uma nova figuratividade<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> “Há que entender por «modernismo» essa espécie de academismo prolongado sem fim e em redundância de uma desoladora monotonia as produções da *avant-garde* do começo do século XX, que viram pouco a pouco instituir-se, e até institucionalizar-se, na esteira dos grandes iniciadores da sensibilidade do nosso século XX, Cézanne, Seurat, Gauguin e Van Gogh, os movimentos fauvistas, futuristas, suprematistas, etc., cujos pais foram, no seio sobretudo da Escola de Paris e da Bauhaus, Matisse, Léger, Braque, Picasso, Delaunay, Kandinsky, Klee, etc. etc... O que caracteriza o conjunto desse movimento – mau grado as afirmações teóricas de um Kandinsky ou de um Klee – é a irresistível deriva para o extremo da abstracção, isto é, para o ponto sem regresso em que a não-«figuratividade» atinge, de modo inconfesso ou brutalmente proclamado, o *non-sens* absoluto: reduzida, por fim, a «obra d’arte» à pagina branca ou à parede vermelha ou à tela uniformemente azul...” (Durand, 1987a:9).

<sup>18</sup> Valoriza, no entanto, o trabalho de vários artistas: “o caso dos espanhóis, como Oscar Dominguez e Dali, do português Cruzeiro Seixas e, sobretudo, dos belgas, como o precursor Ensor, Magritte, Delvaux”, (Durand, 1987a:11); Alexander Calville bem como Edward Hooper ou David Hockney (Durand, 1987a:11).

Gilbert Durand denominou esta tendência de *nova modernidade*<sup>19</sup>, referindo que (...), *os surrealistas foram simultaneamente os que pateticamente mais procuraram o sentido que emana da supra-realidade de certas formas e de certos objectos, sentido cuja saudade permeia as tentativas tacteantes da pop'art e do hiper-realismo* (1987a:10-11). Nesta perspetiva enquadra a obra de Lima de Freitas, na qual se anuncia um papel impulsionador na procura do semantismo figurativo<sup>20</sup>:

É na recusa destes modernismos académicos e, ao mesmo tempo, na recusa das empreitadas de atamancados restauros ideológicos que se situa, bem no âmago da modernidade e das suas nostalgias mais actuais, a obra do artista português Lima de Freitas, impulsionando-se numa procura do semantismo figurativo (Durand, 1987a:12-13).

Gilbert Durand salienta a necessidade de não se afastar do «texto» pictural e gráfico do artista, para que não haja interferências parasitas relativamente à análise pretendida. Assim, aponta os três níveis correspondentes à criação artística do pintor:

- o primeiro *nível do inconsciente que qualificaremos de «nível das imagens obsessoras»;*
- o segundo *situa-se na integração consciente da arte, através de técnicas diversificadas, como «ilustração» das obras de cultura;*
- por fim, o último nível *manifesta, de algum modo, a supraconsciência do artista, nível em que a remitológização consentida forja uma filosofia, ou melhor, uma espiritualidade* (1987a:13).

Estes três níveis servirão também na viagem sobre a Obra Pública de Lima de Freitas. Assim, a partir das *imagens obsessivas*, na linha de Charles Mauron, *métaphores obsédantes* (1983)<sup>21</sup> e da sua relação com a cultura portuguesa, por via da espiritualidade patente na

---

<sup>19</sup> “A nossa «modernidade», isto é – segundo uma bela e viva expressão de Henry Corbin – este «nosso tempo» que nós somos, porque somos nós que o fazemos sem procurar perdidamente ser «do nosso tempo», esta modernidade, bem viva, tem sede do retorno ao sentido («retro» é uma palavra actual e, pelo regresso nostálgico às lianas flexíveis do *modern style*, vem quebrando um bom número de inflexibilidades férreas e de rígidos chavões do modernismo) sede de retorno ao sentido, repito, através de uma «figuratividade». Porque o sentido – por muito que custe à rectaguarda modernista, quero dizer ao estruturalismo – não se dá, não se comunica, não se partilha senão pela figura: a figura é o que tem a *ver* conosco, é o que «olha» para mim” (Durand, 1987a:10).

<sup>20</sup> “É na recusa destes modernismos académicos e, ao mesmo tempo, na recusa das empreitadas de atamancados restauros ideológicos que se situa, bem no âmago da modernidade e das suas nostalgias mais actuais, a obra do artista português Lima de Freitas, impulsionando-se numa procura do semantismo figurativo” (Durand, 1987a:12-13).

<sup>21</sup> “Dans l'énorme majorité des cas, tous les mots d'un texte ont été écrits sous le contrôle de la volonté. Leur attribuer une origine involontaire constituait ainsi une interprétation toujours récusable. Mais tout change si l'on considère, au lieu des mots, les liens entre les mots, leurs groupements, les structures verbales. La pensée consciente d'un écrivain s'exprime par des relations logiques et syntaxiques, des figures de style, des rapports de rythmes et de sons. Cependant les réseaux d'associations que j'étudiai d'abord sous le nom de métaphores obsédantes dans *Mallarmé l'obscur* n'appartiennent à aucun de ces trois groupes. Ils témoignent d'une pensée encore, mais plus primitive, prélogique reliant les images selon leur charge émotionnelle. Cette pensée primitive a toutes les chances d'être largement inconsciente. Et dès lors il devenait possible de mieux discerner dans une oeuvre, les effets respectifs des facteurs conscientes et inconscientes” (Mauron, 1983:30-31).

Remitologização, tentar-se-á descortinar as linhas mestras de uma Filosofia da Educação e de uma estética educacional<sup>22</sup>.

São as *imagens obsessivas*, enquanto ilustrações culturais, e a leitura dos mitos que sustentam a nova modernidade que permitirão superar a recusa do sentido figurativo do modernismo. Saliendo as referências feitas, pode afirmar-se que, por um lado, Lima de Freitas é um artista de tradição e, por outro lado, é um artista pós-modernista, no sentido da *nova modernidade*: nesta as figuras semânticas são determinantes no conjunto da sua pintura. Nas palavras do artista é possível constatar o quanto são importantes as suas imagens na pintura, sendo esta vista como *fabricação de imagens*, entendida como *uma manifestação sensível da imaginação (o nosso povo chama ao escultor de imagens um imaginário: a linguagem contém já uma filosofia ...)* (Freitas, 1965:54). Existe, portanto, na imaginação plástica uma manifestação de um *duplo enraizamento da criação artística, o seu duplo tropismo, em direcção à realidade exterior e em direcção à esfera das realidades íntimas* (1965:54). Lima de Freitas caracteriza-se como um artista peculiar, com valências nas realidades exteriores e interiores do ser humano. Neste sentido, haverá lugar a uma leitura cronológica, de forma a dar uma visão alargada sobre a sua obra plástica do artista.

## **2. Cronologia artística de Lima de Freitas: correntes, fases e séries**

As representações artísticas desenvolvidas por Lima de Freitas foram, ao longo do seu percurso, múltiplas e variadas<sup>23</sup>, sendo a pintura e a ilustração as mais significativas. O caminho que se pretende seguir não as analisará de uma forma exaustiva, mas antes numa perspetiva destinada a esclarecer a Obra Pública de Lima de Freitas.

A pintura de Lima de Freitas engloba uma dimensão intelectual, espiritual, mítica e simbólica. *A pintura só se faz verdadeiramente maravilhosa quando nela pré-existe uma consciência das forças ocultas e prodigiosas que governam a produção da imagem, ou quando essas forças se manifestam, ainda que inconsciente e involuntariamente, na obra de algum pintor «iluminado»* (1971:188).

Com efeito, a pintura de Lima de Freitas fala de figuras imaginárias, míticas, simbólicas e herméticas que modelam as suas ideias e pensamentos: *Pintar é, assim, tornar visível o ser. É*

---

<sup>22</sup> O primeiro nível será abordado, essencialmente, na III Parte, no Capítulo II e na IV Parte, no Capítulo I e II. O segundo nível será aportado na I Parte, no Capítulo II e na IV Parte, no Capítulo I e II. O terceiro nível será estudado na IV Parte, no Capítulo I e II.

<sup>23</sup> Como complemento sobre o percurso de Lima de Freitas, de forma clara e concisa consultar: FREITAS, Lima de & PEREIRA, Fernando António Baptista (1984). *Lima de Freitas: retrospectiva 1946-1984*. Setúbal: Minerva do Comércio.

*não apenas ver o mundo, mas vermo-nos vendo o mundo: visão exponencial; consciência do mundo e consciência da consciência* (Freitas, 1965:30):

A pintura, porém, pode ir mais longe. Se pelo olhar apreendemos coisas essenciais sobre o mundo, sobre as coisas e sobre nós próprios; se o olhar é um sentido «teórico» - o mais teórico dos sentidos; se vemos, em boa parte, apenas o que sabemos, o que conhecemos – e em cada olhar há já uma teoria, nas palavras de Goethe; então a pintura é também uma «coisa mental», uma forma de conhecimento, uma proposta, uma descoberta, um avanço sobre o desconhecido, sobre o invisível. Então um quadro, mais que mostrar, saciar a fome de ver, pode ser ainda uma porta aberta sobre novas perspectivas humanas, uma invisibilidade tornada visível, um entendimento diferente e novo do universo (1965:168-169).

As ilustrações de Lima de Freitas são muitas e variadas, bem como muito minuciosas na capacidade de narrar a mensagem que o escritor permite ler com as suas palavras. Contudo, as características míticas e simbólicas na ilustração de Lima de Freitas são também uma constante. É enriquecedor conhecer cada desenho do autor, do qual ressalta uma entrega total à obra e transmite um conhecimento profundo do que está ilustrado. Sobre a ilustração de um livro afirmou ele:

Vem isto a propósito da arte de ilustrar um livro – quase sempre levemente considerada – e que se nos afigura semelhante, em muitos aspectos, à da realização de um filme. Em ambos os casos trata-se de pôr em imagens uma história, um texto, um argumento; de narrar um acontecimento, objectivo ou objectivos, através de formas visíveis (móveis num caso, imóveis no outro); de encontrar as correspondências mais justas e de maior ressonância entre a palavra e a imagem, traduzindo na linguagem desta os significados, a atmosfera emocional e os dinamismos psíquicos daquele. A escolha da situação mais significativa de uma sequência de situações, do momento mais rico em conotações de uma narrativa ou de um ciclo de acontecimentos descritos pela palavra, impõe ao ilustrador um entendimento das conexões que se estabelecem entre o movimento verbal e o movimento das formas visuais, o discernimento das interdependências que ligam as esferas da linguagem plástica e as esferas do verbal, do sonoro, do cinético, do racional, do emocional. Numa palavra, ilustrar um livro, como realizar um filme, constitui uma arte impura, onde se cruzam as trajectórias do literário e do pictural e onde tudo se liga a tudo, num dinamismo de atracções e de repulsões que exclui as separações abstractas de categorias intelectuais e a nitidez racionalizante das definições limitativas (Freitas, 1977b:137-138).

A atividade artística de Lima de Freitas decorreu entre os anos 40 e 90, perfazendo meio século de criação, que o autor quis assinalar no volume *Lima de Freitas 50 anos de pintura*, Lisboa 1998, publicado pouco antes do seu falecimento.

Tendo em evidência a quantidade das suas produções e a diversidade dos domínios em que se manifestou considera-se ter conseguido manter uma coerência na sua criação, não deixando de mostrar evolução, cujas fases convém distinguir. Para tal irá usar-se bibliografia

ativa e passiva, atendendo sobretudo à pintura, pela relação que tem com o principal objeto deste trabalho.

Num percurso de progressiva maturação, podem distinguir-se três fases principais: a neorrealista, a surrealista-expressionista e a do realismo fantástico, embora se reconheça a importância da série *Mitolusismos*, a fase das paisagens visionárias e as pinturas de retratos e autorretratos como constituintes delineadores da obra plástica do autor.

## **2.1. O Neorrealismo: até aos anos 50**

O Neorrealismo<sup>24</sup> de Lima de Freitas corresponde a uma preocupação social vivida em Portugal nos anos 40 e 50. No contexto da II Guerra Mundial, a preocupação máxima do povo é vista como a sobrevivência. O dia-a-dia do povo português seria marcado por sentimentos de dor, de perda, de sofrimento, de morte, de angústia, de medo e de horror, entre outros estados de alma. Lima de Freitas considera a década 40 e 50, do seu percurso, como uma fase experimental, onde a procura do significado da vida e da arte parece ser uma constante:

A primeira “adolescência” nos tempos da Escola de Belas Artes e os anos dos meados de 50; poderíamos chamá-la a fase da procura, ao nível da forma e da cor e da gramática das linguagens plásticas; e, sem dúvida, de procura ao nível temático. Nesta primeira fase confundíamos tema com ideologia, acreditava-se no progresso da arte (como no progresso da ciência) e as ideias sócio-políticas incendiavam os mais aguerridos (2005a:24-25).

No decorrer desta procura temática e de afirmação de uma linguagem plástica, Lima de Freitas não fica indiferente ao contexto histórico e político de Portugal e da Europa, essencialmente. O momento sanguinário vivido durante a II Guerra Mundial teve sempre implícito o desejo comum de ser apenas uma passagem, algo utópico que permitisse passar de um lugar indesejado para um outro lugar melhor.

Em termos históricos, o enquadramento desta fase está bem demarcado, a sociedade aparece cansada e a cultura degradada. Esta atmosfera de desequilíbrio vai refletir-se na arte

---

<sup>24</sup> Stephen Little, de forma sucinta, caracteriza Realismo Social como: “Uma tendência, mais que um movimento, o Realismo Social é uma designação usada para descrever a arte realista no estilo mas onde normalmente há referências explícitas, ou críticas, às condições sociais existentes. Atingiu o seu máximo no cinema e na fotografia. O Realismo Social é frequentemente de Esquerda, mas não deve ser confundido com Realismo Socialista, a arte oficial da antiga União Soviética” (Little; 2006:126). Mais à frente acrescenta: “ O Realismo Social desenvolveu-se a par com o aumento da tomada de consciência da pobreza que atinge algumas comunidades urbanas e rurais. Surgiu no século XIX, embora isso varie de nação para nação, sentimentalizando a condição dos pobres ou preferindo centrar-se na luta política. A obra do século XIX do realista Gustave Coubert constitui uma origem importante para o Realismo Social. As suas representações de pessoas a trabalhar eram moldadas pelos seus pontos de vista políticos. Em geral, o Realismo Social utiliza o realismo com fins políticos e, muitas vezes, subordina as questões respeitantes ao valor artístico e ao método às questões de justiça social. Os movimentos específicos de realismo social incluem a Kitchen Sink School, na Inglaterra, cujos artistas pintavam trabalhos de devassidão e desordem, mostrando o que sentiam ser as misérias da vida britânica, durante o período de austeridade que se seguiu à Segunda Guerra Mundial. A arte Kitchen Sink era política. Ela confrontava o observador com imagens da «vida real», exigindo mudanças e progresso. O Realismo Social não tem uma teoria definida do Estado. Muitas vezes apela contra o uso da força do Estado, mas com igual frequência exige uma maior intervenção do Estado para resolver os problemas sociais” (Little; 2006:126).



portuguesa através do Neorrealismo e mais, particularmente, junto dos artistas de pintura figurativa. Rui Mário Gonçalves (1934)<sup>25</sup> realça bem a importância e o papel dos artistas de então e contextualiza-os numa fase entre 1945-1961, imperando em Portugal o Neorrealismo, o Surrealismo e o Abstracionismo. Lima de Freitas participou em algumas exposições e movimentos de intervenção social e cultural da época:

Mas a pintura figurativa, fortemente defendida pelos neo-realistas, era a que mantinha maior número de adeptos, mesmo entre os modernistas. Entre os artistas figurativos mais valorizados nas Exposições Independentes (1943-1950) e nas Exposições Gerais (1946-1956), encontravam-se Júlio, Avelino Cunhal (1887-1966), Manuel Ribeiro de Paiva (1910-1957), Júlio Pomar, Lima de Freitas (1927-1998), (...) (Gonçalves, 1998:69).

José Ernesto de Sousa (1921-1988) considera as tendências plásticas de Lima de Freitas, nesta fase, como altamente ligadas à intimidade do Romantismo<sup>26</sup>, podendo realizar-se nas vertentes plástica e literária. Esta relação íntima não é apenas referente a um quotidiano social, mas também relativa às dificuldades de relacionamento com o natural e as preocupações, como ser humano, mais pessoais:

Fugindo à metáfora, à tentação de exprimir a melodia particular de si próprio ou à simples descrição do quotidiano, Lima de Freitas procura uma linguagem comum, que não é só plástica, só pictural (o absurdo da arte pura!), mas também literária e tradicional, deliberadamente comprometida com o avivamento e denúncia das relações dramáticas entre o humano e o natural, entre a multiplicidade dos indivíduos humanos (Sousa, 1998:18).

Ernesto de Sousa caracteriza, ainda, a pintura do autor como denunciadora e de catarse, numa perspetiva de paz e harmonia, capaz de ultrapassar todos os limites:

Em cada objecto, em cada homem, em cada projecto humano, o pintor estabelece pacientemente a morfologia da alienação, trazendo-a à luz ardente da imagem plástica num código raciocinado da catarse e denúncia. É neste caminho que o artista se encontra com certas correntes do realismo, onde o amor e a piedade humanista é intelectual e ultrapassa os limites da sensibilidade (1998:19).

---

<sup>25</sup> “Outro marco importante foi a experiência colectiva feita por Pomar, Cipriano Dourado, Rogério Ribeiro, António Alfredo, Lima de Freitas e o escritor Alves Redol. Em 1953 partiram em demanda da gente dos arrozais do Ribatejo, num inquérito que procurou registar histórias, tarefas e pessoas, reveladoras da vida camponesa. Esta experiência ficou conhecida por «Ciclo do Arroz» (1953)” (Gonçalves, 1998:69).

<sup>26</sup> Segundo Stephen Little: “O Romantismo foi um movimento muito amplo que se desenvolveu contra o neoclassicismo. Valorizava as emoções humanas, os instintos e as instituições em detrimento das abordagens racionais e baseadas em regras como resposta a questões sobre o valor e o significado nas artes, na sociedade e na política” (Little; 2006:72-73). Mais à frente acrescenta, ainda: “Num sentido mais amplo, o termo «romântico» refere qualquer obra de arte em que os estados de alma subjectivos, como sentimentos, disposições e intuições, são dominantes. (...) As definições do romantismo normalmente sublinham a rejeição do racionalismo, mas desprezam a sua aversão ao materialismo, nomeadamente as atitudes utilitárias que tiveram um papel tão importante no ataque da Igreja ao Iluminismo. (...) A pintura de paisagem desenvolveu-se enormemente devido ao fascínio romântico pela natureza. O pavor e o sobrenatural também tiveram um papel importante no Romantismo, em parte como resultado do sofrimento causado pela Guerras Napoleónicas, e em parte devido ao significado acordado para privar os mundos do mito e da fantasia. Os temas medievais, fantásticos e da história contemporânea foram dominantes na pintura romântica” (Little; 2006:72-73).

Por seu lado, Fernando António Baptista Pereira (1953) considera o Neorrealismo de Lima de Freitas como sendo uma fase de *afirmação de um lugar artístico próprio* (Pereira, 1998:11). Também *a ocupação por vezes polémica de um espaço crítico* (1998:12), que Lima de Freitas explora com um propósito social em que representa essencialmente o quotidiano português da altura. Baptista Pereira acrescenta que os (...) *longínquos anos quarenta e cinquenta, povoados por imagens do mundo do trabalho ou da conflitualidade e marginalidade sociais (...)* (1998:11), são uma realidade na arte de Lima de Freitas perante a qual, tal como já foi referido, não seria possível passar indiferente.

Nesta altura, surgem também novas temáticas de abertura mental sobre o social e a cultura em geral que, até então, poderiam ser consideradas *raras ou marginais na Arte Portuguesa, acabaria por dar lugar à necessidade de uma maior interioridade* (Pereira, 1998:12). Lima de Freitas rapidamente ultrapassa esta representação do real pelo real e incorpora na representação do real uma comutação simbólica dessa mesma realidade. A mensagem transmitida pelo autor, através da sua obra, aparece frequentemente de forma implícita, necessitando de um entendimento social, cultural e político vivido, não só em Portugal, mas sobretudo na Europa central.

Todo este contexto comporta uma linguagem plástica própria em que é possível verificar um salto qualitativo em termos de consciência do próprio ser humano, dos seus comportamentos mais interiores e dos seus desejos mais profundos. Baptista Pereira caracteriza esta fase como sendo a descoberta do *Tempo do Corpo* e explica: – *foi o Tempo do Corpo, em que a descida às profundezas do corpo do Homem e da língua da Pintura se fez, também, ao nível da escrita, na procura do outro lado do sentido do visível (nomeadamente graças às investigações sobre a longa tradição da geometria secreta)* (1998:12). Para Lima de Freitas, a denúncia de poderes por si só deixaria de fazer sentido rapidamente. O caminho consistia na procura de saídas e não o relembrar exaustivo daquilo que, era mais que sofrido, a dor. O início do estudo sobre a geometria sagrada, neste contexto, remete para uma inteligência e um conhecimento muito mais amplo e muito mais profundo.

Lima de Freitas abre portas, nesta altura, para aquilo que será o tempo áureo da sua representação plástica. A respeito da sua ligação ao Neorrealismo esclarece o seguinte: *Pessoalmente, como pintor, distanciei-me tanto do neo-realismo que só cronologicamente poderei ser classificado como um dos seus representantes iniciais* (1971:111).

Na perspectiva de Luísa Barahona Possollo, as obras de Lima de Freitas mantêm uma ligação ao Romantismo, como fonte à qual Lima de Freitas foi beber as suas representações artísticas. Este estado de meditação faz com que os grandes mitos, até então enterrados, ressurgam, tais como a alma do mundo, o número arquetípico e o uno da Filosofia, de forma a conhecer-se, crescer e libertar-se. A este respeito, Luísa Possollo refere:

A sua atitude passional bebe na fonte de um Romantismo alemão, místico e exaltante. É no Romantismo que se verifica o retorno à meditação de uma experiência interior, um renascimento de uma era metafísica, é ele que irá ressuscitar alguns grandes mitos como o da *Alma do Mundo* e o do Número arquetípico e soberano, a ideia de Uno da filosofia neo-platónica (Possollo, 1998:200).

Esta fase na pintura de Lima de Freitas é um período intenso em que a figura humana é representada sob as várias fases da vida e sob vários formas do quotidiano, como sejam as profissões ou estados de alma. São exemplo algumas obras dos anos 40, cujos títulos são alusivos, tais como:

**Quadro 1:** Listagem de obras de Lima de Freitas dos anos 40, do século XX

<b>Anos 40</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>- 1946 "Homem revoltado"</li><li>- 1946 "Cabeça de Camponês"</li><li>- 1946 "Figuras Esperando"</li><li>- 1946 "A Debulha"</li><li>- 1947 "O Calceteiro"</li><li>- 1947 "Estivadores"</li><li>- 1948 "A Varina"</li></ul>
----------------	---



**Figura 1:** *Homem Revoltado*. Guache sobre papel, 1946

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:17)



**Figura 2:** *A Varina*. Óleo, 1948 Museu da Cidade, Lisboa

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:17)

Nestes dois trabalhos, observa-se uma consciência da realidade da época e das dificuldades do dia-a-dia. Por um lado, a revolta humana face ao estado do mundo e à impotência de modificar ou melhorar seja o que for, por outro lado o trabalho duro, a luta do dia-a-dia, que faz das pessoas seres robustos fisicamente mas, em que se supõe uma mente pouco forte ou quase destruída. Está representada a dor, o sofrimento, a angústia, a revolta, mas também, a força e a coragem.

## 2.2. O Surrealismo de matriz expressionista: anos 50 e 60

Numa fase de transição dos anos 50 para a década de 60, Lima de Freitas acompanha as mudanças sociais e culturais da época. Ao mesmo tempo que desenvolve o seu trabalho como pintor, também, se dedica a outros trabalhos de cariz mais literário a que se liga o seu trabalho como ilustrador.

No trabalho literário, Lima de Freitas, dedica-se às traduções e revisões de textos, à coordenação de revistas culturais, às ilustrações de capas de livros de variadas temáticas e às ilustrações parciais e completas de variadíssimas obras literárias<sup>27</sup>. Ainda, no final dos anos 50 e no início dos anos 60, participou na ilustração do conjunto de obras escolhidas por José Régio<sup>28</sup>, juntamente com outros nomes de relevo do mundo das artes, nomeadamente João Abel Manta, Júlio Pomar, Alice Jorge, Manuel Lapa, Rogério Ribeiro e Maria Keil. Sobre o contributo enquanto ilustrador deve citar-se alguns exemplos de obras de grande valor artístico e cultural.

**Quadro 2:** Listagem de obras ilustradas por Lima de Freitas nos anos 50 e 60, do século XX

<b>Anos 50</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1953 <i>A face Sangrenta</i>, Virgílio Ferreira</li> <li>- 1954 <i>O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha</i>, Miguel de Cervantes Saavedra</li> <li>- 1958 <i>O Bobo</i>, Alexandre Herculano</li> <li>- 1958 <i>Maria Benigna / Antecipação</i>, Aquilino Ribeiro</li> <li>- 1959 <i>Olhos de Água</i> Alves Redol</li> </ul>
<b>Anos 60</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1960 <i>Infante Dom Anrique Cavaleiro de Cristo</i>, Carlos selvagem</li> <li>- 1962 <i>Os Miseráveis</i>, Victor Hugo</li> <li>- 1964 <i>Cartas de Amor</i>, Soror Mariana</li> <li>- 1964 <i>Davam grandes passeios aos domingos</i>, José Régio</li> </ul>

Na pintura, por sua vez, subdivide esta fase em dois momentos fundamentais; o primeiro de carácter mais pessimista, a seguir aos meados dos anos 50, e o segundo, de carácter mais luminoso, no fim dos anos 60.

<sup>27</sup> Livros de *Edições Livros do Brasil*, da *Colecção Vampiro*, *Colecção Argonauta* e *Colecção Miniatura* (Ver mais informações em Bibliografia de ilustrações).

<sup>28</sup> Livros com a publicação de *Artis Editora* (Ver mais informações em Bibliografia de ilustrações).

O contacto com a realidade cultural, social e política de alguns países da Europa Central e do Leste, levou o artista a abandonar, desiludido, as convicções ideológicas da fase anterior, vividas no interior do País:

A seguir aos meados dos anos 50 sucedeu, para mim, o abandono da arte “ideológica” e as “vanguardas revolucionárias”. Descobri a mistificação nas viagens que fiz pela Europa, incluindo os países de Leste. Devo à Polónia, em grande parte, e aos artistas polacos a aceleração do processo de terrível desilusão (...) (Freitas, 2005a:25).

Consciente desta nova realidade, Lima de Freitas adota uma pintura expressionista<sup>29</sup>, marcada pelo horror, pelo sofrimento e pela angústia, já que o seu pensamento: *foi-se transformando numa espécie de meditação pessimista da natureza humana, da estupidez triunfante, dos preconceitos assassinos, da loucura “tout court”* (2005a:25). Confessa que o Expressionismo foi então o veículo para denunciar e desmascarar determinadas aberrações da realidade, e explica: *A minha pintura torna-se mais “expressionista” – de um expressionismo ligado não à “denúncia dos crimes capitalistas” mas à tentativa de desmascarar a estupidez, a grosseria, a bruteza, o horrível caricato dos comportamentos fanáticos* (2005a:25).

Nos finais dos anos 60, o pensamento e a obra de Lima de Freitas envereda pelo um caminho mais tranquilo e mais pacífico, o que se reflete na paleta de cores, bem como nas temáticas trabalhadas e desenvolvidas:

No fim dos anos 60 esse expressionismo tinha sofrido modificações. Surgiu um lirismo imprevisto, com o dealbar de um sentido ou de uma esperança. A evolução ulterior, digamos, a partir dos anos 60, foi abandonando o pendor expressionista – (...) – e foi-se ganhando um carácter mais luminoso, uma paleta mais transparente e matutina, uma atmosfera pacificante ainda que veemente (2005a:25-26).

Esta transformação dá-se por via do encontro com algumas teorias relacionadas com o movimento surrealista<sup>30</sup>, no qual o inconsciente individual e a psicanálise de Sigmund Freud,

---

<sup>29</sup> Stephen Little caracteriza-o assim: “O expressionismo emergiu em diferentes ciclos de artistas através de toda a Europa e teve o seu período mais alto entre 1905 e 1920. Não se tratava de um movimento distinto e auto-contido, mas utilizava cor forte, figuras distorcidas e, por vezes, a abstracção para explorar temas de pertença e alienação.” Mais à frente acrescenta: “O Expressionismo é um fenómeno ocorrido no Norte da Europa e que se caracteriza por extremos emocionais que recuam até às obras de Van Gogh, Edvard Munch e James Ensor. O Expressionismo é a arte da agitação e da busca da verdade” (Little; 2006:104).

<sup>30</sup> Sobre a importância do Surrealismo no pensamento e obra de Lima de Freitas deve consultar-se: FREITAS, Lima de (1982). O Surrealismo entre «Os grandes nomes opacos que hoje damos às coisas» e os «grandes transparentes»: notas sobre Breton e Artaud. Separata da Revista da Biblioteca Nacional N.º 1. Contudo, Stephen Little caracteriza Surrealismo como: “O Surrealismo foi fundado em Paris, em 1924, pelo poeta André Breton e prosseguiu com as experiências do Dadaísmo sobre o irracional e o subversivo na arte. O Surrealismo preocupava-se mais explicitamente com o espiritismo, com a psicanálise freudiana e com o marxismo do que o Dadaísmo. Tinha como objectivo criar arte que fosse «automática», o que significava que era oriunda directamente do inconsciente sem ser moldada pela razão, ou julgamentos morais ou estéticos” (Little; 2006:118). Mais à frente acrescenta: “O inconsciente era primordial para os surrealistas. Para eles, o inconsciente era como um grande armazém repleto de uma surpreendente criatividade artística até então reprimida. Profundamente influenciados pelo psicanalista Sigmund Freud, consideravam a razão como um guarda que barrava a entrada do armazém. Eram adoptadas várias técnicas para libertar o inconsciente. A escrita automática (também chamada de automatismo) é talvez a mais famosa dessas técnicas para evitar o controlo do processo artístico por parte da consciência. Eles esforçavam-se empenhadamente por minar as verdades e convenções mais reconhecidas e aceites, rejeitando-as por na sua essência não serem criativas. (...). Os surrealistas também exploravam o imaginário dos sonhos que Ernest e Dali introduziram nas respectivas pinturas com toda a atenção para os pormenores dos pintores realistas. (...). Não é particularmente subversivo dizer que os sonhos,

bem como o Inconsciente Coletivo<sup>31</sup> e a psicanálise de Carl G. Jung (1875-1961) tiveram um papel importante<sup>32</sup>. Entre elas, teve especial significado, o encontro com a obra de Carl Jung<sup>33</sup> que terá sido a grande impulsionadora do novo rumo seguido por Lima de Freitas.

Também Ernesto de Sousa reconhece que as décadas de 50 e 60 são marcadas pelo Expressionismo e pelo Surrealismo: *não é difícil encontrar-se afinidades com o expressionismo, e até com o surrealismo, que são efectivamente as correntes da arte moderna não abstractizante que mais interessam para o realismo contemporâneo* (Sousa, 1998:18), o que seria confirmado pela importância de alguns autores tais como Bosch, Goya e James Ensor, na pintura de Lima de Freitas:

Matéria de estudo apenas, quando se compara a sua obra com uma corrente que vem de Bosch a Goya, e ao expressionista James Ensor, não se pretende estabelecer nenhum pergaminho geneológico, mas situar a modernidade da sua pintura: essa modernidade afirma-se pela inquietação versus futuro, pelas intenções humanas (Sousa, 1998:18).

No mesmo livro a perspectiva de Sing, acerca desta fase, sublinha uma expressividade movida por imagens longínquas, remetendo para os quadros de Brühel e de Ensor: *Os seus quadros são lendas habitadas por figuras grotescas, camponeses como que saídos dos quadros de Brühel e demónios ou fantasmas macabros de James Ensor* (AA.VV, 1998a:44).

Baptista Pereira concorda com esta notação da obra de Lima de Freitas, que acompanha nas mudanças que então estavam a acontecer na Europa, nomeadamente na viragem para a segunda metade do século XX: *(...), incorporando distintas «marcas» dos*

---

por vezes, parecem reais e bizarros em simultâneo, mas os surrealistas consideravam estas qualidades disruptivas na vida quotidiana como parte do processo artístico, tendo mesmo aberto um escritório em Paris onde as pessoas podiam relatar experiências «surreais» (Little; 2006:118).

<sup>31</sup> Carl Jung distingue o Inconsciente Coletivo do inconsciente individual, focando alguns aspetos de grande relevância, tais como a força dos arquétipos: “O inconsciente colectivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo facto de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo portanto uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é considerado essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente colectivo nunca estiveram na consciência e portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de *complexos*, o conteúdo do inconsciente colectivo é constituído essencialmente de *arquétipos*” (2003:53). Carl G. Jung reafirma a sua teoria sobre o Inconsciente Coletivo sublinhando a sua natureza do seguinte modo: “Minha tese é a seguinte: à diferença da natureza pessoal da psique consciente, existe um segundo sistema psíquico, de carácter colectivo, não-pessoal, ao lado do nosso consciente, que por sua vez é de natureza inteiramente pessoal e que – mesmo quando lhe acrescentamos como apêndice o inconsciente pessoal – consideramos a única psique passível de experiência. O inconsciente colectivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência” (2003:54). No entanto, Jung reconhece a existência de outros autores, nomeadamente Levy-Brühl, Hubert, Mauss e Adolf Bastian que trabalham com o mesmo conceito usando terminologias diferentes.

<sup>32</sup> Rui Mário Gonçalves contextualiza, não só a obra de Lima de Freitas, bem como de outros autores da mesma época: “Mas, além do neo-realismo e do abstraccionismo, uma terceira via foi prosseguida: a do surrealismo. Estando já desistentes os surrealistas de 1940, (Pedro, Dacosta, Cândido), alguns jovens, quase todos oriundos do neo-realismo, compreenderam em 1947 a necessidade de juntar à acção o sonho, o humor, os dados do acaso, e a provocação imediata contra todas as convenções” (Gonçalves, 1998:70-71). E acrescenta: “Os surrealistas portugueses não se interessaram apenas pela psicanálise de Freud, mas também pela de Jung, Wilhelm Reich, Lacan e outros. Estes psicanalistas abriram perspectivas que interessaram a Lima de Freitas, Carlos Calvet, Eurico, Areal (1934-1978), Álvaro Lapa e Alberto Carneiro” (Gonçalves, 1998:88).

<sup>33</sup> Rui Mário Gonçalves observa: “A psicanálise de Jung chamou a atenção para o inconsciente colectivo, onde reinam os arquétipos, e mostrou que, na vida quotidiana, existe geralmente conformidade entre os gestos das mãos e o estado de espírito. Eurico Gonçalves conjugou o seu gestualismo com a contemplação da forma circular” (Gonçalves, 1998:88).

*movimentos artísticos da segunda metade do século XX que foi atravessando e de que se foi servindo, das diferentes famílias surrealistas às variadas tendências do expressionismo e até da abstracção e do próprio gestualismo (Pereira, 1998:12).*

É neste Surrealismo, numa primeira fase muito pessoal, mais dramático e, numa segunda fase, mais idílico, que o autor encontra o caminho para superar a depressão do Neorealismo. Contudo, abrem-se portas para uma saída e não para uma fuga. Lima de Freitas não foge da realidade que o circunda mas, perante o cenário, sente a necessidade de sair, aceitando-a e tentando ultrapassar os momentos menos felizes da história da humanidade. O encontro de uma outra forma de ver a realidade e de a interpretar transparece nas obras plásticas de Lima de Freitas. Como exemplos das temáticas desta fase podem citar-se as seguintes obras:

**Quadro 3:** Listagem de obras de Lima de Freitas dos anos 50, do século XX

<b>Anos 50</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1950 "O louco"</li> <li>- 1950 "Família"</li> <li>- 1950 "O casal"</li> <li>- 1951 "Homem gritando"</li> <li>- 1951 "Os vizinhos"</li> <li>- 1951 "Concerto campestre"</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1952 "O massacre dos inocentes"</li> <li>- 1953 "Os monstros moribundos"</li> <li>- 1956 "Cabeça amarrada"</li> <li>- 1957 "Nu"</li> <li>- 1959 "Casal de camponeses"</li> </ul>
----------------	--	---

**Quadro 4:** Listagem de obras de Lima de Freitas dos anos 60, do século XX

<b>Anos 60</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1960 "Cabeça de homem"</li> <li>- 1960 "Mostra o mundo sinais de se acabar"</li> <li>- 1960 "Pelos caminhos da noite"</li> <li>- 1961 "Um mundo de loucos"</li> <li>- 1961 "A grande Cegada"</li> <li>- 1962 "A queda"</li> <li>- 1962 "O camponês morto"</li> <li>- 1962 "Carroça de loucos"</li> <li>- 1962 "Homenagem a Ensor"</li> <li>- 1963 "A bela e os monstros"</li> <li>- 1963 "Os bêbados"</li> <li>- 1963 "Os nus"</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1963 "As janeiras"</li> <li>- 1963 "Maternidade"</li> <li>- 1964 "Árvore no paraíso"</li> <li>- S/d "Adão e Eva ou a Árvore do Paraíso"</li> <li>- 1965 "Família de camponeses"</li> <li>- 1965/73 "A asna e o Graal"</li> <li>- 1966 "Anunciação"</li> <li>- 1967 "A tocadora de flauta"</li> <li>- 1967 "S. Francisco Xavier na Índia"</li> <li>- 1968 "O grito"</li> <li>- 1968 "A árvore triste"</li> </ul>
----------------	--	--

Os dois trabalhos seguintes apresentam contornos de extrema expressão, ou seja um Expressionismo sufocante de angústia, medo, tortura e sofrimento, características dos anos 50 e 60 em Lima de Freitas.



**Figura 3:** *Cabeça Amarrada*. Têmpera, 1956

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:29)



**Figura 4:** *O Grito*. Óleo sobre tela, 1968

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:78)

Na primeira pintura, *Cabeça Amarrada*, sente-se uma resignação de um ser humano sofrido e de uma vida sem objetivos, para além do trabalho e da luta pela sobrevivência. Na segunda pintura, *O Grito*, exprime a tentativa de alívio, de salvação e de libertação desse sentimento sofrido, embora implícito.



**Figura 5:** *A Grande Cêgada*. Óleo sobre tela, 1961

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:53)



**Figura 6:** *O Camponês Morto*. Óleo sobre tela, 1962

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:45)

O estado de alma, vislumbrado nestas duas outras pinturas, representa a situação de vida: a forma como se vive e, sobretudo, o modo como se sente tudo o que se está a passar na altura. A perda de identidade, através de rostos mascarados, rostos que não se reconhecem e ao mesmo tempo não querem ser reconhecidos. A máscara<sup>34</sup> é o símbolo do poder mágico.

<sup>34</sup> "As máscaras reanimam, a intervalos regulares, os mitos que pretendem explicar as origens dos costumes quotidianos. Segundo os símbolos, a ética apresenta-se como uma réplica da cosmogénese. As máscaras preenchem uma função social: ... As máscaras revestem-se, por vezes, de um **poder mágico**: protegem aqueles que as usam contra os malfeitores e os feiticeiros; inversamente, servem também aos membros das



Haverá, portanto, na pintura *A Grande Cêgada* um certo poder entre as personagens, parecendo que, no meio da confusão, poderá surgir um estado de alma mais apaziguador. A obra *O Camponês Morto* representa a morte, o sangue, a desumanidade, o modo como se morre e como se vive o sofrimento, talvez: sem dignidade! A morte de um camponês provoca o sofrimento a outras pessoas. É o sofrimento da família, dos amigos e da aldeia toda, porque todos vivem em comunidade e, por conseguinte, sentem em uníssono a dor: uma dor individual que é também uma dor coletiva.

O Expressionismo de Lima de Freitas sofre uma evolução, que segue o caminho do alívio do lado menos bom da vida e, como tal, ganha um caráter mais alucinatório, de uma embriaguez consciente e ao mesmo tempo inconsciente. A pintura do autor caminha no sentido do Surrealismo, um caminho mais positivo, uma nova forma de ver e de enfrentar a realidade. Trata-se de um Surrealismo com uma expressão figurativa muito vincada.



**Figura 7:** *Anúnciação*. Óleo sobre tela, 1966  
Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:97)



**Figura 8:** *A Bela e os Monstros*. Óleo sobre tela, 1963  
Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:63)

Tanto na obra *Anúnciação*, como na pintura *A Bela e os Monstros*, a mulher é, de facto, o centro de tudo, de todas as atenções, a portadora de esperança, de um futuro próspero, de alegria e de festa. Se, por um lado, a anúncio do nascimento é motivo de força para acreditar no futuro, por outro lado, enquanto a mulher constrói, os homens destroem, daí a bela e os monstros. A mulher é a bela, representada pela beleza e pela esperança (visto que tem um bebé no ventre). Os homens representam a monstruosidade, a embriaguez, a falta de objetivos de vida; sem força para lutar, continuam a ser vítimas da dor e do desespero. Na verdade, a mulher, num passado mais ou menos remoto, estava protegida pelo lar, refugiada junto das

---

sociedades secretas para impor a sua vontade assustando. ... A máscara preenche também a função do agente que regula a circulação, tanto mais perigosa quanto é invisível, das energias espirituais dispersas no mundo" (Chevalier, 1994:442).

crianças, enquanto, os homens enfrentavam a grande responsabilidade de alimentar e proteger as suas famílias. O que desta forma, na pintura, está representado é a face simbólica de um cenário real.

### **2.3. O Realismo Fantástico: anos 70 e 80**

Nas décadas de 70 e 80, a obra de Lima de Freitas toma um novo rumo. O autor encontra um novo realismo, um realismo renovado, que permite deixar entrar uma nova perspectiva – O Fantástico. Lima de Freitas caracteriza o Fantástico como aquilo que não tem uma definição lógica e se afasta da clareza racional: *Tal como o fantasma, como a fantasia, como o fantasmático, estamos no terreno de eleição do evasivo, do espantoso, do estranho, do misterioso, do indefinível, do bizarro* (1977b:51). O Fantástico afasta-se do Realismo Naturalista puro, porque admite a existência de um outro plano de realidade, superior:

Antes de mais nada, o «fantástico» opõe-se ao realismo naturalista, na acepção estreita de cópia fidedigna ou até servil do real circundante, do visível habitual; opõe-se também à banalidade como tal, à mesquinha visão mediana e prosaica, ao lugar-comum confortável e pacato. (...): pode existir um «realismo» fantástico (1977b:51).

Lima de Freitas reclama outra vertente do Fantástico direccionado para o inconsciente<sup>35</sup>, onde existe um quê de loucura, onde o artista manifesta interesse em intrigar o observador, fazendo com que se envolva de forma a questionar o porquê das imagens e daí nasçam novas ideias. A ideia chave da arte fantástica é fazer aparecer imagens delirantes mas, em que a tranquilidade de espírito seja, também, transferida para o observador:

Assim, a vertigem das imagens delirantes, como emergência aterradora do inconsciente, é alienada numa exterioridade meramente intrigante ou «curiosa»; a tranquilidade de espírito restabelece-se automaticamente; a «loucura» é *do artista* e não passa de um artifício criador de objectos prestigiosos, de valores culturais, de peças para museu (1977b:52).

A melhor forma de relatar as fantasias inconscientes vividas por cada ser humano é procurá-las junto das estruturas mentais que todos comportam. Por outras palavras, as imagens arquetípicas ou primordiais surgem de uma ligação mítica e/o simbólica que subjaz a um

---

<sup>35</sup> “Outro modo, talvez mais directo, de delinear o «fantástico» consiste em descrevê-lo como toda a forma de arte em que encontra expressão directa determinada gama, assaz variada e rica, de fenómenos subjectivos, que poderíamos apontar como manifestações de inconsciente – e sobretudo daqueles conteúdos recalcados habitualmente, devido ao seu carácter inquietante. O artista do «fantástico» manifesta, sem dúvida, um desejo implícito e intenso de intrigar, de levantar associações e ideias penosas, de abalar e de fazer vacilar o espectador. Procura, propositadamente e até, por vezes, com grande sadismo, dar forma visível a estados de espírito e implicações de lucidez extrema, cuidadosamente evitadas pela maioria das pessoas, que nelas pressentem, intuitivamente, um enorme risco para o seu equilíbrio mental, para a sua tranquilidade e para o seu confronto interior. No «fantástico» perpassa uma asa de loucura que ameaça propagar-se para fora dos limites do quadro e pôr em risco a segurança e os mecanismos de autotranquilização do homem-com-os-pés-assentes-na-terra: por isso não pode ser levado muito a sério...” (Freitas, 1977b:51-52).

Inconsciente Coletivo, pelo que os mitos e/ou os símbolos ressurgem de forma espontânea e quase umbilical na arte fantástica. Lima de Freitas reconhece a importância desses factos, mas considera-os com uma forma renovada, tal como elucida: *Os mitos muito arcaicos que acompanham e estruturam as situações de aguda contradição e de fractura retomam, nessas ocasiões, uma actualidade renovada* (1977b:53).

Os artistas do Fantástico continuam a pertencer ao leque abrangente dos artistas figurativos. No entanto, Lima de Freitas reconhece dois tipos distintos. Aos primeiros, qualifica-os como meros realistas:

Os primeiros, meros «realistas», são os mais irrealistas dos artistas; dissolvem-se nas opções políticas e ideológicas que moldam a «figura», vêem no «real» as figuras alegóricas úteis à acção sobre o meio social ambiente (e o último critério da verdade e da beleza seria, assim, o daquilo que *melhor serve a acção*) (Freitas, 1977b:55).

Entre os segundos encontram-se os surrealistas:

Os segundos, entre os quais se contam os surrealistas e seus continuadores e, nomeadamente, os pintores do fantástico, tomam a figura na sua concepção mágica e nela praticam os jogos de alfinetes, oníricos, poéticos, propiciatórios, com que buscam provocar não já uma consequência social e lógica mas o *milagre*. Tratar-se-ia, para usar um conceito de Breton, de ver à *transparência*: a figura seria não já a figura de si mesma ou a modalidade de um figurino ideológico, mas sim o visível que remete a uma figura ausente (...); ou ainda a imagem que, por transparência implícita, se imagina a si própria e alude a um imaginário «figurativo» (Freitas, 1977b:55).

Como tal, o Fantástico comporta uma larga gama de abordagens que não se esgotam numa ou noutra, mas antes se complementam entre si. A este respeito, o autor elucida: *Também se evidencia, na criação dos «fantásticos», a confirmação da suspeita surrealista de que no fundo das ocultas tradições do hermetismo jaz uma sabedoria inimaginável e a chave perdida do mais vertiginoso mistério* (1977b:56).

Lima de Freitas seguiu, no final dos anos 60, a influência da teoria de Jung, nomeadamente no que diz respeito ao Inconsciente Coletivo, aos arquétipos e aos *mandalas*. Posteriormente, nos anos 70, a influência *indo-tibetana* vai também ser determinante nas características da pintura de Lima de Freitas, como o próprio esclarece: *Em certos momentos, nos anos 70, surgiu uma fase “indo-tibetana” em que floresceram mandalas, yantras, divindades luminosas e voadoras, mulheres de fogo e asas de arco-íris. É também a fase dos Anjos* (Freitas, 2005a:26).

Nos anos 70 e 80, Lima de Freitas dedica-se a leituras de grande profundidade sobre o inconsciente, a espiritualidade e a transcendência que, de forma decisiva, vão determinar a sua pintura e as suas novas ideias perante o mundo e a vida:

Penso que nos anos 70 – e ainda nos anos 80 – a minha pintura colheu uma forte inspiração, em parte sub-consciente (sou de cepa hindu pelo lado da mãe), em parte provocada por uma imensa leitura de obras de Jung e de alguns colaboradores seus, em particular Marie Louise von Franz e, por outro lado, pelo estudo de textos da literatura indo-tibetana, budista e tântrica, incluindo alguns clássicos como Milarepa, que foi contemporâneo do nosso Santo António (Freitas, 2005a:26).

Rui Mário Gonçalves contextualiza a época histórica/artística da altura, entre 1974-1983, realçando a importância de valorizar o tradicional, mas de uma forma renovada e atual. O autor denomina por *arte culta* aquilo que os artistas em Portugal vão criar. São marcados pela importância dos mitos, dos ritos, dos novos suportes e apropriações, como designa: *A histórica «tradição do novo», detectada pelo crítico americano Harold Rosenberg, deu lugar à novidade da tradição. Nesta retroversão, afirmou-se a «arte culta», com Eduardo Luís, Jorge Pinheiro, Lima de Freitas, Costa Pinheiro e Pedro de Sousa (1950-1994)* (Gonçalves, 1998:103).

Também para Baptista Pereira a obra do autor, nos anos 70<sup>36</sup>, é marcada por uma procura profunda da transcendência, numa linha da tradição oriental e esotérica. No entanto, considera que nos anos 80 Lima de Freitas manifesta um *retorno à tradição figurativa renascentista ocidental e, em particular, portuguesa* (Pereira, 1998:12) e explica este retorno como *fruto da sua actividade como ilustrador da nossa poesia e, em especial, de Camões e de Fernando Pessoa* (1998:12).

O grande volume de obras editadas e ilustradas de Lima de Freitas nos anos 80 é constituído por obras completas de vários autores portugueses de grande projeção. Por ordem cronológica os mais significativos foram os seguintes<sup>37</sup>:

---

\* Nos anos 70, fez ainda parte da coordenação geral da publicação comemorativa do cinquentenário da fundação da revista *Presença* (Edição da secretaria de estado da cultura – Junho 1977). Em 1979, Lima de Freitas ilustra a obra: *Poemas de Consumo / Diálogos do Conhecimento*, Vicente Alexandre.

<sup>37</sup> Este levantamento refere-se apenas à amostra considerada mais significativa para este estudo, no entanto é de salvaguardar qualquer lapso relativamente a obras menos conhecidas ou de menor reconhecimento cultural. Deve salvaguardar-se, ainda, a existência de edições mais antigas de algumas obras (algumas delas de luxo), embora que, para este levantamento, houve em consideração a década em que as edições foram mais expandidas e que ainda hoje são de fácil acesso, em compra ou em consulta, por parte do público em geral.

**Quadro 5:** Listagem de obras ilustradas por Lima de Freitas nos anos 80, do século XX

<b>Anos 80</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>- 1983 <i>Poesias</i>, Mário de Sá-Carneiro</li><li>- 1983 <i>Eurico o Presbítero</i>, Alexandre Herculano</li><li>- 1883 <i>A Ilustre Casa de Ramires</i>, Eça de Queirós</li><li>- 1983 <i>A Toca do Lobo</i>, Tomaz de Figueiredo</li><li>- 1983 <i>O Livro de Cesário Verde</i>, Cesário Verde</li><li>- 1983 <i>Viagens na Minha Terra</i>, Almeida Garrett</li><li>- 1983 <i>Tesouros da Poesia Portuguesa</i></li><li>- 1984 <i>Os Lusíadas</i>, Luís de Camões</li><li>- 1984 <i>Teatro e Cartas</i>, Luís de Camões</li><li>- 1984 <i>Lírica</i>, Luís de Camões</li><li>- 1985 <i>Poesia Lírica &amp; Épica</i>, Fernando Pessoa</li><li>- 1985 <i>Traduções de Poesia &amp; Prosa</i>, Fernando Pessoa</li><li>- 1985 <i>Alberto Caeiro, Ricardo Reis &amp; Bernardo Soares</i>, Fernando Pessoa</li><li>- 1985 <i>Álvaro de Campos</i>, Fernando Pessoa</li><li>- 1985 <i>Obras Escolhidas de Bocage</i></li></ul>
----------------	--

Os anos 80 marcam o auge do seu trabalho como ilustrador nos domínios do desenho gráfico, serigrafia, água-forte e carvão. O desempenho de Lima de Freitas, em termos artísticos, aparece amadurecido e enriquecido, beneficiando de um conhecimento aprofundado sobre a cultura, a arte e a simbólica, bem como sobre a hermética e o esoterismo.

Como melhores exemplos de ilustrações desta fase poderão ser apontadas as obras de Luís Vaz de Camões<sup>38</sup> e de Fernando Pessoa, por serem aquelas que bem conseguem retratar uma realidade mítica e simbólica do imaginário português, além de constituírem uma referência significativa da cultura literária portuguesa.

---

<sup>38</sup> “Quando, em 1956, me confrontava com a tarefa um tanto esmagadora de ilustrar *Os Lusíadas* para uma edição de luxo, vivia em Paris e absorvia, mensalmente, uma quantidade prodigiosa de filmes; embora visitasse infatigavelmente os museus e as galerias, o cinema apaixonava-me, amiúde, mais do que a própria pintura: parecia-me a arte da imagem por excelência do nosso século, aquela que cumpria, no nosso tempo, algumas das funções outrora atribuídas à pintura. A própria pintura me suscitava, então, uma *leitura* cinematográfica (Freitas, 1977b:139).



**Figura 9:** Ilustração de *Os Lusíadas*<sup>39</sup>

Fonte: Imagem reproduzida de (Camões, 1984a:3).



**Figura 10:** Ilustração de *Os Lusíadas*

Fonte: Imagem reproduzida de (Camões, 1984a:41).



**Figura 11:** Ilustração de *Lírica*<sup>40</sup>

Fonte: Imagem reproduzida de (Camões, 1984c:27).



**Figura 12:** Ilustração de *Poesia Lírica & Épica*<sup>41</sup>

Fonte: Imagem reproduzida de (Pessoa, 1985a).



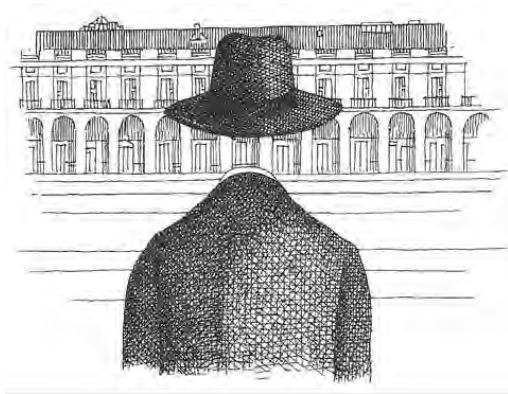
**Figura 13:** Ilustração de *Poesia Lírica & Épica*

Fonte: Imagem reproduzida de (Pessoa, 1985a).

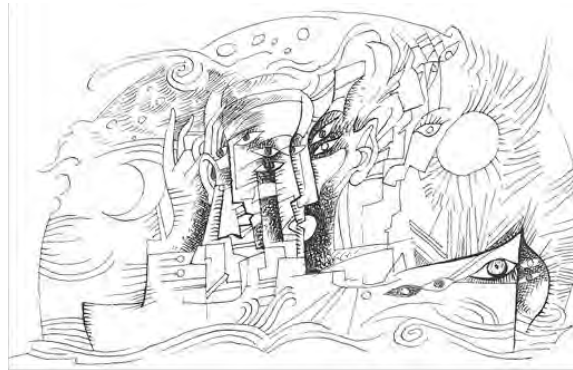
<sup>39</sup> CAMÕES, Luís de (1984a). *Os Lusíadas, Vol.1*. Lisboa: Circulo de Leitores.

<sup>40</sup> CAMÕES, Luís de (1984c). *Lírica, Vol.3*. Lisboa: Circulo de Leitores.

<sup>41</sup> PESSOA, Fernando (1985a). *Poesia Lírica & Épica, Vol.1*. Lisboa e São Paulo: Editorial Verbo.



**Figura 14:** Ilustração de Alberto Caeiro, Ricardo Reis & Bernardo Soares<sup>42</sup>  
 Fonte: Imagem reproduzida de (Pessoa, 1985c:41).



**Figura 15:** Ilustração de Álvaro de Campos<sup>43</sup>  
 Fonte: Imagem reproduzida de (Pessoa, 1985d:41).

Aliás, a obra de Fernando Pessoa terá contribuído para o aprofundamento, por parte de Lima de Freitas, dos temas relacionados com o esotérico/exotérico<sup>44</sup>.

Como exemplos das temáticas representadas nesta fase, podem mencionar-se as seguintes obras:

**Quadro 6:** Listagem de obras de Lima de Freitas dos anos 70, do século XX

<b>Anos 70</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1971 "O anjo andrógino"</li> <li>- 1971 "Anahita"</li> <li>- 1971 "O amante de fogo"</li> <li>- 1972 "Fonte de Vida"</li> <li>- 1973 "O anjo e o poço"</li> <li>- 1973 "O tocador de flauta"</li> <li>- 1973 "Homenagem a Ho-Shih"</li> <li>- 1973 "Asana"</li> <li>- 1973 "O Rei Minos"</li> <li>- 1973/4 "Dakini"</li> <li>- S/d "Cabeças múltiplas"</li> <li>- 1974 "Homem - constelação"</li> <li>- 1974 "A virgem do Ó"</li> <li>- 1974 "A árvore em fogo"</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1974 "Faca de cristal de Padmasambava"</li> <li>- 1974 "A mulher verde e a árvore em fogo"</li> <li>- 1974/81 "O Ancião dos Dias"</li> <li>- 1975 "Memória de Babel"</li> <li>- 1975 "A esfinge ou a Torre de Babel"</li> <li>- 1975 "Homenagem a Bosch"</li> <li>- 1975/84 "A festa"</li> <li>- 1976 "Cabeça de mulher contendo cabeça de homem"</li> <li>- 1976 "Cabeça de mulher contendo paisagem"</li> <li>- 1978 "Narciso ou o reflexo"</li> <li>- 1978 "O totem"</li> </ul>
----------------	---	---

<sup>42</sup> PESSOA, Fernando (1985c). *Alberto Caeiro, Ricardo Reis & Bernardo Soares, Vol.3*. Lisboa e São Paulo: Editorial Verbo.

<sup>43</sup> PESSOA, Fernando (1985d). *Álvaro de Campos, Vol.4*. Lisboa e São Paulo: Editorial Verbo.

<sup>44</sup> Na II Parte, no Capítulo II irá retomar-se esta temática por ser considerada relevante para o estudo de algumas obras públicas de Lima de Freitas em análise na III Parte, no Capítulo II.

**Quadro 7:** Listagem de obras de Lima de Freitas dos anos 80, do século XX

<b>Anos 80</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1980 "O anjo do Graal"</li> <li>- 1981 "O terceiro olho"</li> <li>- 1981 "O Anjo do horizonte"</li> <li>- 1981 "O anjo das ruínas"</li> <li>- 1981 "Fons Vitae ou A Fonte de Juvêncio"</li> <li>- 1981 "O Ancião dos Dias"</li> <li>- 1982 "O anjo da Terra"</li> <li>- 1982 "Homenagem a João das Regras"</li> <li>- 1982 "Noese ou Cabeça de homem contendo cabeça de mulher"</li> <li>- 1982/85 "Os guardiães do Graal"</li> <li>- 1983 "Sol Justitiae"</li> <li>- 1984 "A visão de Ezequiel"</li> <li>- 1984 "A viseira ou A máscara"</li> <li>- 1984 "O mensageiro do 515"</li> <li>- 1984 "O achado do 515"</li> <li>- 1984 "Até a fin do mūdo"</li> <li>- 1985 "Anjo anunciando o 515"</li> <li>- 1985 "O Anjo de Shaddai"</li> <li>- 1985 "Calmo na falsa morte"</li> <li>- 1985 "A moira encantada"</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1985 "Movimento da Terra"</li> <li>- 1985 "O sangue do dragão"</li> <li>- 1986 "Cegada nas ruínas do Carmo"</li> <li>- 1986 "O Preste João"</li> <li>- 1986 "O farol de Saturno"</li> <li>- 1986 "O Jardim das Hespérides"</li> <li>- 1986 "Pedro e Inês"</li> <li>- 1987 "O milagre das rosas"</li> <li>- 1987 "Depois de morta foi rainha"</li> <li>- 1987 "O Encoberto"</li> <li>- 1987 "Homenagem a Francisco de Holanda"</li> <li>- 1985 "O voo da águia I e II"</li> <li>- 1987 "O anjo do 515"</li> <li>- 1987 "Junto ao rio Kebar"</li> <li>- 1988 "A Sibila Eritreia"</li> <li>- 1988 "O anjo duplo"</li> <li>- 1988 "A montanha da lua"</li> <li>- 1989 "O Infante das 7 partidas do mundo com anjo feminino"</li> <li>- 1989 "A pluma ou o Infante das 7 partidas"</li> <li>- 1989 "A deriva dos continentes"</li> <li>- 1989 "O templo interior"</li> <li>- 1989 "A estrela dos magos"</li> </ul>
----------------	--	--

Baptista Pereira denominou as pinturas do autor desta fase como sendo o *Tempo da Alma* e esclarece: *Foi o início de uma nova e mais fecunda era, o Tempo da Alma, em que a sua pintura se apresenta como anima mundi, verdadeira aparição de novos mundos possíveis* (1998:12). Lima de Freitas atinge o âmago da sua essência como pintor e criador de imagens. Embebido na cultura em geral e na cultura portuguesa em particular, faz ressurgir novos mundos ao mundo, liga a tradição à modernidade, ao representar temáticas complexas em obras plásticas abertas à contemplação pública.

O Realismo Fantástico de Lima de Freitas explora uma vasta temática, mas que se funde, direta ou indiretamente, numa só. Se, até agora, retratava uma cabeça, neste momento tende a multiplicá-la. Ora porquê? O entendimento desta questão poderá estar na perspetiva de uma solução eminente para a transcendência do real. Anteriormente, a multiplicação dos seres humanos era representada, simbolicamente, através do ventre materno, agora a multiplicação está nas cabeças que pensam, mas também nos olhos que veem<sup>45</sup>. Saber pensar e observar com atenção é o caminho certo para encontrar a luz urgente.

<sup>45</sup> "Almada fundamentou-se na tradição antropológica-cultural – de directriz simbólica – que reconhece no olho como órgão da visão, símbolo portador de uma carga semântica inigualável, salvaguarda a comum importância consignada na linguagem mítica, nas efabulações e no pensamento pré-filosófico para a essência e sobrevivência do humano nos primórdios da cronologia. Quase universalmente, o olho como órgão



Os rostos<sup>46</sup> e os olhos<sup>47</sup> são os símbolos demarcados destas representações, são o abrir da mente, o ver mais além, o ser capaz de passar de cá, para lá. Do local real da vida concreta, para o local *outro* onde apetece estar.



**Figura 16:** *Cabeças Múltiplas*. Acrílico, S/data

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:110)



**Figura 17:** *O Terceiro Olho*. Técnica mista, 1981

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:186)

Em *Cabeças Múltiplas* verificam-se as várias cabeças e/ou rostos que, cada ser humano, pode alcançar. Mentes abertas que se projetam na dimensão do outro. O outro rosto vê o nosso e o nosso rosto vê o outro, portanto complementam-se. Na obra *O Terceiro Olho* a representação do olho frontal não é propriamente explícita, há como que uma multiplicação de olhos que trespassa o terceiro olho, aquele que vê o espírito e, por isso mesmo, é totalmente simbólico.

---

da percepção visual, é símbolo do conhecimento intelectual, transportando ainda a condição de percepção sobrenatural, subsumado no Sol – fonte de vida – nas mitologias bretã e gaélica, concepção que se estendeu também à franco-maçonaria” (Lambert, 1997b:119).

<sup>46</sup> “O rosto é um desvendamento, incompleto e passageiro, da pessoa, como a revelação das *Mystica* nas pinturas de Pompeia. Nunca ninguém viu directamente o seu próprio rosto: só é possível conhecê-lo através de um espelho ou de uma miragem. O rosto não é, portanto, para si mesmo, é para o outro, é para Deus; é a linguagem silenciosa. E a parte mais viva, mais sensível (sede dos órgãos dos sentidos) que, quer queiramos, quer não, apresentamos aos outros: é o eu íntimo parcialmente despido, infinitamente mais revelador que todo o resto do corpo” (Chevalier, 1994:576).

<sup>47</sup> “O olho, órgão da percepção visual, é naturalmente, e quase universalmente, o símbolo da percepção intelectual. É preciso considerar, sucessivamente, o olho *físico* na sua função de recepção da luz; o *olho frontal* – o terceiro olho de **Xiva** –; e, por fim, o *olho do coração*, que recebe a luz espiritual” (Chevalier, 1994:576).



**Figura 18:** *Homenagem a Ho-Shih*. Óleo sobre tela, 1973

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:186)

Na pintura *Homenagem a Ho-Shih*, verifica-se a unificação dos dois símbolos anteriores: o rosto e o olho. A cabeça de Ho-Shih<sup>48</sup> trespassa a pessoa e fala do conceito. Representa um rosto aberto por uma luminosidade infinita. Sente-se uma entrada para o além, para outro lugar, para o interior dos que a contemplam. A luz reflete vários rostos do mesmo rosto. Os olhos, ora fechados ora abertos, ora veem o que está fora, ora veem o que está dentro, submetem-se a uma transcendência espiritual. Destaca-se uma simetria delineada pela luminosidade, que faz aparecer um espelho que, por sua vez, projeta o outro lado do rosto.



**Figura 19:** *Cabeça de Mulher contendo Cabeça de Homem*. Óleo sobre tela, 1976

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:121)



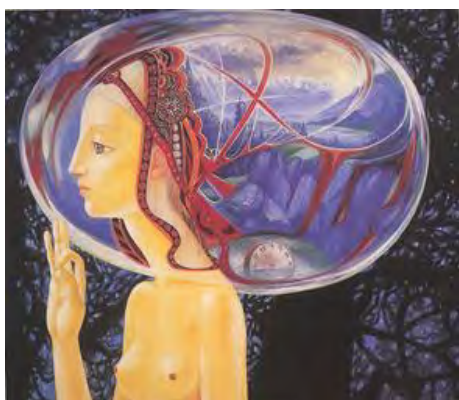
**Figura 20:** *Noese ou Cabeça de Homem contendo Cabeça de Mulher*. Óleo sobre tela, 1982

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:190)

<sup>48</sup> Lima de Freitas faz homenagem a Ho-Shih, mas existem algumas dúvidas de quem se trata. No entanto, a abordagem mais próxima que se lhe refere é: "Hsieh Ho, o artista chinês que no século v formulou os Seis Princípios da Pintura, indicava que «o primeiro princípio consiste em inculcar à pintura o movimento da vida através de um espírito vitalizador», ou, por outras palavras, «uma pintura deve manifestar a fusão do ritmo do espírito com o movimento das coisas vivas» (Freitas, 1965:83).

Estas duas obras, realizadas em décadas diferentes, constituem a caracterização preparatória do Andrógino<sup>49</sup>, a outra cabeça que existe em cada um de nós. Nesta abordagem estão também implícitos os conceitos de *anima* e *animus*<sup>50</sup>. Não só se observa a multiplicidade das cabeças mas, e mais importante faz-se acreditar ou ter consciência de que em cada ser humano, masculino ou feminino, existe um quê de complemento do outro.

Existem diferenças entre o masculino e o feminino no plano da representação carnal e no plano espiritual essas diferenças também se verificam. Ou seja, Lima de Freitas representa o masculino e o feminino na sua pintura, salientando as suas diferenças físicas, mas também consegue representar características espirituais, tais como a luz, a sobriedade e a elevação. Por outras palavras, Lima de Freitas consegue transpor do terreno os seres que representa até ao divino e, nesse sentido, existe uma ascensão do carnal até ao espiritual.



**Figura 21:** *Cabeça de Mulher Contendo Paisagem*. Óleo sobre tela, 1976

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:117)



**Figura 22:** *A Árvore em Fogo*. Óleo sobre tela, 1974

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:111)

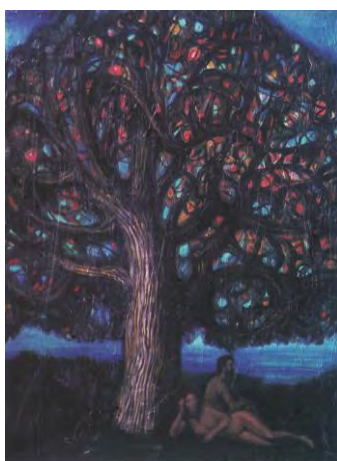
<sup>49</sup> “O andrógino inicial não é mais do que um aspecto, uma figuração antropomórfica do **ovo cósmico**. Encontramo-lo tanto no dealbar de qualquer cosmogonia como no final de qualquer escatologia. Tanto no alfa como no ómega do mundo e do ser manifestado se situa a plenitude da unidade fundamental, onde se confundem os opostos, quer eles ainda não sejam mais do que potencialidades, quer se tenha conseguido a sua conciliação, a sua integração final” (Chevalier, 1994:66). Outra perspectiva do Mito do Andrógino: “A primeira teoria diz respeito ao mito do andrógino. Para este, como para quase todos os mitos inseridos na filosofia de Platão, deverá supor-se uma origem iniciática e relacionada com os Mistérios. O mesmo tema circula, efectivamente, pelos subterrâneos duma literatura muito variada, desde os antigos meios misteriosóficos e gnósticos até aos autores da Idade Média e dos primeiros séculos da própria era moderna” (Evola, 1993:69).

<sup>50</sup> Para maior esclarecimento consultar: JUNG, Carl G. (2003). *Os Arquétipos e o Inconsciente Colectivo*, 3ª edição, Petrópolis: Editora vozes. Contudo deve ser referida a definição de *anima* e *animus*: “Às figuras do nosso texto correspondem não somente os deuses, mas o animus e a anima. WILHELM traduz a palavra “hun” por “animus”. De facto, o conceito de animus é adequado a “hun”, cujo carácter é composto do sinal para “nuvens”, associado ao sinal para “demónio”. Hun significa portanto “demónio das nuvens”, alto sopro da alma que pertence ao princípio yang e que portanto é masculino. Após a morte, hun se eleva e se torna “schen”, “espírito ou deus que se expande e manifesta”. A anima, denominada “po”, se escreve com os caracteres correspondentes a “branco” e “demónio”; é portanto o “fantasma branco”, pertence ao princípio yin, à alma corporal ctónica e inferior, que é feminina. Após a morte, ela desce, tornando-se “gui”, demónio, frequentemente chamado “aquele que retorna” (à terra): o fantasma ou espectro. O facto de que animus e anima se separem após a morte, seguindo cada qual seu caminho próprio, mostra que para a consciência chinesa eles representam factores psíquicos diversos um do outro; embora sejam originalmente “um só ser, único, verdadeiro e actuante”, são os dois na “casa do criativo”. “o animus está no coração celeste; de dia, mora nos olhos (isto é, na consciência) e, de noite, sonha a partir do fígado”. Ele é o que “recebemos do grande vazio, idêntico pela forma ao começo primevo”. A anima, pelo contrário, é “a força do pesado e turvo”, presa ao coração corporal, carnal. Suas actuações (efeitos) são os “desejos carnis e os ímpetos de cólera”. “Quem, ao despertar, se sente sombrio e abatido, está encadeado pela anima” (Jung, 2001:52).

Existe nestas duas pinturas uma característica nova que irá revelar-se determinante, mais à frente, quando se falar das Paisagens Visionárias. Tanto numa como noutra pintura vê-se um corpo, mas também uma paisagem ou várias paisagens.

A obra *Cabeça de Mulher Contendo Paisagem* inclui três representações fundamentais – o fundo é representado por ramificações, lembrando os ramos ou raízes das árvores ou mesmo labirintos.

A obra *A Árvore em Fogo* representa ramos de árvore. A árvore pode, ou não, estar em fogo<sup>51</sup>, mas o certo é que comporta uma secura instantânea que desenha, quase por instinto, os labirintos. Existe um ser divino ao lado esquerdo da árvore, no qual não se distingue qual das duas formas ganha maior relevância. A verdadeira árvore é a que se ergue no interior da personagem verde como se a coluna vertebral fosse o tronco que se ramifica e expande no cérebro e daí irradia para o mundo – de modo que o fundo é uma projeção já arrefecida daquela árvore.



**Figura 23:** *Adão e Eva ou A Árvore do Paraíso*. Óleo sobre madeira, S/d

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:90)

Nesta pintura, vê-se representada a árvore<sup>52</sup> e duas figuras humanas que, pelo título, são Adão<sup>53</sup> e Eva<sup>54</sup>, o que remete o observador para o *mito de Adão e Eva*<sup>55</sup> e toda a simbologia a ele

---

<sup>51</sup> “O fogo é também, nesta perspectiva, na medida em que queima e consome, um símbolo de purificação e de regenerescência. Encontramos assim, de novo, o aspecto positivo da destruição: nova inversão do símbolo. Também a água é purificadora e regeneradora” (Chevalier, 1994:333).

<sup>52</sup> “Símbolo da vida, em perpétua evolução, em ascensão para o céu, a árvore evoca todo o simbolismo da verticalidade: por exemplo, a árvore de Leonardo da Vinci. Por outro lado, serve também para simbolizar o carácter cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração; as frondosas, sobretudo, evocam um ciclo, pois despojam-se e cobrem-se todos os anos de folhas” (Chevalier, 1994:89).

<sup>53</sup> “Adão simboliza o **primeiro** homem e a **imagem de Deus**. Primeiro significa muito mais, no caso de Adão, do que prioridade no tempo. Adão é o primeiro na ordem da natureza, é o ponto culminante da criação terrestre, o ser supremo em humanidade. Primeiro não significa, portanto, neste caso, primitivo” (Chevalier, 1994:39).

<sup>54</sup> “Eva é considerada a primeira mulher, a primeira esposa, a *mãe dos vivos*. ... Eva significa a sensibilidade do ser humano e o seu elemento irracional” (Chevalier, 1994:312).

associado. Não se pretende uma análise religiosa do mito, mas uma explanação dos símbolos adjacentes que, apesar de não estarem visíveis, se veem: são eles a maçã, a serpente e o paraíso, entre outros. No entanto, vão ser estes os símbolos analisados para uma melhor compreensão da pintura.

É possível ver-se ou quase subentender-se a maçã<sup>56</sup> na representação da árvore, através das manchas vermelhas. A maçã, tal como a serpente<sup>57</sup>, simboliza o pecado ocorrido no paraíso<sup>58</sup>. A serpente enganou Eva, fazendo com que esta trincasse a maçã e, por sua vez Eva, ao dar a provar a maçã a Adão, pecam os dois.



**Figura 24:** *O Anjo Duplo*. Acrílico sobre tela, 1988

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:191)



**Figura 25:** *O Anjo Andrógino*. Óleo sobre tela, 1971

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:119)

Os anjos<sup>59</sup>, símbolo recorrente na obra de Lima de Freitas, comportam uma missão de transmitir algo, de guiar, de orientar, de fazer ver o bem, entre outras funções semelhantes.

<sup>56</sup> “A ruptura entre Adão e Eva, o seu desentendimento e a rejeição da culpa por parte de Adão atribuindo-a a Eva provém da inimizade que, daí em diante, separa a alma do espírito. O homem pecou na sua totalidade, dado que a alma e o espírito consentiram ambos no pecado. Nesse pecado, o papel inicial coube à alma (Eva) e foi autenticado pelo espírito (Adão). O tentador (a serpente) não podia dirigir-se directamente ao espírito para garantir a sua vitória, e por isso teve de atrair a alma” (Chevalier, 1994:312).

<sup>57</sup> “A maçã é utilizada simbolicamente em muitos sentidos aparentemente diferentes, mas que mais ou menos se aproximam, como, por exemplo: o *pomo da discórdia*, atribuído por **Paris** e o *pomo de ouro* do Jardim das Hespérides, que são frutos de imortalidade; a maçã comida por Adão e Eva; a maçã do *Cântico dos Cânticos* que representa, ensina Orígenes, a fecundidade do Verbo divino, o seu sabor e o seu odor. Trata-se, pois, em todos os casos, duma forma de conhecimento, mas que é ora o fruto da *Árvore da Vida*, ora o da *árvore da Ciência do bem e do mal*: conhecimento unificador que confere a imortalidade, ou conhecimento separador, que provoca a *queda*” (Chevalier, 1994:426).

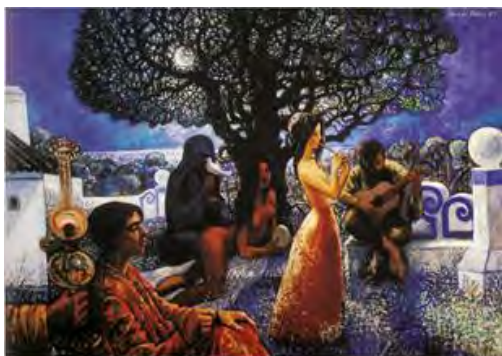
<sup>58</sup> A serpente é um símbolo de grande e variada interpretação, dependente de ideais, culturas, crenças ou perspectivas. No entanto, pretende-se falar de um ser rastejante que foi o veículo do mal para o paraíso. A serpente é o animal escolhido para o efeito devido à sua oposição ao ser humano, tal como esclarecem Chevalier e Gheerbrant: “Tal como o homem, mas ao contrário dele, a serpente distingue-se de todas as espécies animais. Se o homem se situa no final de um longo esforço genético, temos necessariamente de colocar esta criatura fria, sem patas, sem pêlos, sem penas, no começo desse mesmo esforço. Neste sentido, Homem e Serpente são opostos, complementares, Rivals. Neste sentido também, há algo da serpente no homem e, singularmente, na parte dele que o seu entendimento menos controla” (Chevalier, 1994:594).

<sup>59</sup> “Na maioria das vezes, o paraíso é representado como sendo um jardim cuja vegetação é representado como sendo um jardim cuja vegetação luxuriante e espontânea é o fruto da actividade celeste. Já falámos do papel da fonte, ou da nascente central, origem da vida e do conhecimento. Os animais vivem lá em liberdade: a sua linguagem é compreendida pelo homem, que os domina espontaneamente. Trata-se de uma característica do estado edénico: é a função de Adão *dar o nome* aos animais, que traduz, diz a teologia, o domínio do intelecto sobre os sentidos e os instintos, bem como o conhecimento da natureza própria dos seres” (Chevalier, 1994:505).

<sup>60</sup> “Seres intermediários entre Deus e o mundo, mencionados sob diversas formas nos textos ..., bíblicos e outros. Seriam seres puramente espirituais ou espíritos dotados de um corpo *etéreo, aéreo*, ... Para Deus, preenchem as funções de ministros: mensageiros, guardiões, condutores dos astros, executores das leis, protectores dos eleitos, etc., e estariam organizados em hierarquias de sete ordens, de nove coros, ou de três tríades” (Chevalier, 1994:71).

Na primeira pintura, *O Anjo Duplo*, as asas<sup>60</sup> permitem ao anjo voar, acompanhado de uma luz divina vinda da esfera<sup>61</sup>. A esfera ilumina o anjo e, portanto, orienta-o no caminho, ao mesmo tempo que há como que um reflexo do próprio anjo, bem no fundo da paisagem. Anjo feminino, não só pelos seios representativos, mas também pela lua centrada na testa do seu reflexo.

Na pintura *O Anjo Andrógino*, representa-se um ser perfeito. O anjo que é, ao mesmo tempo, masculino e feminino. Esta obra é, manifestamente, uma das representações pictóricas mais emblemáticas de Lima de Freitas. Ela consegue representar um conjunto infindável de símbolos, são eles: o andrógino, as asas, a esfera, o círculo, a árvore<sup>62</sup> e a maçã, os amantes (Adão e Eva), o unicórnio ou licorne<sup>63</sup>, a concha<sup>64</sup>, o dragão<sup>65</sup>, a caveira (símbolo da morte) e a criança<sup>66</sup>.



**Figura 26:** *A Tocadora de Flauta*. Óleo sobre tela, 1967

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:95)



**Figura 27:** *O Tocador de Flauta*. Óleo sobre tela, 1973

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:103)

<sup>60</sup> “As asas são, acima de tudo, símbolo do levantar voo, isto é, do aligeiramento, da desmaterialização, da libertação – seja de alma ou de espírito –, de passagem para o corpo subtil” (Chevalier, 1994:92).

<sup>61</sup> “O mesmo simbolismo que o círculo; a esfera é o círculo na ordem dos valores. Ela dá revelo, a terceira dimensão aos significados do círculo e corresponde melhor à experiência percebida (Chevalier, 1994:296).

<sup>62</sup> “A árvore põe também em comunicação os três níveis do cosmos: o subterrâneo, com as raízes abrindo caminho nas profundezas onde penetram; a superfície da terra, com o tronco e os primeiros ramos; as alturas, com os seus ramos superiores e o seu ponto mais alto, atraídos pela luz do céu. Os répteis rastejam entre as suas raízes; as aves voam entre os seus ramos: a árvore põe em contacto o mundo ctoniano e o mundo uraniano. Reúne todos os elementos: a água, circula com a sua seiva, a terra integra-se no seu corpo através das raízes, o ar alimenta as suas folhas, o fogo brota quando esfregamos dois paus” (Chevalier, 1994:89).

<sup>63</sup> “O licorne medieval é um símbolo de **poder**, expresso essencialmente pelo corno, mas também de **luxo** e de **pureza**. ... O licorne simboliza também, com o seu corno único no meio da fronte, *flecha espiritual, raio solar, espada de Deus*, a revelação divina, a **penetração do divino na criatura**. Representa, na iconografia cristã, a Virgem fecundada pelo Espírito Santo. Este como único pode simbolizar uma etapa na via da diferenciação: da criação biológica (sexualidade) ao desenvolvimento psíquico (unidade a-sexual) e à sublimação sexual” (Chevalier, 1994:408).

<sup>64</sup> “A concha, evocando as águas onde ela se forma, participa do simbolismo da **fecundidade** própria da água. A sua forma e a sua profundidade fazem lembrar o órgão sexual feminino. O seu conteúdo ocasional, a pérola, suscitou talvez a lenda do nascimento de Afrodite, saída de uma concha. O que confirmaria o duplo aspecto erótico e fecundante do símbolo. ...A concha também está ligada à ideia de morte, no mesmo sentido em que a prosperidade que ela simboliza, para uma pessoa ou para uma geração, provém da morte do ocupante primitivo da concha, da morte da geração anterior” (Chevalier, 1994:216).

<sup>65</sup> “O dragão aparece-nos sobretudo como um guardião severo ou como um símbolo do mal e das tendências demoníacas. ...Realmente, o dragão como símbolo demoníaco identifica-se com a serpente” (Chevalier, 1994:272).

<sup>66</sup> “Infância é símbolo de inocência: é o **estado anterior ao pecado**, portanto, o estado *edênico*, simbolizado em diversas tradições pelo regresso ao estado embrionário, de que a infância está próxima. Infância é símbolo de simplicidade natural, de **espontaneidade**” (Chevalier, 1994:240).

A obra *A Tocadora de Flauta*, apesar de ser da década de 60, surge aqui como complementar à obra *O Tocador de Flauta*, ambas representam um vasto conjunto de símbolos, já referenciados anteriormente, embora o que realmente importa focar relativamente a estas obras é a importância da música<sup>67</sup> e do som<sup>68</sup>. Apesar de se verem vários instrumentos musicais, a flauta<sup>69</sup> é o eleito. Em termos simbólicos, nota-se um amadurecimento do tema da pintura de 1967 para a de 1973. O tocador sentado à porta da gruta anima a ninfa num estado transcendente e místico, ou seja, tanto se percebe um espaço da Terra como um espaço do Céu. A música da flauta reflete a mística dos números, na qual Pitágoras tem grande importância: *Pintar é de certo modo o fruto de escutar as formas; há em certas grandes pinturas uma espécie de «música das esferas», para lá do limiar do inaudível* (Freitas, 1965:209).



**Figura 28:** *O Ancião dos Dias*. Acrílico sobre tela, 1981

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:177)

Nesta obra de Lima de Freitas, *O Ancião do Dias*, espelha-se a representação mais concreta e eficaz da importância da noite<sup>70</sup> e do céu<sup>71</sup>. O ancião confunde-se com o céu noturno

---

<sup>67</sup> “Os historiadores da ciência musical louvam Pitágoras, que inventou um monocórdio para determinar matematicamente as relações dos sons; ...Os Pitagóricos também consideravam a música como uma harmonia dos números e do cosmos, ele próprio redutível a números sonoros. Era dar aos números toda a sua plenitude inteligível e sensível do ser. É à sua escola que se liga a concepção duma *música das esferas*. O recurso à música, com os seus timbres, as suas tonalidades, os seus ritmos, os seus instrumentos diversos, é um dos meios de se associar à plenitude da vida cósmica” (Chevalier, 1994:464).

<sup>68</sup> “O som está na origem do Cosmos” (Chevalier, 1994:615).

<sup>69</sup> “Personificação da vida pastoril, originalmente metade animal e metade homem e mais tarde deus das grutas e dos bosques, Pã teria inventado a flauta, com a qual alegrava os deuses, as ninfas, os homens e os animais” (Chevalier, 1994:327).

<sup>70</sup> “A noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que desabrocharão em pleno dia como manifestação de vida. É rica em todas as virtualidades da existência. Porém, entrar na noite é regressar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as *ideias negras*. A noite é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente liberta-se. Como qualquer símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto: o das trevas onde fermenta o futuro, e o da preparação do dia, donde brotará a luz da vida” (Chevalier, 1994:474).

coberto de estrelas<sup>72</sup>. Não se distingue onde começa e onde acaba o ancião, bem como não se consegue discernir onde começa e termina o céu estrelado.

Sente-se uma mística divina que acompanha a postura do ancião com o posicionamento do corpo perante o observador. Existem dois pontos fulcrais, o umbigo e a testa, por serem apontados como de luz máxima. O ancião desnuda o observador e fá-lo sentir-se tranquilo, sereno, enfim, em paz.



**Figura 29:** *A viseira ou A máscara*. Pastel, 1984

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:193)

A máscara terá sempre um lugar próprio e muito específico nas representações de Lima de Freitas. Note-se que foi já referenciada a importância da máscara na fase neorrealista e agora, nos anos 80, volta a ser relevante. Já não se trata de uma máscara que manifesta um desconforto social, mas sim uma máscara pertencente a um guerreiro e/ou cavaleiro e/ou mensageiro que anuncia a chegada da mensagem de Deus.

---

<sup>71</sup> “O céu é o símbolo complexo da **ordem sagrada do universo**, que ele revela pelo movimento circular e regular dos astros e que esconde ao sugerir apenas a ideia de ordens superiores ao mundo físico, invisível, a ordem transcendente do divino e a ordem imanente do humano” (Chevalier, 1994:187).

<sup>72</sup> “Da estrela retemos sobretudo a sua qualidade de *luminária*, de fonte de luz. As estrelas representadas na abóbada de um templo ou de uma igreja especificam o seu significado celeste. O seu carácter celeste faz delas também símbolos do espírito e, em particular, do conflito entre as forças espirituais, ou de luz, e as forças materiais, ou das trevas. Atravessam a escuridão e são também como faróis projectados na noite do inconsciente (Chevalier, 1994:307-308).





**Figura 30:** *O Rei Minos*. Óleo sobre tela, 1973

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:116)

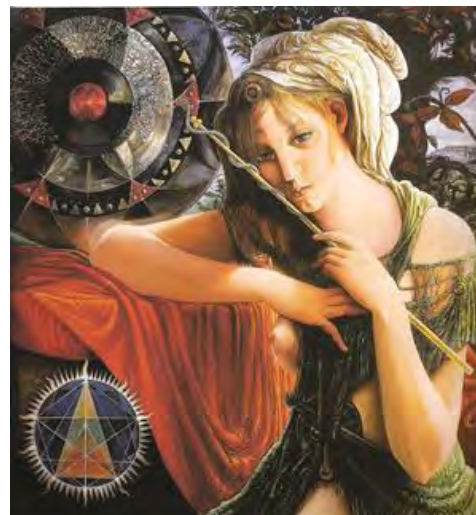
A obra *O Rei Minos* é a obra mais representativa sobre a figura do Minotauro e do símbolo do labirinto. Lima de Freitas enfatiza a importância da figura mítica do Minotauro, representando o labirinto, ou seja, representa o devorador de círculos concêntricos. Essa representação sai do interior do Rei Minos que segura o símbolo da mulher, representado pelo poder e pela força da lua.

Ariadne, por sua vez, encontra-se nas costas do seu pai/rei. Nesta figura andrógina estão representadas as armaduras das personagens míticas, realçando o machado de duas faces ou machado duplo nas frentes de cada personagem representando o lado místico e a visão interna e/ou externa, bem como o que está em cima e o que está em baixo.



**Figura 31:** *Narciso ou o Reflexo*. Óleo sobre tela, 1978

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:128)



**Figura 32:** *A Sibila Eritreia*. Acrílico sobre tela, 1988

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:173)

A pintura *Narciso ou o Reflexo*<sup>73</sup> representa simbolicamente a loucura da personagem mítica relativamente à sua própria imagem, onde o espelho<sup>74</sup>, o reflexo e os olhos são símbolos fortes. No que respeita à simbologia do espelho<sup>75</sup>, Lima de Freitas desenvolve uma reflexão bastante pertinente em que refere o seguinte:

Nada é tão mágico como um espelho. Narciso ficou enfeitiçado na contemplação do seu próprio reflexo, e se a morte, então, o arrebatou é porque esqueceu que a imagem maravilhosa não passa de um milagre da luz, movendo-se sobre o nada: luz divina que quer ver-se, a si própria, e que para isso separa as *águas* e cria um espelho do tamanho do Universo (Freitas, 2003:210).

Por seu lado, a pintura *A Sibila Eritreia*<sup>76</sup> apresenta a mulher que tem acesso a uma sabedoria superior. É uma pintura repleta de símbolos de grande alcance: o escudo<sup>77</sup>, onde se inscrevem dizeres e saberes máximos, o ceptro<sup>78</sup>, a serpente, as máximas geométricas e o ar sábio e encantador que faz desta obra um culminar de ideias importantes.

---

<sup>73</sup> “Filho da ninfa Liriope e do rio Cefiso, na Fócida, Narciso, jovem de uma beleza resplandecente, era insensível aos sentimentos de amor de que era objecto. A ninfa Eco, que sentia por ele uma grande paixão, foi afastada com desprezo e morreu de dor. As irmãs indignaram-se e queixaram-se a Nêmesis, do egoísmo e da indiferença de Narciso. A deusa decidiu então vingar as apaixonadas repelidas. .... Nêmesis, durante uma caçada, atingiu o jovem e fê-lo ir matar a sede a uma fonte. Apaixonado pelo rosto que o espelho das águas lhe devolvia, mas que ele não podia atingir, incapaz de se afastar dele, Narciso esqueceu-se de beber e de comer, ganhou raiz à beira daquela fonte e transformou-se, pouco a pouco, na flor que tem o seu nome. Desde então, essa flor reflecte-se na água durante a bela estação e murcha no Outono” (Schmidt, 1995:193).

<sup>74</sup> “O espelho, tal como a superfície da água, é utilizada para a adivinhação, para interrogar os espíritos. A sua resposta às questões colocadas inscreve-se por reflexo. ...O espelho não tem somente por função reflectir uma imagem; tornando-se a alma um perfeito espelho, participa da imagem e, por esta participação, ela sofre uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma acaba por participar da própria beleza à qual se abre” (Chevalier, 1994:301-302).

<sup>75</sup> “O espelho reflecte e inverte, operação dupla que conduz o observador à meditação de quais as equivalências existentes entre o mundo e a sua imagem, isto é, à meditação do mundo como imagem, e o leva, insensivelmente, a suspeitar que essa imagem é tão virtual, do lado do sujeito que reflecte, como do lado do objecto reflectido, tão igualmente fascinante e insubstancial, aquém do espelho, como nas profundezas do seu reflexo sem dimensão. Mais ainda: pela inversão da direita em esquerda e vice-versa, o mediante é arrastado à contemplação do poder sedutor e irresistível de um puro plano de reflexão, susceptível de introduzir, no universo visível, um desdobramento e uma simetria que não havia nele” (Freitas, 2003:209).

<sup>76</sup> “Personificação da própria Adivinhação, a sibila é uma sacerdotisa de Apolo que emite profecias e tende, cada vez mais e de modo especial entre os Romanos, a tomar o lugar dos oráculos dos deuses. Os Antigos conhecem, entre outras, quatro especialidades famosas: a sibila de Marpeço, que vivia numa gruta do monte Ida, na Tróada; a de Eritreia, a de Tibur e, por fim, a mais célebre de todas, a sibila de Cumes” (Schmidt, 1995:244). “A sibila simboliza o ser humano elevado a uma condição transnatural, que lhe permite comunicar com o divino e transmitir as suas mensagens: é o possuído, o profeta, o eco dos oráculos, o instrumento da revelação. As sibilas foram mesmo consideradas como *emanações da sabedoria divina*, tão velhas como o mundo, e depositárias da revelação primitiva: a este título, serviam um símbolo da revelação. Por isso, não se deixou de ligar o número das doze sibilas ao dos doze apóstolos e de pintar e esculpir as suas efígies nas igrejas” (Chevalier, 1994:608).

<sup>77</sup> “O escudo é o símbolo da **arma passiva, defensiva, protectora**, embora ele próprio seja às vezes mortífero. À sua própria força de metal ou de couro, o escudo associa magicamente forças figuradas. Com efeito, o escudo é, em muitos casos, uma representação do **universo**” (Chevalier, 1994:296).

<sup>78</sup> “O ceptro prolonga o braço, é um sinal de poder e de autoridade. Quebrar o ceptro significa renunciar ao seu poder. ...O ceptro mágico das deusas egípcias era um símbolo de alegria, a alegria de poder executar as suas vontades” (Chevalier, 1994:183).



**Figura 33:** *O Totem*. Óleo sobre tela, 1978

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:118)



**Figura 34:** *A Esfinge ou a Torre de Babel*. Óleo sobre tela, 1975

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:211)

A respeito do símbolo totem<sup>79</sup> e do Totemismo<sup>80</sup> muito haveria a referir. Contudo, apenas se vai considerar alguns símbolos, sendo eles, em primeiro plano e da esquerda para a direita, a mulher segurando a lua, a árvore contendo o fruto e o totem, propriamente dito, representado por um pilar contendo uma figura, um rosto, e alguns círculos concêntricos, no topo.

Ao centro, a árvore reparte o espaço feminino e o espaço masculino. A conjuntura do espaço representa o todo, o cultural, o mágico e o misterioso que contém o símbolo, o totem. Na pintura *A Esfinge ou a Torre de Babel* faz uma homenagem à esfinge<sup>81</sup> e à torre de babel<sup>82</sup>.

<sup>79</sup> “O que é então o *totem*? É, geralmente, um animal, comestível, inofensivo ou perigoso e temido, menos frequentemente uma planta ou uma força da natureza (chuva, água), que mantém uma especial relação com todo o clã. O *totem* é, em primeiro lugar, o pai ancestral, o antepassado comum do clã, mas é, também, o seu espírito protector e o seu salvador, que lhe envia oráculos e que, conquanto seja ameaçador para os outros, conhece bem os seus filhos e os poupa ao perigo. Os membros do *totem* ficam, em contrapartida, sujeitos ao dever sagrado de não matarem (ou destruírem) o seu *totem* e de se privarem de consumir a carne dele (ou seja o que for que ele possa fornecer). A desobediência a este dever implica, automaticamente, o castigo. Este carácter totémico não é inerente a um único animal ou entidade, estende-se a todos os indivíduos da mesma espécie” (Freud, 2001:13).

<sup>80</sup> O Totemismo é: “...uma expressão do fenómeno de simbolização, pelo qual se atribui a um ser qualquer, a uma planta ou a um animal, um valor simbólico de relação especial com o homem e que serve, em todo o caso, para precisar determinadas normas de comportamento” (Bernardi, 1974:388). “Geralmente, o totem é revelado a um indivíduo através duma visão, no decurso da observação do rito de paisagem da *segunda colina* (adolescência). É um animal ou uma planta, escolhida como protector e guia, à maneira de um antepassado ancestral, com o qual se estabelece uma ligação de parentesco, com todos os direitos e os deveres que isso comporta” (Chevalier, 1994:650).

<sup>81</sup> “No Egipto, prodigiosos construtores de pedra, em forma de leão agachado, com cabeça humana, de olhar enigmático, emergindo da juba. A mais célebre encontra-se no prolongamento da pirâmide de Quéfren, perto do Templo do Vale, nas proximidades das mastabas e das pirâmides de Gize, que estendem a sua sombra sobre a imensidão do deserto” (Chevalier, 1994:297). “Na Grécia, existiam leões aladas com cabeça de mulher, enigmáticas e cruéis, espécie de monstros terríveis, nos quais se podia ver o símbolo da feminilidade preventiva” (Chevalier, 1994:297). E, segundo a mitologia grega, estará associada à lenda de Édipo e ao ciclo tebano: “Este monstro foi enviado por Hera contra Tebas para castigar a cidade pelo crime de Laio, que amara o filho de Pélops, Crisipo, em amores culpados. Estabeleceu-se numa montanha situada a oeste de Tebas, nas proximidades da cidade. Daí, assolava a região devorando os seres humanos que lhe passavam ao alcance. Sobretudo, apresentava enigmas aos viajantes, que não os conseguiam decifrar. Então, matava-os. Somente Édipo conseguiu responder-lhe. Desesperado, o monstro atirou-se de um rochedo e matou-se. Dizia-se também que Édipo o trespassara com a sua lança” (Grimal, 1951:149). Saliendo: “No decurso da sua evolução no imaginário, a esfinge acabou por simbolizar também o inelutável. A palavra esfinge faz surgir a ideia de enigma, evoca a esfinge de Édipo: um enigma opressor. Na realidade, a esfinge apresenta-se no início de um destino, que é, ao mesmo tempo, mistério e necessidade” (Chevalier, 1994:298).

<sup>82</sup> “A Torre de Babel simboliza a confusão. A própria palavra Babel provém da raiz **Bil**, que significa confundir. O homem presunçoso eleva-se exageradamente, apesar de lhe ser impossível ultrapassar a sua condição humana. A falta de equilíbrio arrasta a confusão nos planos terreno e divino, e os homens já não se entendem: já não falam a mesma língua, quer dizer, já não há entre eles o mínimo consenso, pensando cada um em si mesmo e tomando-se a si próprio como um Absoluto” (Chevalier, 1994:108).

Lima de Freitas, ao mesmo tempo que pinta retratos menos positivos da realidade, retrata igualmente momentos e estados de alma que aliviam ou apaziguam. O autor, para além de pintor, é um pensador de mitos e de símbolos capazes de fazer refletir sobre o que de mais íntimo, intrínseco e profundo existe no ser humano.



**Figura 35:** *O Amante de Fogo*. Óleo sobre tela, 1971

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:83)

A pintura *O Amante de Fogo* caracteriza o lado ancestral e, ao mesmo tempo, sempre atual da beleza, do amor e do estado pleno do ser humano. Esta obra incorpora vários símbolos: o graal<sup>83</sup>, as formas geométricas pairando por cima das duas figuras centrais, um local sombrio ou noturno que sugere um romantismo propício aos amantes, os ramos das árvores como fundo mais íntimo e uma fusão dos dois corpos como um andrógino. Existe uma luminosidade global e, apesar do amante ser de fogo, estão intrinsecamente representados os outros elementos alquímicos, como sejam a água<sup>84</sup> que cobre as pernas do amante, a terra<sup>85</sup> que sustém as árvores e, por fim, o ar<sup>86</sup> que faz elevar as figuras geométricas suspensas. Este conjunto de imagens simbólicas faz desta pintura uma obra muito significativa de Lima de Freitas.

---

<sup>83</sup> “O Santo Graal da literatura medieval europeia é o herdeiro, senão o continuador, de dois talismãs da religião céltica pré-cristã: o **caldeirão** do Dagma e a **taça** da soberania. O que explica que este objecto maravilhoso seja muitas vezes um simples prato côncavo levado por uma virgem” (Chevalier, 1994:357).

<sup>84</sup> “As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Estes três temas encontram-se nas tradições mais antigas e formam as combinações imaginárias mais díspares, ao mesmo tempo que mais coerentes” (Chevalier, 1994:41).

<sup>85</sup> “A terra opõe-se, simbolicamente, ao céu, como o **princípio passivo** se opõe ao activo; o **aspecto feminino** ao aspecto masculino da manifestação; a escuridão à luz” (Chevalier, 1994:642).

<sup>86</sup> “Um dos quatro elementos, juntamente com a terra, a água e o fogo, segundo as cosmogonias tradicionais. É, tal como o fogo, um elemento activo e masculino, ao passo que a terra e a água são considerados como passivas e femininas. Enquanto estes dois últimos são materializantes, o ar é um símbolo de espiritualidade” (Chevalier, 1994:77).

### **2.3.1. Os Mitolusismos: a partir de 1984**

Na fase do Realismo Fantástico, Lima de Freitas desenvolveu um conjunto de trabalhos que constituem uma série denominada *Mitolusismos*. Série iniciada em 1984 na qual foi *abordando tematicamente alguns mitos maiores que marcaram – marcam ainda profundamente – o imaginário lusitano. E que são um dos seus maiores tesouros* (Freitas, 1987:125). A este respeito, Gilbert Durand aclara que ela reflete uma maturidade do pintor, tendo este conseguido mergulhar na alma de um povo, como refere:

Podemos, primeiramente, dizer que esta obra, pelas suas etapas, ou melhor, pelas suas *stases* interiores, atinge uma maturidade que é uma maestria. (...), a obra desemboca, por fim – graças à remitologização e ao consentimento dado à alma incarnada de um povo – numa espiritualidade viva – quero dizer não vaga, do vago d'alma, mas viva no sangue carnal que correu do pescoço decepado de Inês, ou no campo de batalha de Aljubarrota, e viva também na carne espiritual das imagens do mundo «imaginal» da rainha Isabel, de Santo António, do diácono Vicente (AA. VV, 1998a:132).

A relevância desta temática teve grande impacto no pensamento de Lima de Freitas, conforme Gilbert Durand, António Quadros e Manuel Simões mostraram. Esta série pretende fazer reviver os mitos lusitanos, tal como Lima de Freitas os encara: *Irrrompendo do inconsciente dos povos os mitos são as “notícias” que nos chegam dos arquétipos inexprimíveis, notícias muitas vezes pouco claras como o verbo das sibilas, porém sempre fecundantes, e inesgotavelmente refractadas na imaginação criadora* (Freitas, 1987:127).

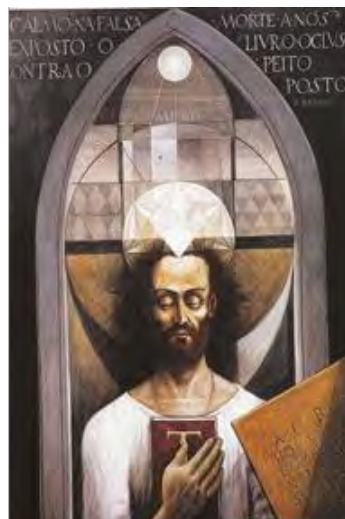
Lima de Freitas denomina-os de *mitos de fundação*, apresentando-os pela seguinte ordem: os amores de Pedro e Inês; o Mestre Roseacruz; o Jardim das Hespérides; o Encoberto; o mito de Saturno; o Preste João; o Paracleto; o Enviado de Deus e, por fim, a rainha Isabel (Freitas, 1987:126-128). Todos eles vão ser apresentados de seguida e acompanhados com algumas das possíveis obras alusivas.

As duas pinturas que se seguem estão submersas num misticismo de grande relevo, seja ele a mística do *515* e do *Túmulo de Christian Rosenkreutz* de Fernando Pessoa.



**Figura 36:** *O Mensageiro do 515*. Óleo sobre tela, 1984

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:142)



**Figura 37:** *Calmo na Falsa Morte (No túmulo de Christian Rosenkreutz, de Fernando Pessoa)*. Acrílico sobre tela, 1985

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:163)

Em o *Mensageiro do 515* o importante é o que representa o número 515. Lima de Freitas a esse respeito refere o seguinte:

E talvez mais que todos seja o enigmático Quinhentos e Quinze de Dante o nome mais apropriado para o *Messo di Dio*, o enviado de Deus, cifra a um tempo profética e pitagórica, cabalística e geométrica, joaquimita e templária, que o Mestre quinhentista da Aparição do Cristo à Virgem transpôs (segundo penso) para o universo simbólico da terra Lusa (de *Luz*, lugar de ressurreição!), ao mesmo tempo que noutra lugar da Europa outro Mestre – este com nome bem conhecido, Alberto Dürer – lhe dava feição saturnina na *Melencolia*. Aí nascem os meus anjos e mensageiros do 515, o meu **Teorema de Pitágoras** (Freitas, 2006:90).

O mensageiro traz a boa nova, a mensagem de que virá um salvador, um enviado de Deus à Terra. O mensageiro que é simultaneamente cavaleiro e guerreiro e que está preparado para as duras viagens que tem a percorrer. Na pintura visualiza-se o SIS = 515, do qual o mensageiro tem conhecimento. Todo o aparato exuberante na cabeça do mensageiro incorpora a teoria da luz/cor, ou seja, a luz reflete todas as cores. A luz<sup>87</sup>, vinda do céu, projeta-se no capacete do mensageiro em triângulo ou pirâmide e, assim, projeta todas as cores. A expressão mais evidente deste fenómeno é o arco-íris<sup>88</sup>.

A obra *Calmo na Falsa Morte*, inspirada na poesia de Fernando Pessoa *No túmulo de Christian Rosenkreutz*, remete para uma mística tão grandiosa quanto enigmática intimamente

<sup>87</sup> “A luz é relacionada com a obscuridade, para simbolizar os valores complementares ou alternantes numa evolução” (Chevalier, 1994:423).

<sup>88</sup> “O arco-íris é **caminho e meditação** entre a terra e o céu. É a **ponte** de que se servem deuses e heróis entre o outro mundo e o nosso. ...Acrescentemos que, se o arco-íris é geralmente anunciador de felizes acontecimentos, ligados à renovação cíclica (...), pode também ser prelúdio de perturbações na harmonia do universo e tomar até um significado aterrador; é a outra face, esquerda ou nocturna, do mesmo complexo simbólico” (Chevalier, 1994:83-84).

relacionada com a Rosa-Cruz<sup>89</sup>. Lima de Freitas projeta na pintura a interpretação do mito de Christian Rosenkreutz<sup>90</sup> rejuvenescido no século XX por Fernando Pessoa e também por ele mesmo. Tal como refere o autor, trata-se de uma meditação e reflexão poética e/ou filosófica capaz de fazer evoluir o ser humano para além dos seus limites comuns:

Num sentido perfeitamente «moderno» (no melhor sentido da palavra), o tema célebre reaparece aos olhos, não como uma evocação ou a celebração duma efeméride literária, mas como uma forma de meditação poética-filosófica inédita, a um tempo bela na sua linguagem contida, rigorosa, quase matemática, e simultaneamente densíssima e enigmática no mistério mais profundo das suas significações: meditação actual, em três andamentos, sobre a morte como um acordar do sonho da vida, sobre o que a alma pode conhecer da Verdade e sobre Deus enquanto Homem de um outro Deus maior (Freitas, 2006:285).

Note-se a riqueza das formas geométricas, o livro junto ao peito, as máximas escritas no topo, bem como da lápide no lado inferior direito da pintura. A todo o conjunto – a história, os sonetos de Pessoa, a pintura de Lima de Freitas – subjaz um mito que ressuscitou e parece redivivo.

Seguidamente, as obras apresentadas retratam os mitos lusos, como sejam as obras: *O Jardim das Hespérides* e *Os Guardiões do Graal*, *O Paracleto*, *O Preste João*, *O Encoberto*<sup>91</sup> e *Farol de Saturno*.

*O Jardim das Hespérides*<sup>92</sup> e *Os Guardiões* ou *Os Guardiões do Graal* são duas obras fortes, quer pelo conjunto de símbolos apresentados, quer pela forma luminosa, angélica e mística, visível em cada recanto dessas duas pinturas. Seguindo o pensamento de Lima de Freitas, note-se a ligação entre o Preste João, o Graal e os seus Guardiões:

---

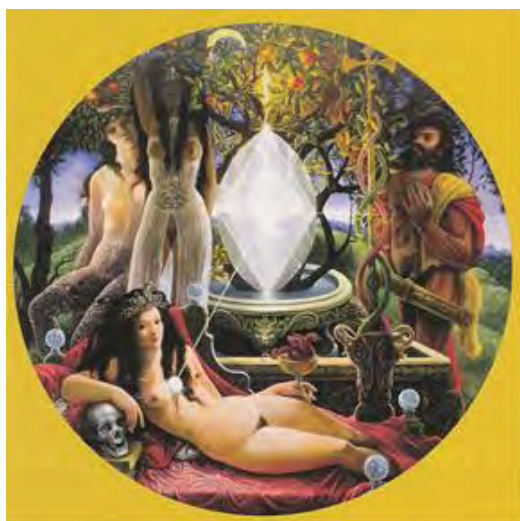
<sup>89</sup> Mario Dal Pra esclarece: “No decorrer dos séculos XVI e XVII adquire grande fama a fraternidade dos Rosa-Cruz que, no entanto, não parece ter assumido nunca a forma exterior de uma verdadeira associação. Com aquele termo designa-se antes uma condição espiritual que engloba simultaneamente um conhecimento de ordem cosmológica ligado ao hermetismo cristão, um espírito religioso aberto e cosmopolita, uma disponibilidade prática para intervir em defesa dos homens com o fim de aliviá-los nas suas advertências, uma confiança na renovação e a esfera numa época de compreensão e de paz [...]. A fraternidade dos Rosa-Cruz foi historicamente afirmada com a publicação de manifestos e com uma rica literatura onde se ilustrava a lenda do seu fundador, Christian Rosenkreutz, e das suas viagens simbólicas; ...Mas trata-se sobretudo de um movimento de ideias em torno da Reforma protestante e que visa recuperar, num período de áspers conflitos religiosos, uma perspectiva menos imediatamente dogmática, mais aberta a uma tradição unitária dos conhecimentos e firmemente vocacionada para uma renovação quer política quer espiritual” (Dal Pra, 1997:238-239).

<sup>90</sup> “É digno de nota, por ser único e inesperado, que quase três séculos e meio depois da vaga inaugural dos escritos rosa-crusianos – ... – é digno de nota, repito, que um dos maiores poetas portugueses e europeus do século XX tenha escrito três sonetos intitulados «*No túmulo de Christian Rosenkreutz*» ... – tenha voltado à tona da literatura do nosso tempo” (Freitas, 2006:285).

<sup>91</sup> “Os mitos universais do Salvador prometido, que é sempre um «encoberto», refractam-se nas figuras misteriosas de Frederico, de Orgjer, do Imã escondido, do futuro avatar de Buda ou, para a mais recente memória lusitana, na nostalgia do rei Sebastião, o Desejado, cantado pelo sapateiro Bandarra, por António Vieira, por Pessoa. Por detrás do Herói prometido, no Restaurado das nações e dos mundos, perfila-se o mito de Saturno, na perdida Idade do Ouro que voltará no fim dos tempos, do Milénio profetizado por João em Patmos e pelo abade Joaquim, que tanto ecoou em Portugal. E aí temos a emergência lusa e universal (tão lusa na sua universalidade, tão universal no seu lusitanismo) do fascinante Preste João das Índias, Rei do Mundo até à vinda do Paracleto, oculto algures *na confluência dos mares*, no palácio fabuloso do Graal guardado pelo Sol e pela Lua...” (Freitas, 2006:90).

<sup>92</sup> Hespérides: “Filhas de Atlas e de Hésperis, elas vivem num jardim de maçãs de ouro, cuja entrada é guardada por um dragão. Hércules vence o dragão e apodera-se do jardim com todas as suas riquezas. O mito representa a existência de uma espécie de Paraíso, objecto dos desejos humanos, e de uma possibilidade de imortalidade (a maçã de ouro); o dragão designa as terríveis dificuldades do acesso a esse Paraíso; Hércules, o herói que vence todos os obstáculos. O conjunto é um dos símbolos da luta do homem para chegar à espiritualização que lhe assegurará a imortalidade” (Chevalier, 1994:366).

O afastamento ou a desapareção do Graal no «Oriente» marca o *exílio ocidental* com suficiente força simbólica: oblitera-se a Tradição primordial, o saber *canónico* que liga os mundos; o «nó do agnosticismo» ia-se apertando em torno das consciências, fechando-as sobre si mesmas (como o disse Corbin). Os herdeiros dos Guardiões da Terra Santa da extremidade ocidental da Europa não podiam abandonar a demanda, que encarnava, então e desde logo, a esperança da cristandade. Encontrar o reino do Preste João significava restabelecer o contacto com o Templo eterno, tal como o concebe a tradição abraâmica, e salvar o Ocidente da catástrofe da «destruição do Templo» (Freitas, 2006:39-40).



**Figura 38:** *O Jardim das Hespérides.*  
Acrílico sobre tela, 1986  
Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV., 1998a:141)



**Figura 39:** *Os Guardiões ou Os Guardiões do Graal.* Acrílico sobre tela, 1985  
Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV., 1998a:145)

A primeira pintura ilustra o mito do jardim das Hespérides<sup>93</sup> de forma clara e explícita, a partir do jardim, das maçãs, de Hércules e do dragão, entre outras figuras míticas. A figura geométrica central e as esferas, situadas no topo da cama em primeiro plano, contêm alguns signos do Zodíaco<sup>94</sup>.

A segunda pintura, *Os Guardiões do Graal*, aborda o significado e a importância do graal. Existem várias interpretações para o referido símbolo, mas o que realmente importa é ter consciência da grandiosidade do tema e da proteção requerida por um determinado segredo incorporado: *O que não deixa de estar em relação com a explicação analítica de Jung, para*

<sup>93</sup> “Outro *topos* do imaginário desta extremidade do Ocidente, curiosamente mencionado em mitos de fundação peninsulares e até lisboetas, é aquele a que se dá o nome mitológico de Jardim das Hespérides, por certo *à beira mar plantado*; aí Hércules vence o dragão, cujo sangue derramado tinge a madrugada, aí colhe enfim os frutos aurificados da imortalidade na *Árvore da Vida* que é também fonte de Juvêncio. Fábula ou lenda alquímica, como queria Dom Pernety, na qual assistimos a uma sucessão de metamorfoses: as filhas do rei são o dragão, belas estrelas do crepúsculo que paradoxalmente anunciam o cair da noite e o romper da *aurora consurgens*, a flecha que mata é também o raio de luz divina que dá a vida eterna, e apraz-me imaginar que o jardim fechado é a Lusitânia secreta, talvez o Algarve grego e africano e atlântico escolhido pelo Infante, para de lá colher o fruto da árvore cósmica. Hércules seguiu o pomo da imortalidade, Henrique teve *o globo mundo em sua mão* (Mensagem)” (Freitas, 2006:90).

<sup>94</sup> “Atlas, diz a lenda, ensinou astronomia a Héracles, o dragão deu o seu nome a uma constelação e Héracles foi identificado com o Sol” (Chevalier, 1994:366).



quem o Graal simboliza a “plenitude interior que os homens sempre procuraram” (Chevalier, 1994:357). O mistério do graal assume-se pelo conhecimento e ascensão espiritual.

Portugal desenvolveu um imaginário em torno do culto do Espírito Santo<sup>95</sup>, com forte ligação ao tema do Quinto Império. Lima de Freitas, que muito valorizou o tema, abordou-o nas telas: *O Paracleto*<sup>96</sup>, *O Preste João*<sup>97</sup> e *O Encoberto* (D. Sebastião)<sup>98</sup>.

Acerca do Preste João refere o seguinte:

Precisamos sempre de procurar o nosso «oriente» para tentar resolver o nosso «ocidente». E aqui abordo um ponto que, como português, me toca profundamente. Os meus antepassados, ao procurarem o caminho das Índias, a rota do Oriente, simultaneamente procuravam, nesse mesmo Oriente, o reino do Prestes João, assim cumprindo a vocação do extremo Ocidente. Dir-se-ia que este, por intermédio de Portugal, sua ponta extrema a poente, procurava recuperar um Oriente mítico perdido, o Oriente do Prestes João, o Rei do Mundo (Freitas, 1990a:125).

Lima de Freitas acrescenta mais algumas ideias relativas ao Preste João que merecem ser mencionadas:

Contudo, o facto de que a verdadeira natureza do «Oriente» onde habita o «Rei dos Reis» é simbólica e de que, através de tais símbolos e mediante as figuras de tais lendas, se apontam factos espirituais cuja essência está para lá das «figuras» do espaço e do tempo, da humanidade e da história, isto é, factos *trans*-figurados, não impede que a demanda do «Preste João» comece primeiramente, ingenuamente, ao nível dos homens, do tempo e da geografia, e que seja indispensável, para que se recebam o ensinamento e a iniciação, encontrar primeiro o mestre e o iniciador (2006:39).

Mais à frente acrescenta:

---

<sup>95</sup> O tema do culto do Espírito Santo foi especialmente estudado e valorizado por Jaime Cortesão, António Quadros e Agostinho da Silva.

<sup>96</sup> Paracleto “(Do gr. *parákletos*, «defensor», pelo lat. *Paracletus*, «id.»); Nome dado ao Espírito Santo; aquele que surgereia outrem o que há-de responder” *Paracleto*. In Dicionário 2005 [DVD-ROM]. Porto: Porto Editora, 2004.

<sup>97</sup> “Figura mítica de rei-sacerdote cristão, a que faz primeira referência um documento datado de 1145, que se supunha ser senhor de um fabuloso império africano ou oriental, depois mais precisamente identificado com a Abissínia. Um dos viajantes que se referem à existência deste domínio cristão longínquo é Marco Polo. Em 1442, Antão Gonçalves foi encarregado pelo Infante D. Henrique de procurar o Rio do Ouro e de estabelecer contacto com o Preste João” *Preste João*. In Dicionário 2005 [DVD-ROM]. Porto: Porto Editora, 2004.

<sup>98</sup> “D. Sebastião foi décimo sexto rei de Portugal, entre 1557 e 1578, conhecido pelo cognome de “o Desejado”. Filho do príncipe D. João e de D. Joana de Áustria, nasceu em 1554, em Lisboa, e morreu em 1578, em Alcácer Quibir. D. Sebastião herdou o trono de seu avô, D. João III e como era menor, ficou como regente sua avó D. Catarina. Após a demissão da sua avó da regência, foi eleito para esse papel, o cardeal D. Henrique, tio de D. Sebastião. Tanto a corte, como o povo manifestava a sua apreensão quanto à educação do rei, quanto à sua sucessão e defesa de todo o território nacional. D. Sebastião teve uma educação cuidada, mas era de um temperamento e humor variáveis, sujeito a períodos de depressão, e de carácter um pouco influenciável por aqueles que o cercavam. Quando atinge os catorze anos, em 1568, D. Sebastião toma conta do governo e logo trata de reorganizar o exército, preparando-se para a guerra em Alcácer Quibir. D. Sebastião sonhava cada vez mais com grandes feitos heróicos, sem pensar nos perigos de tais acções, sem primeiro ter assegurado a sucessão. Assim, D. Sebastião, em 1572, deixa a regência a D. Henrique e faz uma viagem pelo Norte de África. O sonho de dominar territórios e recuperar praças antes abandonadas pouco tempo sobrevive, apesar de toda a bravura dos jovens soldados no combate. Contudo, o exército português foi derrotado em Alcácer Quibir, e nessa batalha morre o Rei D. Sebastião e uma grande parte da juventude portuguesa. Este desastre vai ter as piores consequências para o país, colocando em perigo a sua independência. O resgate dos sobreviventes ainda mais agravou as dificuldades financeiras do país. Como não tinha descendentes, vai-lhe suceder o tio, o cardeal D. Henrique. O cadáver de D. Sebastião foi encontrado e reconhecido, estando sepultado no Mosteiro dos Jerónimos. Mesmo assim, subsiste uma lenda popular que não aceitou a sua morte e daí nasceu o mito do *Sebastianismo*” *D. Sebastião*. In Dicionário 2005 [DVD-ROM]. Porto: Porto Editora, 2004.

Que os cavaleiros de Cristo tenham procurado um Preste João «objectivo», «real» no sentido material da palavra, e um «reino» não menos real e concreto, situado algures na «Índias», numa região por descobrir mas bem determinada, mostra, por um lado, o estado de angústia, a urgência de uma demanda fundamentalmente espiritual em busca de um «Graal» que se afasta do Ocidente e, por outro lado, que inclusive se ia perdendo de vista a natureza profunda desse Graal e desse Preste João (2006:39).



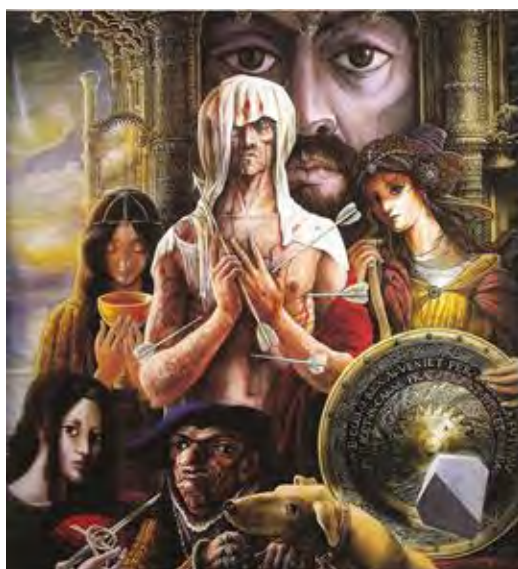
**Figura 40:** *O Paraclete*. Acrílico sobre tela, 1991

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:143)



**Figura 41:** *O Preste João*. Acrílico sobre madeira, 1986

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:133)



**Figura 42:** *O Encoberto*. Acrílico sobre madeira, 1987

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:161)



**Figura 43:** *Estudo para D. Sebastião*. Acrílico sobre madeira, 1987

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:159)

Nestas pinturas está subjacente um conjunto de ideias que conduz ao tal mito português, denominado Quinto Império. Associado ao sonho da recuperação da glória nacional, imaginava-se para Portugal um reino semelhante aos impérios gloriosos como os quatro da Antiguidade:

Os fundamentos escriturários para esse profetismo joaquimita eram encontrados em Isaías e na conhecida profecia de Daniel ao rei Nabucodonosor (tão grata ao padre António Vieira) na qual se revelava o desmoronamento sucessivo de quatro impérios, simbolizados pelos metais de que era feita a imensa estátua que desabava, sonhada pelo rei (metais onde alguns exegetas viam correspondência simbólica com os impérios assírio, persa, grego alexandrino e romano) e se fazia o anúncio misterioso de um “Quinto Império” o qual “jamais será destruído e cuja soberania jamais passará para outro povo, pois submeterá e aniquilará todos os outros, e subsistirá eternamente” (*Daniel, II, 4*) (Freitas, 2005a:87).

Para fechar o círculo do conjunto de obras associadas aos mitos lusos, resta falar de Saturno, sobre o qual Lima de Freitas sublinha a sua relevância: *..., o mito de Saturno, da perdida Idade do Ouro que voltará no fim dos tempos, do Milénio profetizado por João em Patmos e pelo abade Joaquim, que tanto ecoou em Portugal* (Freitas, 1987:127). A respeito de Saturno e da simbólica adjacente, Lima de Freitas salienta:

O lema do artista actual – parafraseando velhos textos alquímicos – consistirá, na nossa opinião, em «ultrapassar o regime de Saturno»; e para essa passagem, para esse trânsito fora dos limites Saturninos, o único passaporte é o *símbolo*, caroço compacto, pétreo, que escapa à dentada «crónica» do pai Júpiter e que ele vomita. O símbolo é como um «quantum» de energia que garante à imagem a velocidade necessária para escapar à queda na «actualidade» onde se desfaz: porta secreta que conduz ao universal, via da arte simultaneamente a mais hermética e a mais comunicativa; e isto porque a forma que significa constantemente outra coisa é, paradoxalmente, aquela que mais se significa (1971:183-184).



**Figura 44:** *O Farol de Saturno*. Acrílico sobre tela, 1986

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:139)

Na obra *O Farol de Saturno*, a imagem representada mais significativa são os traçados geométricos, nos quais existe uma geometria sagrada implícita, que sugerem a Pedra Filosofal, num cenário – o do Cabo de S. Vicente – com paisagem de bravura e, ao mesmo tempo, de tranquilidade. Trata-se de um misto de sentimentos que se confundem com a rigidez e o rigor dos traçados.

Não podemos desenvolver aqui sequer os traços mais salientes da riquíssima constelação dos mitologemas saturnianos, mas pensamos que estas brevíssimas notas ajudam já a situar a significação do culto do Espírito Santo no firmamento mítico do cristianismo e no horizonte do imaginário português, como culto, profundamente marcado por Saturno, de abertura de uma nova e última era, prometida pelas profecias de Isaías e de Daniel e pela exegese joaquimita do evangelho e do Apocalipse de João (Freitas, 2005a:88).

Para finalizar, vão ser abordados dois mitos portugueses inspirados na história e na vida de personagens reais. O amor de Pedro e Inês e o milagre das rosas da rainha Santa Isabel.

A história de amor que juntou D. Inês de Castro e D. Pedro I<sup>99</sup> constitui um marco no imaginário português. É a história que se tornou mito pela grandiosidade dos sentimentos, pois

---

<sup>99</sup> “D. Pedro I com o cognome de “o Justiciero”, foi o oitavo rei de Portugal, entre 1357 e 1367. Quarto filho de D. Afonso IV e de D. Beatriz de Castela, nasceu em Coimbra, a 8 de Abril de 1320, e morreu em Estremoz a 18 de Janeiro de 1367. Casou, em 1336, com D. Constança Manuel, filha do fidalgo castelhano D. João Manuel e de D. Constança de Aragão. D. Constança trouxe para o reino na sua comitiva, D. Inês de Castro que era uma fidalga galega, de rara beleza, que desde logo despertou a atenção do príncipe, que veio a apaixonar-se profundamente por ela. Esta paixão provocou escândalo na corte portuguesa, motivo por que o rei D. Afonso IV resolveu intervir, expulsando do reino Inês de Castro, que veio a instalar-se no castelo de Albuquerque, na fronteira de Espanha. Aquando da morte de D. Constança no parto em 1345, a ligação amorosa entre D. Pedro e D. Inês estreita-se ainda mais e o príncipe manda que D. Inês regresse a Portugal e instala-a na sua própria casa, onde passam a viver uma vida de marido e mulher, de que nascem quatro filhos. Segundo os conselheiros do rei, D. João I, como herdeiro do trono de Portugal, escutava bastante as ideias dos irmãos de D. Inês e outros fidalgos galegos, o que poderia significar perigo com uma dominante influência de Castela sobre a política portuguesa. Estes conselheiros persuadiram o rei de que esse perigo poderia afastar-se definitivamente, se se eliminasse D. Inês de Castro. O problema foi discutido na presença dos conselheiros do rei em Montemor-o-Velho, e aí ficou resolvido que Inês seria executada sem demora. Quando D. Inês soube desta resolução, foi ter com o rei, rodeada dos filhos, para implorar misericórdia, uma vez

foram capazes de ultrapassar as regras da monarquia, da igreja e dos costumes, tradições e padrões comportamentais do século XIV. Representa para o imaginário português os sentimentos de amor, de paixão, dor de amor, de raiva e de vingança, entre outros sentimentos relacionados.



**Figura 45:** *Depois de Morta foi Rainha.*

Acrílico sobre tela, 1987

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:151)



**Figura 46:** *O Milagre das Rosas.*

Acrílico sobre madeira, 1987

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:157)

Na pintura *Depois de Morta foi Rainha* de 1987 está explicitamente representado um episódio da história de amor que envolve D. Inês de Castro e D. Pedro. Veja-se que D. Inês está sentada no trono e é coroada Rainha de Portugal. A dimensão trágica está na decomposição do corpo, pois foi desenterrada e coroada depois de morta. Na obra não só se vê o trono como algumas partes do seu túmulo (ainda hoje existente no mosteiro de Alcobaça em simetria com o túmulo de D. Pedro). No chão, encontram-se resíduos de morte, num cenário arrepiante e nauseabundo. D. Pedro, por seu lado, ajoelhado perante a amada vê nela toda a beleza que a envolve, transmitindo uma postura de inquietude e de desassossego. A luz que ilumina D. Inês de Castro dá-lhe uma divindade celestial, onde o céu se abre para a receber ou para a trazer por instantes. Pode ainda observar-se a flor que nasce dos restos mortais de D. Inês, símbolo de

---

que ela se considerava isenta de qualquer culpa. As súplicas de Inês só momentaneamente apiedaram D. Afonso IV, que entretanto se deslocou a Coimbra para que se desse cumprimento à deliberação tomada. E a execução de D. Inês efectuou-se em 7 de Janeiro de 1355, segundo o ritual e as práticas daquele tempo. Após o assassinio de D. Inês de Castro, D. Pedro revoltou-se contra o seu pai, assolou diversas terras a norte do Douro e chegou mesmo a tentar tomar o Porto. O acordo de paz entre D. Pedro e seu pai foi firmado em Canaveses em Agosto de 1355, tendo desde logo D. Afonso IV delegado em D. Pedro grande parte do poder. Ficou o infante desde esta altura incumbido de, com certas reservas, exercer justiça em todo o reino. Esta transferência de poderes explica o facto de, ainda infante, ter D. Pedro promulgado o beneplácito régio, não para agravar as relações com a Igreja, mas para marcar a força do Estado. Este importante decreto proibia a divulgação no reino de quaisquer documentos pontifícios sem prévia autorização do rei. Subiu ao trono em 28 de Maio de 1357, com 37 anos de idade. Distinguiu-se pela aplicação da justiça, tendo sido extremamente rigoroso na sua aplicação, sem discriminações. Anos depois, em 1360, D. Pedro I, já então rei de Portugal, jurou, perante a sua corte, que havia casado clandestinamente com D. Inês um ano antes da sua morte, tendo-a coroado e justificado com a execução dos seus assassinos, apesar de lhes ter sido prometido perdão antes da morte de D. Afonso IV. D. Pedro reinou durante dez anos, conseguindo ser extremamente popular. Os seus restos mortais encontram-se na capela-mor da igreja do mosteiro de Alcobaça ao lado dos de D. Inês de Castro” *D. Pedro I*. In Dicionário 2005 [DVD-ROM]. Porto: Porto Editora, 2004.

nascimento e de prosperidade. Aqui a morte transcende a história e torna-se mito, conferindo-lhe a grandiosidade e a transversalidade que o mito contém.

Sobre a nostalgia do amor impossível de Pedro e Inês, Lima de Freitas lembra até onde a loucura do amor consegue chegar:

A Nostalgia do Impossível marca, certamente, o ciclo tão português dos amores de Pedro e Inês, a *mísera e mesquinha que depois de morta foi rainha* cantada por Camões, paixão que tem inspirado tantos escritores, poetas e dramaturgos dentro e fora de Portugal, ...; paixão que arremete contra a lei da morte e, sem se deixar paralisar pelo delírio do macabro, leva a saudade apunhalante do ser amado e do bem perdido até à loucura ressurreccional que a transforma em união mística e transcendente” (Freitas, 2006:89).

Na pintura *O Milagre das Rosas* está representada a história generosa da *Rainha Santa Isabel*<sup>100</sup>, onde se vê representado o *milagre das metamorfoses*, como lhe chamou Lima de Freitas:

De código para código, o chumbo irá ganhando transparência, até ao ouro da transfiguração: o incompreensível feito Sentido! Milagre das metamorfoses, das transmutações, de que a rainha Isabel deu o alto exemplo pelo fogo pentecostal do Espírito Santo – todos começaram a falar todas as línguas, senhores já do segredo das passagens (*habentibus symbolum facilis est transitus*, reza a legenda de um velho tratado hermético) (Freitas, 2006:91).

Nessa mesma pintura, constata-se a presença de conceitos místicos de alcance alquímico, como a transmutação do pão em rosas, associado ao simbolismo de transmutação dos metais menos nobres no metal nobre – o ouro<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> “Isabel de Portugal (Rainha Santa Isabel), nascida em Saragoça ou em Barcelona por volta de 1270 e morreu em Estremoz no ano de 1336. Rainha de Portugal, mulher de D. Dinis, filha de Pedro III de Aragão e de D. Constança de Navarra e neta de Jaime I, o Conquistador. Desde nova mostrou tendência para a meditação e solidão, rezas e jejuns. Entre os seus pretendentes contavam-se Eduardo I de Inglaterra, Roberto de Anjou e D. Dinis de Portugal. Foi este quem o seu pai escolheu pois oferecia-lhe desde logo um trono. O contrato de casamento foi concertado em 24 de Abril de 1281 e tinha a particularidade de ser o primeiro celebrado em Portugal com escritura antenupcial, segundo o direito romano. Por ele, a nova rainha recebeu Óbidos, Abrantes, Porto de Mós com todas as suas rendas, e ainda 12 castelos. O seu pai, por seu turno, dotou-a com 10 mil maravedis e jóias. Ficou célebre o cortejo que acompanhou a nova rainha a Portugal depois do casamento, realizado por procuração na cidade de Barcelona em 1288. De Bragança, onde era aguardada pelo infante D. Afonso, a comitiva, onde se incorporavam nobres portugueses, seguiu para Trancoso onde D. Dinis a esperava e onde, a 24 de Junho, se realizou a cerimónia de casamento que os cronistas celebrizaram. Em 1304 regressou à sua terra natal quando D. Dinis aí teve de se deslocar como medianoiro do conflito entre Fernando IV de Castela e Jaime II de Aragão. Também em Portugal era constante a sua presença junto do marido nas deslocações que este fazia pelo reino; esse facto trouxe-lhe grande popularidade junto do povo, pois nessas alturas dava esmolas aos pobres, a raparigas pobres e distribuía alimentos. Não se alheou dos problemas políticos nacionais, interferindo na guerra civil que opôs o rei ao príncipe herdeiro D. Afonso; acusada pelo marido de favorecer os interesses do filho foi mandada sob custódia para Alenquer. No entanto, continuou a interessar-se pelo problema e foi por sua influência directa que se assinou a paz de 1322; no ano seguinte evita o reacender da luta colocando-se entre os exércitos preparados para a batalha. Depois da morte de D. Dinis (1325) recolheu-se nos Paços de Santa Ana, junto a Santa Clara de Coimbra; até à morte promoveu uma série de obras pias fundando ou ajudando à fundação de hospitais (Coimbra, Santarém, Leiria), asilos e albergarias (Leiria, Odivelas), mosteiros, capelas (Convento da Trindade em Lisboa, claustro em Alcobaça, capelas em Leiria e Óbidos). Deixou em testamento grandes legados a muitas destas instituições. Foi sepultada por sua vontade no Convento de Santa Clara e, no século XVII, o seu corpo foi trasladado para o novo mosteiro fundado por D. João IV em substituição do antigo, ameaçado pelas águas do Mondego, e depositada num cofre de prata e cristal. O povo, desde cedo, considerou-a santa, atribuindo-lhe inúmeros milagres. A pedido de D. Manuel I foi beatificada por Leão X (154-1516); em 1625 foi canonizada por Urbano VIII” *Rainha Santa Isabel*. In Dicionário 2005 [DVD-ROM]. Porto: Porto Editora, 2004.

<sup>101</sup> Para se obter informação complementar, consultar (Freitas, 2003:307).

Na paisagem vê-se o rio e a ponte (poderá ser em Coimbra, onde viveu e onde ainda hoje o seu culto permanece muito forte). Num plano intermédio, o cenário indica ser um palácio ou um claustro do convento (a dualidade de rainha e de santa). Ela própria é a figura principal, transmitindo uma paz e uma tranquilidade inigualável. Nas vestes, perante o ventre, sai uma luz sobrenatural que fará a transmutação do pão e dinheiro em rosas. No peito ostenta uma rosácea geometricamente desenhada de onde a luz trespassa. A ligação da rainha Santa Isabel com o povo foi sempre muito forte, daí a sua presença incorporada nas personagens situadas no plano mais próximo do observador. Contudo, pode ainda ser feita a distinção entre as quatro personagens apresentadas à direita e as duas personagens colocadas à esquerda. Existem diferenças, umas são mais rudes e outras têm uma proximidade maior com o poder e com o conhecimento. Dir-se-ia que, da direita para a esquerda e de baixo para cima, o artista passa dos períodos anteriores (neorrealista e surrealista-expressionista), para o suprarrealista e luso.

Estes dois mitos pertencentes ao imaginário português parecem representar uma sublimação religiosa e transcendente, da realidade mundana e histórica, que assim ganha um significado superior. Daí a noção de *Mitolusismos*, que é como quem diz, de religião lusiada.

#### **2.4. As Paisagens Visionárias: depois dos anos 80**

As Paisagens Visionárias de Lima de Freitas são o resultado de um grandioso trabalho na pintura na qual o *fundo* passa a ter papel principal e torna-se *um estado de alma*:

A paisagem é muitas vezes um «fundo» para as figuras, mas esse «fundo» reflecte quase sempre o fundo do pensamento pictural. Por essa razão, o fundo conquista, enfim, a tela inteira, nessa aparição do «género» se reflectindo, mais do que um exclusivo interesse pela Natureza, o interesse que o artista revela pela sua própria consciência do mundo, tomada de consciência que os românticos condensaram na conhecida definição da paisagem como «um estado de alma» (Freitas, 1965:31)<sup>102</sup>.

Assim, a paisagem<sup>103</sup>, como representação artística, tanto convém à pintura de formato naturalista como à simbólica. A paisagem, ao longo dos tempos, foi adquirido novas formas e funções na sua representação, ou seja, foi tomando rumos diferenciados consoante as épocas e os artistas<sup>104</sup>. Lima de Freitas é um autor com consciência da importância e do alcance da

---

<sup>102</sup> Merecerá fazer-se referência à observação de Lima de Freitas que antecede muito a fase em que o pintor a desenvolveu plenamente. Esta situação mostra a consistência do pensamento do autor o que lhe dá maior solidez.

<sup>103</sup> Fátima Lambert num escrito sobre paisagem refere o seguinte a respeito: “A origem da paisagem (origem permanente na medida em que o fenómeno é repetido muitas vezes) encontra-se no desenvolvimento e na coordenação naturalista de elementos simbólicos sugerindo uma ambiência, ou seja, na apresentação de uma arquitectura ou de um elemento de arquitectura (uma porta, um quadro), árvores, jardins, excepcionalmente rios, montanhas, o todo servindo de referencia topológica ou histórica a cenas narrativas” (Lambert, 2002:4).

<sup>104</sup> “Nas últimas décadas do século XX, os propósitos das novas revisitações figurativas e representacionais, nalguns autores, retomaram a abordagem pictural da *paisagem*. A paisagem de sítio nenhum, desencarnada, reveladora da iconoclastia antropológica vivida. A incursão na paisagem estética reflectia uma intencionalidade afectiva, pretendendo uma aproximação por via da ironização, da reciclagem filosófica, da crítica

paisagem, podendo situar a sua pintura de paisagem entre a Europa e o Próximo-Oriente, numa contemplação perante a natureza:

Mas os temas da paisagem mereceriam, só por si, um estudo à parte, e por isso nos limitaremos a assinalar que a paisagem, como género autónomo, é um produto refinado e tardio – pensemos na paisagem «clássica» chinesa, em Patinir, em Leonardo, etc. – que implica sempre a emergência de uma visão de segundo grau, uma consciência da consciência, uma contemplação da Natureza que pressupõe uma natureza contemplativa, assumida na distanciação frente à Natureza (Freitas, 1965:31).

Entenda-se esta contextualização como uma forma de alargar a visão da paisagem, reconhecendo a possibilidade de a ver de fora para dentro. Com efeito, esta não tem que ser apenas corpo, pelo contrário, pode ser também alma, de forma simbólica, tal como Lima de Freitas a representa nas suas paisagens ditas visionárias<sup>105</sup>: *À guisa de comentário caberia anotar aqui que por este caminho se poderia explicar ser a paisagem, ... um dos géneros da pintura em que se reflecte profundamente uma intimidade. O mais exterior transformando-se amiúde na expressão do mais interior* (Freitas, 1965:31).

Esta fase na pintura de Lima de Freitas, para Maria João Fernandes, é o momento em que a sua obra atinge o conhecimento e a valorização do espírito e da alma do ser humano, bem como da natureza que até então não teria alcançado. Não obstante, por outro lado, considera que o autor não abandona o Realismo Fantástico, como poderia parecer, mas antes o reestrutura numa perspetiva diferente, ou seja, na perspetiva do maravilhoso e do símbolo: *Lima de Freitas, não abandonou o realismo fantástico das suas primeiras obras, desenvolve o maravilhoso que revela um leque cada vez mais vasto de significações integrando na sua pintura, de modo explícito, uma vertente simbólica* (Fernandes, 1984:s/p). Lima de Freitas evolui de forma pessoal, num amadurecimento rico e natural:

Depois de se ter debruçado sobre a realidade, nos aspectos mais terríveis que a definem, na sua dimensão social, humana, cósmica, o artista prossegue a descoberta dos meandros do seu próprio espírito, da sua alma, revela outros mundos latentes no mundo visível, enriquecendo a sua linguagem, tirando do lápis ou do pincel visões que são outras oferendas, as possíveis, aquelas que podem restituir o homem a si mesmo, apontar outra revolução para além daquela que a etapa inicial da sua pintura sugere (Fernandes, 1984:s/p).

Já Fernando António Baptista Pereira considera que, no decorrer dos anos 80 e sobretudo nos anos 90, Lima de Freitas apresenta uma nova forma de comunicar as suas

---

histórica da pintura (incidindo sobre si mesma), mas significou, também, um retomar, com propriedade autoral, da própria pintura” (Lambert, 2002:1).

<sup>105</sup> “A paisagem enquanto estado de alma, começa a ter significado, de modo mais directo, através de elementos novamente simbólicos e expressivos em si-mesmos, mas exclusivamente artísticos” (Lambert, 2002:9).



imagens. Por outras palavras, a paisagem surge não como uma paisagem real, mas antes como uma paisagem ideal: *Quer na ilustração, quer no desenho, ou na própria pintura, o topos da paisagem fora uma constante na obra de Lima de Freitas, só que se escondia sob outras prioridades temáticas ou conceptuais: como fundo ou como apontamento de ilustração da palavra ou, ainda, como ensaio de outras imagens, (...) (Pereira, 1998:13).*

A paisagem deixa de estar presente no *fundo* como um complemento e, nesta altura, a paisagem passa a ser o foco central e a temática principal da pintura que vai ao encontro do trabalho desenvolvido ao longo dos anos anteriores, *como tema autónomo, síntese de toda a experiência imagética anterior do pintor (1998:13).* Uma paisagem visionária é situada além do visível e é capaz de transcender a realidade, já que possibilita a cada espetador ou observador a hipótese de se sentir capaz de penetrar naquele sítio do *mistério* e do *inefável* e, assim sentir-se pleno; já que *A Paisagem Visionária de Lima de Freitas é uma nova janela (...) para essa excepcionalidade que dá sentido à vida (1998:13).*

Na mesma perspetiva, Luísa Possolo, refere que as obras de Lima de Freitas comportam uma alma visionária capaz de elevar o real ao estado superior da mente humana, ou seja, ao estado imaginativo: *Para Lima de Freitas o próprio da arte e que é o “mais-que-arte”, a sua transfiguração, é a figuração anagógica do próprio real, num percurso mnésico de apropriação da quinta-essência: a visão imaginativa da Alma Visionária (Possolo, 1998:202).*

Será legítimo perguntar se as Paisagens Visionárias de Lima de Freitas não serão uma possibilidade ou uma inspiração para transformar o mundo num lugar melhor? Se assim for, as pinturas são o caminho para se chegar à plenitude, isto porque representam lugares de paz e harmonia, facilitando a chegada à plenitude humana. Esta capacidade de consciencialização do real permite, ao ser humano, não só a fuga da civilização caótica mas, também, o encontro da solução para o problema. O artista projeta nas suas paisagens imaginárias inspiradas, ou não, nas paisagens verdadeiras do mundo os lugares que com algum esforço humano (mental e físico), poderiam tornar-se reais. Pelo esforço mental será possível ver, sentir, viver e imaginar esses sítios. Pelo esforço físico haverá a possibilidade real de transformar as urbes modernas em locais belos, ideais, enfim, em Paisagens Visionárias.

As Paisagens Visionárias surgem numa fase final da obra de Lima de Freitas, em que é atingido o auge: *Tal «inverosimilhança» transfigura a paisagem e situa-a, para lá do mero visual, num plano visionário de índole transcendente. A visão dessa «Terra Celeste», dizem os autores antigos, surge a partir da meditação silenciosa e do «pensamento perfeito» (Freitas, 1977b:72).*

O autor assume uma transcendência que vai para além do visível, sendo possível ver e caracterizar cada imagem, cada objeto, cada momento:

... paisagens de uma «Terra Celeste» onde tudo o que vemos à nossa volta tem a sua exacta correspondência mas onde, ao contrário do nosso mundo, tudo vive e respira, tudo sente e pensa – incluindo rochas, rios, árvores e nuvens – e onde *tudo é possível*, ainda que absurdo ou impensável no plano da realidade sensível. A «matéria» desse mundo da Imaginação é luminosa, numérica, e a sua característica é pulsar de energia e de *significância* (1977b:71).

É extraordinário verificar que o amadurecimento de um artista se alcança após um percurso longo, de intensas vivências e conhecimentos intelectuais e artísticos fortes. Lima de Freitas cria lugares onde apetece estar, que apetece sentir, cheirar, ou seja, onde os sentidos humanos possa trespassar a imagem e voar intelectualmente, através do espírito para o paraíso imaginário.

Por ordem cronológica, por ano da publicação, passa a mencionar-se algumas obras de Lima de Freitas desenvolvidas na década de 90 do século XX:

**Quadro 8:** Listagem de obras dos anos 90, do século XX

Anos 90	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1990 “A visão de Henrique Mota”</li> <li>- 1990 “Dante e Virgílio à entrada do Purgatório”</li> <li>- 1990 “Anunciação”</li> <li>- 1990 “Os dois sóis”</li> <li>- 1990 “O pórtico”</li> <li>- 1991 “O convento”</li> <li>- 1991 “O Paracleto”</li> <li>- 1991 “O bom e o mau Juiz”</li> <li>- 1991 “A constelação de Perseu”</li> <li>- 1992 “A ilha”</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1992 “A Sulamita”</li> <li>- 1992 “A ninfa e as máscaras”</li> <li>- 1992 “O choque dos continentes”</li> <li>- 1992 “O Istmo”</li> <li>- 1992 “O pórtico”</li> <li>- 1993 “O contemplador dos mundos”</li> <li>- 1993 “Mundos paralelos”</li> <li>- 1993 “Os amantes”</li> <li>- 1994 “O cavaleiro da aurora”</li> <li>- 1997 “A ponte arruinada”</li> </ul>
---------	---	--



**Figura 47:** *A Montanha da Lua*. Acrílico sobre madeira, 1988

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV., 1998a:207)



**Figura 48:** *Os Dois Sóis*. Acrílico sobre tela, 1990

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV., 1998a:199)

*A Montanha da Lua e Os Dois Sóis* são exemplos de Paisagens Visionárias que representam dois lados ou dois opostos complementares. Na primeira pintura, no lado esquerdo, vê-se um menir, símbolo masculino, e do lado direito vê-se a forma da *Vesica Piscis*, relacionada em termos estéticos à forma da vulva feminina. Por detrás do arvoredo existe uma porta que permite a passagem para algum lado, quem sabe um lugar de passagem para outra dimensão. Na segunda pintura, Lima de Freitas apresenta uma paisagem suspensa no ar. Por um lado, pode antever-se um céu, uma extensão com montanhas e um lago mas, por outro lado, esse lago também pode ser o céu e daí a suspensão da paisagem. Numa leitura seguinte, o olhar vai para o portal iluminado sob uma escultura monumental com três cabeças. O tema da porta ou do portal é significativo para Lima de Freitas e estas duas pinturas servem de exemplo.



**Figura 49:** *O Convento*. Acrílico sobre tela, 1991

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:221)

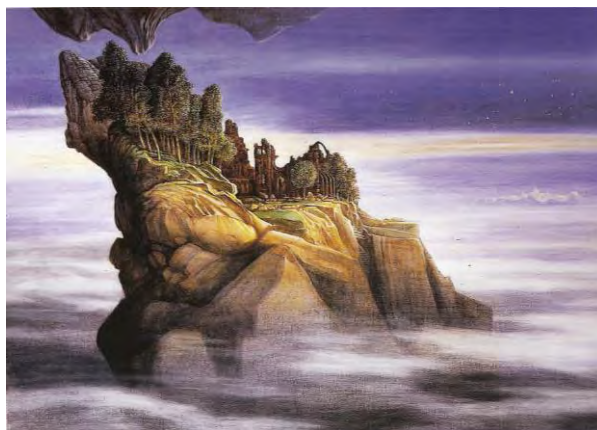


**Figura 50:** *O Pórtico*. Acrílico sobre tela, 1992

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:225)

No caso das duas paisagens *O Convento* e *O Pórtico* expõem lugares sagrados, tais como os conventos e as entradas sagradas, bem como os pórticos, entradas e/ou saídas que, existindo ou não num tempo, percorrem através da mente. São, também, lugares que existiram, ou não, num espaço físico, mas que existem nos espaços imaginários de Lima de Freitas.

Esse tipo de imaginário permite reviver e visitar estas paisagens as vezes que forem necessárias, uma vez que não está limitado à vida terrena e às respectivas experiências reais. O inconsciente trabalha com a imagem e a imagem comunica com o espectador através dos sentidos, das sensações e das percepções.



**Figura 51:** *O Istmo*. Acrílico sobre tela, 1992

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:224)

Mais uma vez, nesta pintura *O Istmo* é possível encontrar uma ruína, motivo de presença humana, embora todo o cenário pareça ser fruto de uma visão. Trata-se da representação de uma ilha ou um pedaço de rocha perdida ou separada de um todo desconhecido. Contudo, o enigmático parece ser a pedra que quase toca no cimo da montanha, na confluência de dois mundos, invertidos em relação um ao outro. Há, portanto, a representação de um lugar *outro* que, podendo parecer existir, na verdade não existe.

No seu conjunto, estas pinturas são, de facto, Paisagens Visionárias. Mostram um além, representam um espaço/tempo desconhecido, mas que é espacial e intemporal ou *espaço outro* (Mircea Eliade), existente num inconsciente de sonho e de fantasia. O nevoeiro, a elevação, os elementos naturais, tais como as plantas e, em particular, as árvores são elementos que também sobressaem. Os templos recuam no tempo ou vislumbram outro tempo, lugar sagrado ou lugar profano. Lima de Freitas proporciona, através das paisagens, parar para pensar para que o observador construa, dentro de si, em conjunto com o seu imaginário, uma realidade *outra*, capaz de surpreender.

## **2.5. A Paisagem dos Rostos: ao longo de seu percurso**

Na obra global de Lima de Freitas, os retratos representam uma vertente distinta, pois acompanharam todos os momentos da sua pintura. Os seus retratos podem designar-se por *Paisagem dos Rostos*, uma vez ter sido o título atribuído pelo próprio ao conjunto de retratos que elaborou ao longo da vida. Neles podem encontrar-se familiares, amigos, companheiros de geração e contemporâneos, mas nunca na perspetiva fotográfica, pois a realidade é vista não como o que se vê, mas o modo como se vê:

A única “realidade” do mundo e dos seres ou objectos visíveis é não o que vejo, mas *como* vejo o que julgo ver: coincidência de um olhar consigo próprio, com a consciência que nele alvorece e se põe a ver, nesse mundo, nesses seres e nesses objectos, mais do que vê, de outro modo vendo o visível porque interferido pelo invisível (Freitas, 1998c:236).

Lima de Freitas consegue imprimir aos seus retratos uma luminosidade e um enredo de fundo que parecem buscar a alma do retratado. Só um visionário seria capaz de retratar de forma, numa perspectiva para além do sensorial, algo tão real como uma pessoa humana. O autor completa:

O visionário como revelação coerente do inconsciente profundo, mas coerente de uma coerência indescritível, fora do alcance dos esquemas racionais conhecidos. Porque o visionário impõe-se, não se constrói como uma colagem (de cá para lá), bem ao invés, desce como uma aparição das profundezas do céu, já pronta e perfeita, coesa e articulada na sua infinitude inesgotável, feita de uma evidência cegante, incompreensível e, todavia, banhada de luz e de simplicidade (1998c:238).

Lima de Freitas consegue, de forma clara e concisa, tornar explícito o que entende por paisagem dos retratos. Contudo, reforça-se a ideia de que a paisagem no retrato é o próprio retrato:

De sorte que pintar uma paisagem é fazer o retrato de alguém; não o retrato de uma personagem isolado, separado de tudo o resto, mas de um ser ligado aos movimentos fundamentais do universo. O que se exprime é a maneira de ser de um homem: as atitudes, as maneiras de agir, o ritmo, o espírito... E os contrastes e interacções entre os elementos visíveis do quadro são os estados de espírito próprios do ser humano: os temores, os êxtases, os impulsos, as contradições e os desejos, vividos ou por viver, que são os seus (1998c:240).

Os retratos de Lima de Freitas, tal como refere Baptista Pereira, *revelam, para lá de uma certa semelhança que se projecta na memória (...), uma «visão imaginária e unificadora da Alma Visionária» (...)* (Pereira, 1998:14). São como que um jogo onde se oculta o visível e se dá visibilidade ao oculto, por isso: *Os retratos de Lima de Freitas revestem-se, de facto, desse incontornável poder de desvendar, através de subtis mecanismos visuais, o ocultado sob as aparências visíveis e, nessa dimensão, são o indispensável contraponto das suas paisagens visionárias* (Pereira, 1998:14).

Lima de Freitas também produziu os seus próprios retratos, esses que comportam o mesmo sentido conceptual dos retratos. Os autorretratos são a forma mais directa de se representar. Assim, Lima de Freitas representa, no visível, manifestações do invisível, tornando-o patente, de algum modo.

Como já foi referenciado, as obras que se enquadram na Paisagem dos Rostos acompanham todo o trabalho de Lima de Freitas e não pode ser determinada uma década específica ou uma fase determinada. No Quadro 9 é possível ver uma lista de retratos pintados por Lima de Freitas, entre a década de 40 e a década de 90.

**Quadro 9:** Obras da série *Paisagem dos Rostos*, do século XX

<b>Paisagem dos Retratos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1949 "Arquimedes da Silva Santos" - desenho</li> <li>- 1952 "Carlos de Oliveira"</li> <li>- 1952 "Alves Redol"</li> <li>- 1952 "Ernesto de Sousa"</li> <li>- 1961 "Prof. Bernal" - desenho</li> <li>- 1962 "Arquimedes da Silva Santos"</li> <li>- 1963 "H. H. Sorensen"</li> <li>- 1964 "Helle Harvig de Freitas"</li> <li>- 1964 "Jean-Pierre Dupuy"</li> <li>- 1965 "Albertina Ferreira"</li> <li>- 1965 "José"</li> <li>- 1966 "Snu Abecassis"</li> <li>- 1974 "André Coyné"</li> <li>- 1974 "Estudo para retrato de José Marinho"</li> <li>- 1982 "Karen"</li> <li>- 1982 "Sofia"</li> <li>- 1984 "Fernando Guedes"</li> <li>- 1984 "José da Silva Lopes"</li> <li>- 1966 "Auto-retrato"</li> <li>- 1994 "D. Manuel Martins, primeiro bispo de Setúbal"</li> </ul>
------------------------------	--

Vão ser apresentados três apenas dos anos 60, embora a escolha tenha sido feita, não pela data, mas pela significação que têm, ao nível da proximidade das personalidades com o próprio autor, bem como com o processo de concretização da obra.



**Figura 52:** *Helle Hartvig de Freitas*. Óleo sobre tela, Paris, 1964

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:237)



**Figura 53:** *Snu Abecassis*. Óleo sobre tela, 1966

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:256)

*Helle Hartvig de Freitas* retrata uma mulher a quem o autor retratou inúmeras vezes em contextos diferentes. Para além de esposa é uma mulher inspiradora em Lima de Freitas. Neste caso, representa uma imagem serena e tranquila, embora podendo supor-se um carácter reflexivo, com perspicácia apontada pela representação de um pedaço de tabuleiro de xadrez e algumas peças.

A representação de *Snu Abecassis*<sup>106</sup>, terminada em 1966, nem sempre comportou esta forma, pois a pedido da retratada, Lima de Freitas alterou o fundo inicial. Snu Abecassis referiu que o fundo inicial era constrangedor, uma vez que, de facto, conseguia trespassar o mais íntimo e mais profundo da sua personalidade<sup>107</sup>.

A obra *Auto-retrato* mostra com que intensidade Lima de Freitas retratava as personagens. Não se fala apenas do rosto, mais ou menos parecido, mais ou menos favorecido, mas antes da paisagem em que se recorta. O fundo espelha as ideias mais profundas, mais pertinentes, mais ousadas e mais complexas da mente de cada um. Com certeza, Lima de Freitas vivia animado pelas formas geométricas<sup>108</sup>, as mesmas que o levaram a escrever textos

---

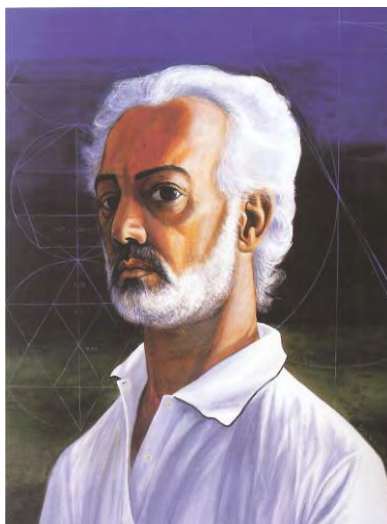
<sup>106</sup> Snu Abecassis foi companheira de Francisco Manuel Lumbrales de Sá Carneiro nascido no Porto a 19 de Julho de 1934. O político português foi vítima de um acidente aéreo em 1980 (4 de dezembro). O amor entre estas duas personalidades foi tanto enigmático como polémico, o que faz reavivar o amor de Pedro e Inês.

<sup>107</sup> Para mais informações sobre este assunto consultar referência bibliográfica: FREITAS, Lima de & PEREIRA, Fernando António Baptista (1984). *Lima de Freitas: retrospectiva 1946-1984*. Setúbal: Minerva do Comércio.

<sup>108</sup> As formas geométricas em Lima de Freitas vão ser trabalhadas na II Parte, no Capítulo II.

sobre o número e a geometria sagrada, bem como a dedicar trabalhos plásticos, sob vários materiais, sobre os mesmos assuntos.

Na sua pintura, o autor dá-se a conhecer, fazendo do seu autorretrato o espelho da sua mente. Este trabalho é de 1984 e demonstra a fase de maturidade que atinge nessa altura. Tendo Lima de Freitas vivido até 1998, são as geometrias a marca de personalidade escolhida para se retratar. É esta a sua realidade mais íntima e, por tudo isso, fundamental.



**Figura 54:** *Auto-retrato*. Acrílico sobre tela, 1984

Fonte: Imagem reproduzida de (AA.VV, 1998a:260)

A abordagem feita a algumas das obras de Lima de Freitas mostrou a importância dos mitos e símbolos lusitanos e universais na sua obra pictórica. Nesta contextualização esteve como propósito primeiro dar um panorama geral sobre a obra plástica de Lima de Freitas.

Para além da obra plástica, foi possível verificar a existência do trabalho teórico, permitindo chegar com mais clareza, harmonia e maturidade ao seu pensamento plástico, às suas ideias mais íntimas ou mais perturbadoras como foram sendo expostas ao longo dos vários momentos deste trabalho.

Feita a contextualização sobre a criação plástica de Lima de Freitas, na sua generalidade, irá desenhar-se, no II Capítulo desta I Parte, a temática da Obra Pública de Lima de Freitas, uma vez ser o propósito principal de estudo desta Tese de Doutoramento.



## Capítulo II – Acerca da arte pública: a Obra Pública de Lima de Freitas

### Preâmbulo

O tema que é objeto deste capítulo, a Obra Pública em Lima de Freitas, incidirá no estudo da sua pintura sobre tela, pintura sobre madeira e pintura de azulejos.

Começará por uma abordagem teórica, no sentido de fundamentar os conceitos e terminologias de arte pública, Obra Pública, o espaço público e os seus lugares, bem como os públicos respetivos.

Sendo um tema muito abrangente, tentar-se-á dar enfoque à vertente da arte pública em que melhor se enquadre a obra realizada por Lima de Freitas. Haverá espaço para considerar a Obra Pública como via de criação e/ou de promoção de espaços simbólicos.

Este capítulo será determinante para quando se estudar, pormenorizadamente, a simbólica subjacente a cada uma das obras. Ao mesmo tempo permitirá levantar algumas questões sobre a Obra Pública como potenciadora e veiculadora de uma estética educacional, tema esse que será estudado na IV Parte deste trabalho.

### 1. Para uma definição de arte pública

Na história da arte pública em Portugal muito pouco existe estudado, embora, nos últimos anos, tenham sido feitos alguns progressos nesse domínio, nomeadamente no que respeita à escultura pública, por José Guilherme de Abreu<sup>109</sup>. O qual refere o seguinte: *Dir-se-á, que o interesse pelo Escultura Pública, encarada como um ramo específico da escultura, e como noção que actualiza a designação de Estatuária, constitui uma temática demasiado recente, para que se façam sentir de imediato repercussões no seu estudo* (Abreu, 2006:2). E acrescenta:

Importa, no entanto, sobre este ponto referir que a *Arte Pública*, dentro da qual a *Escultura Pública* se insere como modalidade, de resto, preponderante, possui, na Europa, enquanto ramo diferenciado das artes, uma origem muito mais antiga do que se costuma pensar, já que o movimento em prol da *Arte Pública* remonta a finais do século XIX, tendo-se realizado em Bruxelas, entre 24 e 29 de Setembro de 1898 o primeiro *Congrès International de L'Art Public*, organizado pela *O Euvre Nationale Belge de l'Art Public*, sob o patrocínio de Leopoldo II (Abreu, 2006:2).

Acerca da defesa da arte pública refere:

---

<sup>109</sup> Nomeadamente a dissertação de mestrado intitulada *A Escultura no Espaço Público do Porto no Século XX* de 1996/98 e a dissertação de doutoramento *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998)* de 2006.

Como se constata, os termos utilizados para defender a arte pública, nomeadamente no que se refere à promoção dos objectivos sociais da arte, a denúncia da mediocridade da arte oficial, a defesa da utilidade pública da arte, mantêm hoje a mesma pertinência e actualidade, podendo por isso considerar-se o movimento que então se formava como um verdadeiro percussor das concepções actuais da arte pública (Abreu, 2006:3).

A escultura pública, enquadrada num cenário histórico e político, foi o que perdurou no âmbito de *concepções de uma lógica autoritária/totalitária, interessada e empenhada em apropriar-se dos poderes de monumentalização como instrumento para popularizar e disseminar a sua própria “doutrina” política* (Abreu, 2006:6-7). Este facto faz com que a escultura pública venha a ganhar conotações menos artísticas, durante o Liberalismo, mas antes sirva *como meio de expressar o culto dos Grandes Homens e dos Grandes Feitos, inserindo-se na crença positivista do Progresso Contínuo da Humanidade* (Abreu, 2006:6). Mesmo durante o Estado Novo existe uma conotação monumental, *como meio de encenação de concepções autoritárias de Poder, veiculando iconografias e retóricas totalitárias de Nação e de Ordem* (Abreu, 2006:7). Apesar desta herança histórica, a escultura pública não fica presa a este tipo de contingências, mas antes, nele se reconhece um paradigma que decorreu num determinado tempo.

### **1.1. Da arte em espaços públicos à arte pública**

O monumento, que denominou a arte em espaços públicos até ao século XIX sofreu, segundo Gómez Aguilera um significativo recuo:

A finales del siglo XIX asistimos al desvanecimiento de la lógica del monumento. Ocurrió bastante paulatinamente. Pero hay dos casos especialmente llamativos que llevan la marca de su propio carácter transicional (las *Puertas del Infierno* y la estaut de *Balzac*, ambas de Rodin) (...) Podría decirse que con estos dos proyectos escultóricos se traspasa el umbral de la lógica del monumento y se entra en el espacio de lo que podríamos llamar ‘su condición negativa’, en una especie de deslocalización, de ausencia de hábitat, una absoluta pérdida de lugar. (Aguilera, 2004:39).

Por seu lado, Javier Maderuelo, à semelhança de outros autores, afirma a importância que a escultura de Auguste Rodin teve, em 1898 na crise da ideia de monumento.

El descrédito del monumento urbano se hace evidente con el rechazo que sufrió Auguste Rodin en 1898 cuando presentó en el Salón de Otoño se monumento a Balzac, escultura que debería ocupar un lugar en la calle que el Pueblo de Paris iba a dedicar ao novelista (Maderuelo, 2001b:33).

Essa noção de monumento, como conjunto escultórico inserido no espaço público, vai cair em desuso e desaparecer como género até aos anos 60 do século XX. Maderuelo esclarece:

*Por eso, podemos assegurar que durante los tres primeros cuartos del siglo XX la escultura monumental há desaparecido como género* (Maderuelo, 2001b:34).

É a partir dos anos 60 que se vai gerar a grande reviravolta e, com isso, o conceito de arte pública ressurgue com novos pressupostos urbanísticos, ambientais e artísticos.

Desta forma, hoje a escultura pública como variante da arte pública, integra-se *no movimento que se vem desencadeando em torno da sua redefinição, no quadro das transformações urbanas e culturais de fundo que se têm vindo a registar, desde meados da década de 80, do século XX* (Abreu, 2006:9).

Ainda a respeito da utilização dos conceitos de arte em espaços públicos e arte pública, Antoni Remesar esclarece que a segunda tem uma valência mais restritiva em relação à primeira e aponta dois possíveis problemas:

In other forums in those which is intended to analyse the force of the public art concept, appear always two problems that, generalitty, they distort the environment and hinder a discussion in depth about the topic. The first issue makes reference to the fact of defending that all art is public art, weakening thus the possible development of the concept and including it in the swampy dimension of the art definition. The second, bounded in good measure to the first, makes reference to the rejection of the “*public art*” term and to the recovery of the concept “*art for public spaces*” (Remesar, 1997:128).

A arte em espaço público é aquela obra ou conjunto de obras que se encontram apresentadas em espaços publicos. Por seu lado, a arte pública, para além de usar o espaço público tem, também, as tais preocupações relacionadas com a melhoria da qualidade de vida dos cidadãos, tal como José Guilherme de Abreu sublinha:

Assim sendo, uma arte pública socialmente entendida, em vez de usar o espaço público das cidades como *display* de uma nova competição que se processa *por meio* da exibição de colecções de obras de arte pública, deveria antes promover a melhoria da qualidade de vida dos cidadãos, através de uma concepção da arte pública, ..., optando por manifestações menos exuberantes, mas detentoras de um sentido público bastante mais claro e mais real (Abreu 2006:11).

Para Antoni Remesar a arte pública deverá seguir quatro objetivos que apresenta da seguinte forma:

- 1 – To increase the total income generated in the city;
- 2 – To improve the social cohesion;
- 3 – To increase the influence of the city in national decision-making;
- 4 – To improve the city’s image as a centre of culture (Remesar, 1997:137).

Esta discussão acerca do conceito de arte pública ocorreu sensivelmente na mesma altura em que Lima de Freitas iniciou a sua intervenção artística em espaços públicos em

Portugal. Embora, deva sublinhar-se que o trabalho de arte pública de Lima de Freitas não é escultórico, mas antes bidimensional.

## 1.2. A arte pública e/na cidade

Tal como já foi mencionado, o conceito de arte pública surge nos meados do século XX, mais concretamente nos anos 60<sup>110</sup>, numa altura em que se dá uma viragem na forma como se vê a intervenção artística em espaços públicos, havendo uma rejeição da linguagem referente à escultura monumental e em que os movimentos artísticos de vanguarda surgem de forma muito vincada. Fernando Gómez Aguilera aclara:

Sin duda, la década de los 60 inaugura un período de gran vitalidad en el campo de la escultura, en el que se suceden nuevas formulaciones y reflexiones teóricas, de modo que el género experimenta una intensa evolución, hasta disolver sus propios límites y convertirse en el arte más activo de finales de siglo (Aguilera, 2004:39).

Mesmo o objeto escultórico, durante e após os anos 60, adquire uma dimensão urbana, na qual o artista é um mediador importante no processo de valorização do novo contexto urbano para o público.

El nuevo estatus del objeto escultórico, la centralidad del ámbito urbano, la mediación del artista y la importancia del público en este nuevo contexto, (...), trazan algunas de las líneas de fuerza de la renovación de la escultura en el ámbito del espacio público, sobre las que reflexionaré a continuación (Aguilera, 2004:39).

Começa a haver um maior respeito sobre os espaços público, tal como Maderuelo alude: *Durante la segunda mitad de este siglo, há comenzado a operarse un cambio de actitud generalizado con respecto al espacio público, paralelo al crecimiento de la conciencia democrática de los ciudadanos* (Maderuelo, 2001b:35).

Ao mesmo tempo, há uma tendência para sair dos espaços fechados (galerias e museus, por exemplo) e voltar-se para os espaços abertos, junto da natureza e junto dos espaços públicos da cidade<sup>111</sup>.

---

<sup>110</sup> “O conceito de arte pública surgiu durante os anos 60, para caracterizar um novo tipo de intervenção artística no espaço público que se distinguiu do tradicional monumento comemorativo. Desde o princípio do século XX que diversos artistas como Rodin, Brancusi e Picasso realizaram obras de grande modernidade, que rivalizaram com a linguagem da escultura monumental. Na realidade, muitos dos elementos que caracterizaram esta linguagem – o pedestal, a verticalidade, a figuração – tornaram-se obsoletos à medida que surgiram os novos movimentos de vanguarda” (Regatão, 2007:11).

<sup>111</sup> Sobre o tema *A Cidade*, Lima de Freitas deixou texto escrito no livro *O Labirinto* de 1975. Na II Parte, no I Capítulo irá ser dada uma abordagem ao tema da cidade e do labirinto tendo em conta a perspectiva de Lima de Freitas. Gaston Bachelard, na sua obra *Poética do Espaço*, acrescenta a relação com a cidade, considerando-a uma cosmicidade: *..., é sobretudo na cidade que a tempestade é ostensiva, que o céu exhibe mais claramente a fúria. No campo a tempestade seria menos hostil. Eis, a nosso ver, um paradoxo de cosmicidade* (Bachelard, 2008:58).

Desde finales de los años sesenta, una serie de factores astísticos, políticos y sociales han concluído a que diferentes artistas en Europa y Estados Unidos se plantearan la posibilidad de pensar y crear obras cuyo âmbito no fuera el espácio cerrado del museo ni el privado de la galería de arte, sino el espácio abierto de la naturaleza o el espácio público de la ciudad (Maderuelo, 2001a:12-13).

A cidade é o resultado de um conjunto de fatores e momentos históricos que se organizam em passado, presente e futuro. Xerardo Estévez refere que, em cada um destes três tempos, intervêm três intervenientes: os políticos, os técnicos ou os artistas e os cidadãos (2001). Assim, *La ciudad histórica será finalmente el producto y la manifestación de esta confluencia, a veces armónica, otras desafortonada* (Estévez, 2001:61).

É relevante pensar que a cidade é o espaço da arte pública no século XX, na qual as marcas do tempo não deixam de existir. Manuel Delgado aclara:

La ciudad es una composición espacial definida por la alta densidade poblacional y el asentamiento de un amplio conjunto de construcciones estables, una colonia humana densa y heterogénia conformada esencialmente por extraños entre si. La ciudad, en este sentido, se opone al *campo* o a *lo rural*, ámbitos en que tales rastos no se dan (Delgado, 1999:23).

Xerardo Estévez refere-se à cidade como uma *máquina de habitar*, sempre em movimento, onde é permitido construir e desconstruir em função das necessidades das pessoas que a habitam:

Se há definido la ciudad como la máquina de habitar. La ciudad es, entre otras cosas, un lugar com la capacidade de generar respuestas colectivas a los problemas que plantea la aglomeración humana. Si en ese territorio se combina lo extraordinario o lo transformador con lo cotidiano o lo banal, lo sublime y lo bello con lo funcional, la ciudad es un gran invento, y luego veremos por qué (Estévez, 2001:55).

Ao mesmo tempo, a cidade é considerada a *tela do artista* (Silva, 2005:21), na qual é possível expressar, através da arte, os desejos ou anseios do artista. *Por lo tanto, la ciudad es una huella cultural, es a la vez el resultado y el marco pertinente de las manifestaciones culturales, es soporte y expresión del arte, es decir, de lo hecho por el hombre* (Maderuelo, 2001b:17).

A cidade, também, passa a adquirir um caráter simbólico muito significativo para a vida das pessoas, na medida em que permite abrir a visão do mundo através da arte pública, uma vez que ela é livre na sua constituição e por definição:

En cuanto produto artificial y obra colectiva, la ciudad adquiere un profundo carácter simbólico y significativo, por eso podemos considerarla como una obra de arte que representa los anhelos, los ideales, los logros y las frustraciones de sus pobladores, así como la expresión del poder que éstos tienen (Maderuelo, 2001b:17-18).

Por seu lado, a cidade também se torna o resultado de um trabalho coletivo, no qual cabem todos os géneros de arte no espaço público, seja pela arte pública, pela organização das próprias urbes, tais como os automóveis, os locais de lazer ou de trabalho, etc. Gloria Moure aclara: *Es por lo tanto correcto decir que la ciudad es una obra de arte colectiva, que se aproxima a la objetividad perfecta por la vía del comportamiento caótico de multitud de actitudes individuales. (...). La ciudad es, pues, un crisol privilegiado de creación* (Moure, 2001:110).

Esta cidade, feita por todos os cidadãos, levanta questões relacionadas com a sua organização espacial. Neste sentido, pode falar-se da necessidade do crescimento do civismo, no sentido de respeitar os espaços públicos, o que vem no seguimento de uma nova consciência social, cultural, económica e política. Esta consciência cívica, num sentido mais amplo, coincide sensivelmente com o novo entendimento sobre o contexto urbano na Europa em geral, ou seja, a noção de cidade e de cidadania começa a ganhar espaço e isso vai possibilitar um olhar mais atento para a arte de todos e para todos, ou seja para a arte pública:

En esta circunstancia, coincidente con un tiempo de auge económico y de expansión y crisis urbana, también social, renace el interés por el arte público, una actividad relacionada con la revitalización y mejora de los centros y áreas urbanas, que el purismo y el funcionalismo del planeamiento contemporáneo habían deshumanizado y vaciado de significado (Aguilera, 2004:40).

O novo conceito de arte pública, estando associado a uma necessidade social, económica, cultural e política vem permitir que a liberdade de expressão artística venha a ser maior. Os desejos, as necessidades e os problemas dos cidadãos e das comunidades começam a ser colocados em observação por parte dos artistas e das autoridades. Há um forte interesse em que os projetos realizados para os espaços públicos venham melhorar a qualidade de vida dos cidadãos sem que exista a necessidade de cumprir regras rígidas mais associadas ao monumento. Fernando Gómez Aguilera dá uma panorâmica geral num dos seus textos sobre esta temática:

Quizá el arte público, que es un arte sin estilo, fuera de paradigma, esté vinculado com contextos públicos físicos y/o socio-culturales concretos a los que aporte significados estéticos, cívicos, comunicativos, funcionales, críticos, espaciales y emocionales específicos y en términos de presente. Y quizá deba también poner en relación esos contextos con la vida (deseos, necesidades, problemas...) de las personas de la comunidad en que se inserta, cuyos ecos propios estará interesado en escuchar e interpretar, en el marco de un proyecto cooperativo, con el propósito de contribuir a mejorar la calidad de vida ciudadana, sin necesidad de ofrecer respuestas que se impongan por su monumentalidad, (...): (Aguilera, 2004:46).

Por seu lado, os artistas passam a estar mais sensibilizados para a nova realidade, tentando dar respostas às necessidades colocadas por este novo tipo de espaço público, no qual vão intervir, não só no espaço mas, também, na vida dos cidadãos.

Independientemente de los vocabularios y los referentes de cultura visual empleados en las obras, el artista de arte público está emplazado a dialogar con la circunstancia y a leer las inquietudes, conflictos y situaciones sociales, a escuchar e interpretar las huellas culturales y los deseos de la ciudadanía, a atender a la poética, la trama, las características físicas del espacio y las demandas funcionales, y a ofrecer respuestas eficaces, sensibles, estéticas, significativas, cívicas y democráticas, en el marco plural de la cultura del proyecto (Aguilera, 2004:46-47).

Apesar da dificuldade ou impossibilidade de se considerar um conceito de arte pública definitiva, consegue apontar-se algumas ideias que ajudam a melhor situar uma noção de arte pública. José Guilherme de Abreu considera arte pública como sendo *um facto urbano, destinado a ser fruído e vivido pela comunidade e que na qualidade de sujeito-objecto da própria cidade, é detentora de uma dimensão social e humana* (1996/98:9).

Parece relevante considerar esta relação entre sujeito e objeto como fator determinante para compreender a importância da arte pública nas cidades, sendo o sujeito o ser humano e o objeto a obra de arte: *A cidade é o cenário da arte pública, é a tela do artista que intervém no espaço urbano* (Silva, 2005:21), na qual se deve estabelecer uma relação forte que umas vezes resulta numa relação empática e outras vezes resulta numa situação entrópica<sup>112</sup>.

### **1.3. Os espaços públicos, espaços privados**

O antecedente supõe a distinção entre espaços públicos e privados, cujas noções importa esclarecer.

---

<sup>112</sup> Esta possibilidade de ordem/desordem das coisas pode ser entendida como Bachelard aponta numa perspectiva sobre o espaço da casa. Neste caso, pode transpor-se para o espaço da cidade: *Às vezes a casa cresce, estende-se. Para habitá-la é preciso maior elasticidade de devaneio, um devaneio menos desenhado* (Bachelard, 2008:66).

Segundo Cristóvão Valente Pereira, num texto sobre *Camadas públicas e privadas*<sup>113</sup> fala na cidade como lugar de partilha, acrescentando que *Para a sua partilha, o uso de bens e o equipamento estão dispostos num espaço, o qual obviamente tem também que ser partilhado. Com este espaço e estes artefactos forma-se o espaço urbano; providencia-se o uso público. Bens e equipamentos partilhados formaram a cidade tal como a conhecemos hoje* (Pereira, 2004:4). Para delinear a sua perspetiva sobre os espaços públicos e os espaços privados, Cristóvão Valente Pereira apresenta, por diferentes tipos e propriedades, os vários espaços e artefactos, tal como é possível compreender nos seguintes quadros.

**Quadro 10:** Exemplo de espaços e respetivos uso/acesso e propriedade<sup>114</sup>

<b>Espaço</b>	<b>Uso/ Acesso</b>	<b>Propriedade</b>	
<i>Casa</i>	Privado	Privado	<i>Privado</i>
<i>Centro Comercial</i>	Partilhado	Privado	<i>Coletivo</i>
<i>Banco Central</i>	Privado	Partilhado	<i>Público</i>
<i>Rua</i>	Partilhado	Partilhado	<i>Público</i>

**Quadro 11:** Exemplo de artefactos/objetos e respetivos uso/acesso e propriedade<sup>115</sup>

<b>Artefactos/Objetos</b>	<b>Uso/Acesso</b>	<b>Propriedade</b>	
<i>Carro</i>	Privado	Privado	<i>Privado</i>
<i>Suportes Publicitários</i>	Partilhado	Privado	<i>Coletivo</i>
<i>Boca-de-incêndio</i>	Privado	Partilhado	<i>Público</i>
<i>Iluminação pública</i>	Partilhado	Partilhado	<i>Público</i>

Nos exemplos observados, Cristóvão Valente Pereira dá uma indicação sobre as divergências entre o que é público e o que é privado. O autor acrescenta, nesta sua aplicação prática, o conceito de coletivo permitindo assim encontrar uma eventual solução para as complexidades deste tema.

A complexidade é evidente quando, numa chamada pós-modernidade, a distinção entre público e privado se altera, tal como refere: *insere-se nessa tendência detectada na pós-modernidade, quando as instâncias pública e privada se confundem, mostrando que os antigos paradigmas que identificavam o público como protetor de interesses estatais, e o privado como protetor de interesses individuais, já não são mais válidos* (Veneroso, 2005:14).

<sup>113</sup> In, @pha.boletim,nº1,Dez.2004,p.4

<sup>114</sup> Inspirado em (Pereira, 2004:4).

<sup>115</sup> Inspirado em (Pereira, 2004:4).



Assim, pode dizer-se que os conceitos de público e privado coabitam com uma crise de identidade, tal como refere Maria do Carmo de Freitas Veneroso:

Apesar de ainda nos referirmos, na pós-modernidade, à distinção entre público e o privado, ela já não corresponde à realidade do nosso contexto social. Nota-se, assim, um movimento de apropriação de uma esfera pela outra, com a publicização do privado e a privatização do público, que surge no início do século passado (2005:12).

Reiterando a importância do conceito de público, associado à arte, resta referir que *As discussões sobre a ideia do público na arte têm adquirido relevância a partir dos anos 1960, trazendo questionamentos sobre o papel e a atuação social de instituições artísticas como museus e galerias* (2005:13). No final do século XX, com a maior abertura dos mercados e das mentalidades artísticas e culturais, entre outras, veio possibilitar maior divulgação sobre o que, passa de privado a público ou vice-versa. Esta ideia é reforçada por Veneroso, da seguinte forma:

Por outro lado, a arte pública tem-se encaminhado no sentido de discutir as próprias noções de arte, de públicos, de história e memória. Ao valorizar aspectos sociais, tem renovado suas práticas, atuando num nível estético e político, numa tentativa de renovação e reapropriação dos espaços públicos pelas comunidades (2005:13-14).

Neste sentido, a dicotomia entre o conceito de público e de privado, exige uma análise pormenorizada para cada situação específica que, a seu tempo, terá espaço nesta investigação.

#### **1.4. Espaços simbólicos**

No seguimento do antecedente, parece ser relevante perceber a dimensão simbólica dos espaços, na medida em que albergam as obras de arte e são por elas marcados. Conhecer a relação estabelecida para verificar de que forma ela se estabelece, parece ser o desafio mais proeminente nesta fase de investigação.

Neste sentido, vão ser considerados os textos de Enric Pol e Sergi Valera pois, dão uma perspetiva sobre o *simbolismo do espaço público e identidade social* que se poderá enquadrar na visão que se pretende desenvolver sobre a Obra Pública de Lima de Freitas.

Ao mesmo tempo, não seria razoável deixar de citar Gaston Bachelard, visto ser um dos mentores mais relevantes no que concerne à linha de investigação que se segue e por dedicar longos estudos sobre o espaço. Quando se refere à casa ou ao quarto como espaços de intimidade, poder-se-á fazer uma transposição para a cidade, na medida em que se está a falar de arte pública e espaços simbólicos. Bachelard refere que *há sentido em dizer que se “lê uma*

*casa”, que se “lê um quarto”, já que quarto e casa são diagramas de psicologia que guiam os escritores e os poetas na análise da intimidade* (Bachelard, 2008:55).

O espaço simbólico da arte pública é a cidade. Esta cidade é uma referência geográfica e simbólica, uma vez que os lugares da cidade podem, igualmente, ser espaços simbólicos.

No fundo, aquilo que se procura saber é: que significado e que simbolismo tem um espaço público? Dir-se-ia, *si existe una buena identificación con la ciudad, si existe una identidad de lugar potente, el nivel de satisfacción global del ciudadano es más elevado que si no existe* (Pol & Valera, 1999:s/n).

Então o primeiro ponto a considerar é a *identidade*. Este ponto é tão importante quanto natural, uma vez que esta identidade pressupõe conhecer a *dimensão individual e social*.

Las personas y los colectivos necesitan identificarse con un espacio físico propio así como con un grupo que les aporte las claves para crear y compartir su modo de ser. Es decir, necesita modelos referenciales. Lo que llamamos cultura -la cultura popular-, los valores éticos, estéticos y relacionales compartidos, están en lo más profundo de los procesos psicológicos, en parte explicado por las teorías de la apropiación del espacio, como veremos (Pol & Valera, 1999:s/n).

Esta identidade pessoal e social é aquilo que irá determinar a importância da Obra Pública de Lima de Freitas, uma vez que é fundamental que as obras sejam vistas e apropriadas pelos espetadores. A identidade pessoal e social tem que ver com a *identidade do lugar* através da apropriação (Korosec, 1976).

A apropriação de algo relaciona-se com *El sentimiento de pertenencia, de poseer y gestionar por propiedad legal, por uso habitual o por identificación, -proceso que se ha llamado apropiación* (Pol & Valera, 1999:s/n). Em contraponto pode dar-se o sentido inverso – a *alienação* (Lefebvre, 1970). Para que tal não aconteça é importante compreender a *relación con la ciudad y la vida cotidiana de sus habitantes* (Pol & Valera, 1999:s/n).

Enric Pol dá conta de que a apropriação surge mediante duas formas, uma *ação/transformação* e a outra *identificação simbólica* (Pol, 1987/1994), numa dualidade cíclica e dialética.

A *ação/transformação* surge *Mediante la acción sobre el entorno, la persona y la colectividad transforman el espacio, dejando su impronta, y lo incorporan en sus procesos cognitivos y afectivos de una manera activa y actualizada. Es decir, lo dotan de significado individual y social a través de los procesos de interacción* (Pol & Valera, 1999:s/n). Por seu lado, a *identificação simbólica* dá-se *Por la interacción simbólica la persona y el grupo se reconocen*

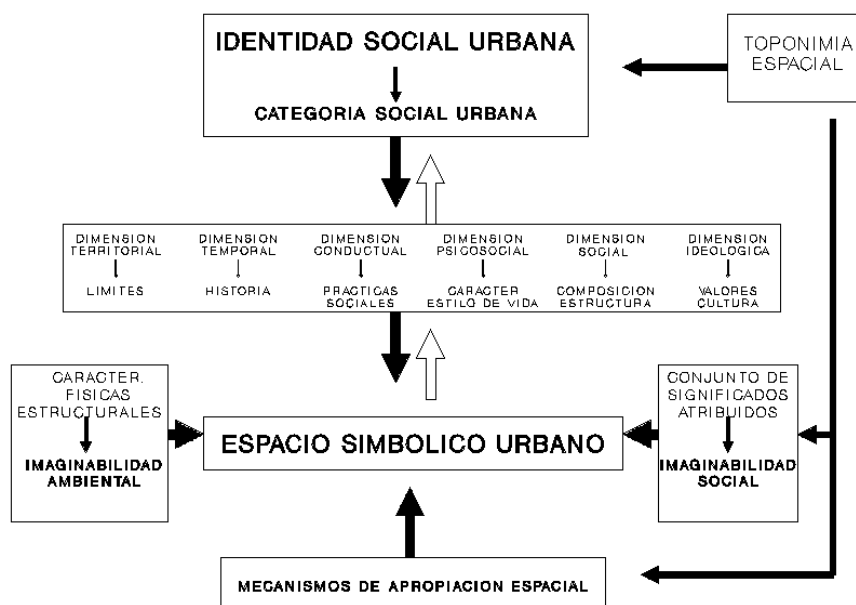
en el entorno y se autoatribuyen sus cualidades como definitorias de su propia identidad (Pol & Valera, 1999:s/n).

Estes mecanismos surgen na vida pessoal e social através do conceito *identidade social urbana* (Valera, 1993;1996a; Valera & Pol, 1994).

Desde nuestra perspectiva, las personas o grupos pueden definirse a si mismas en base a una identificación con un entorno urbano en un determinado nivel de abstracción: barrio, área y ciudad, demostrando las similitudes intercategoriales y las diferencias entre los individuos o colectivos de un barrio y los de otros barrios, areas o ciudades, en base a dimensiones definidas dadas que actuan como referentes (Pol & Valera, 1999:s/n).

Para este estudo sobre a Obra Pública de Lima de Freitas é fulcral chegar até aos espaços simbólicos urbanos nos quais a intervenção artística de Lima de Freitas se insere. Esta perspectiva surge no seguimento daquilo que Valera defende: *Así, algunos espacios tienen la propiedad de facilitar el proceso de identificación social urbano y pueden convertirse en símbolos de identidad para los grupos asociados a entornos urbanos concretos* (Valera, 1993, 1996b).

No sentido de esquematizar algunas ideas presentadas, valerá traçar o seguinte diagrama:



**Quadro 12:** Relação entre a identidade social urbana, o espaço simbólico urbano e a apropriação espacial<sup>116</sup>

<sup>116</sup> Retirado de (Pol & Valera, 1999:s/n).

Com base neste quadro é possível pensar os *processos de simbolização*, que segundo Sergi Valera e Enric Pol, têm duas origens, o simbolismo *a posteriori* e o simbolismo *a priori*, respetivamente: *la creación social y espontanea de nuevos espacios por parte de la población usuaria, y la planificación o acción intencional de quien tiene poder para poner en marcha una acción de transformación del entorno* (Pol & Valera, 1999:s/n). Enric Pol acrescenta:

Actually in our cities there are plenty of spaces with these characteristics. People, individually or in group, need to identify territories as their own, in order to build their personality, to structure their cognition and social relationships and to satisfy their identity and belongingness needs (Pol, 1997:72).

No caso das obras de Lima de Freitas, pode dizer-se que se verificam os dois simbolismos *a priori* e *a posteriori*, uma vez que a sua Obra Pública é fruto de um projeto, com um determinado intuito, embora *a posteriori* vão ser construídos mecanismos não controlados de identificação e de apropriação das obras e dos espaços que compõem, independentemente do poder de intervenção, criação ou transformação de um lugar com uma direção e uma intencionalidade.

O tipo de aceitação do público a essa intervenção, criação ou transformação artística não caberá no âmbito desta investigação, pois exigiria um estudo de campo complementar e unicamente direcionada nesse sentido.

#### **1.4.1. Do espaço ao lugar**

Visto que o conceito de espaço é muitas vezes confundido com o conceito de lugar, devem ser bem identificados e esclarecidos os seus significados, uma vez que um depende do outro, mas não se misturam. Da noção de espaço submerge a noção de lugar que, remete para uma leitura específica de lugar tendo como foco de análise a Obra Pública de Lima de Freitas.

Para Marc Augé o termo espaço tem uma abordagem técnica, no sentido de medida ou de extensão, enquanto o lugar remete para um acontecimento, um mito ou uma história:

O termo “espaço” em si próprio é mais abstracto do que o de “lugar”, através de cujo emprego nos referimos pelo menos a um acontecimento (que teve lugar), a um mito (*lieu-dit*, lugar-dito-de) ou a uma história (*haut lieu*, lugar nobre). Aplica-se indiferentemente a uma extensão, a uma distância entre duas coisas ou dois pontos (deixa-se um “espaço” de dois metros entre cada poste de uma vedação) ou a uma ordem de grandeza temporal (“no espaço de uma semana”) (2005:70-71).

O espaço físico, no qual o artista intervém, por via dessa obra, vai despoletar inevitavelmente um processo de apropriação, no sentido em que vão desencadear-se relações

físicas e psíquicas entre a obra e o observador (inspirado em Traquino, 2010:56). Poder-se-á dizer que, um espaço escolhido para receber uma obra pública vai sofrer uma transformação qualitativa.

Marta Traquino também faz uma distinção entre o espaço e o lugar:

Na linguagem comum, “espaço” e “lugar” também diferem porque é ao segundo que se associam conotações de densidade particular e qualitativa, enquanto o primeiro desperta para um sentido mais abstracto, geométrico ou quantitativo. Dizemos, por exemplo, “este é o lugar onde nasci” e não “este é o espaço onde nasci”, ou, “o espaço exterior à minha casa” e não “o lugar exterior...” (2010:57).

Nesta perspetiva pode dizer-se que a arte pública é responsável por estabelecer uma determinada relação, transformando um espaço em lugar.

Mariza Veloso, por sua vez, acrescenta uma outra orientação, referindo que *O que é absolutamente determinante na configuração atual da arte pública é a relação entre arte e lugar* (2007:15). Esta relação entre a arte e o lugar dá-se, na medida em que a arte pública também é inserida em lugares já determinados, embora a arte pública, por si só, não tem necessariamente de transformar o espaço em lugar. Ou seja, o lugar pode já estar criado por outras contingências, por exemplo arquitetónicas ou paisagistas, sendo o papel da arte pública ir complementar, acrescentar, trazer algo de novo ou, até mesmo, alterar o conceito de lugar já estabelecido mediante o impacto que a obra tem nesse lugar, entre outras possibilidades.

Esta necessidade relacional com o lugar faz dele um espaço qualificado. Marta Traquino observa: *Os lugares destacam-se no Espaço enquanto superfície pela incidência da marca humana através do tempo* (2010:57). Pode acrescentar-se que a definição de lugar não pressupõe uma obra de arte, o lugar dialoga com o ser humano. Assim, a arte pública tende a trabalhar sobre *uma estética da Presença, o ser situado – em um lugar determinado* (Veloso, 2007:16). Por outras palavras, *Podemos, então dizer, que o Lugar é constituído pela adição de memória ao espaço* (Traquino, 2010:57).

O lugar é, então, um espaço vivido. Sem a presença do ser humano para o viver não há lugar, ou seja, mantém-se unicamente um espaço. Assim, tendo em consideração a importância do sujeito/objeto na definição de lugar, deve considerar-se três categorias essenciais para o estudo do lugar: a *experiência*, a *memória* e a *identidade*, sendo que não têm necessariamente que surgir de forma estanque, pelo contrário e na maioria das vezes surgem fundidas ou interligadas, tal como se tentará demonstrar.

Por um lado, a experiência tida entre o ser humano e a Obra Pública, num determinado espaço público, faz ressaltar uma memória do lugar. Esta relação entre a *experiência* e a *memória* vai transformar o lugar, tal como alude Marta Traquino: *Na verdade, o Lugar, aquele Lugar, pode permanecer imaterial na memória. Assim, os lugares adquirem certa mobilidade, "viajando" com as pessoas que os viveram* (2010:57).

Por outro lado, a experiência tida no lugar é fruto de uma ou várias experiências sensoriais, em conjunto com as experiências emotivas ou intelectuais. Refira-se que *O sentido do Lugar produz-se na fusão da nossa experiência (física, emotiva e/ou intelectual) dos seus ritmos e elementos naturais e humanos ou simbólicos. O Lugar une espaço, cultura e memória* (2010:60). São as emoções as responsáveis por transformar o espaço em lugar e as obras públicas são veiculadoras de emoções, daí a dificuldade em definir com exatidão o conceito de lugar:

O Lugar não pode, de facto, cartografar-se como o Espaço, pois não é entendido tão cerebralmente quanto este, mas com densidade emocional. É muito mais do que um ponto num mapa, composto por vários estratos penetráveis entre si. Daí a complexidade da sua representação ou mesmo definição conceptual (2010:62).

Para além das várias experiências que o espetador possa ter ao ver uma obra pública (num sentido mais abrangente: encontrar, olhar, ver, observar ou contemplar a obra), pode ter também um despertar de memórias (...): *os lugares disparam memórias para os seus habitantes, (...)* (Hayden, 1995:46). Este despertar de memórias possibilita ao espetador um encontro, facilitando o desenvolvimento de uma certa identidade consigo mesmo e/ou o que ela simboliza.

Assim, é relevante falar sobre a relação do lugar com a identidade que, para Kent Ryden está intimamente relacionado com o sentimento que o ser humano deposita num determinado lugar, referindo especificamente o sentimento como veículo de significado: *Experiência, memória e sentimento combinam com o ambiente físico para erguer cumes de significado humano sobre a planície abstrata do espaço* (Ryden, 1993:40).

Em suma, na medida em que o conceito de lugar pressupõe uma *experiência*, uma *memória* e uma *identidade*, as mesmas podem surgir separadamente, mas podem fundir-se num conjunto de emoções que nem sempre é fácil destrinçar. O relevante é perceber que, através da relação entre o ser humano e a obra de arte (relação sujeito/objeto), se estabelecem relações sensoriais, emocionais e intelectuais, permitindo uma possível descoberta interior.

Em jeito de reflexão, deixa-se uma questão que deverá ser retomada na última parte deste trabalho: Esta *descoberta interior* poderá ser o caminho a seguir, no âmbito de uma estética educacional, na Obra Pública? No sentido em que a obra de arte faz despertar um determinado conhecimento ou um autoconhecimento.

#### **1.4.1.1. O lugar e o não-lugar**

Ao mesmo tempo que se debatem os conceitos de espaço e de lugar, também, se estabelecem algumas reflexões sobre os conceitos de lugar e de não-lugar.

Marc Augé define lugar como sendo *identitário, relacional e histórico* (2005:67) e define não-lugar como todo o espaço que tem um sentido contrário ao do anterior, ou seja: *um espaço que não pode definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar* (2005:67). Considera *sobremodernidade* como produtora de não-lugares, tal como explica:

A hipótese aqui defendida é que a *sobremodernidade* é produtora de não-lugares, quer dizer de espaços que não são eles próprios lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelaireana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam nela uma área circunscrita e específica (Augé, 2005:67).

O autor chama de *sobremodernidade* a uma nova forma de se nascer, de se viver e de se morrer:

Um mundo em que se nasce na clínica e em que se morre no hospital, em que se multiplicam, em modalidades luxuosas ou inumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os *squats*, os clubes de férias, os campos de refugiados, os bairros de lata prometidos à destruição ou a uma perenidade em decomposição), em que se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que são também espaços habitados, em que o frequentador habitual das grandes superfícies, das caixas automáticas e dos cartões de crédito reata os gestos do comércio “mudo”, (...)” (Augé, 2005:67).

Há nestas palavras de Marc Augé uma perplexidade perante um novo paradigma relacional e de valorização da identidade pessoal e de uma história cultural. Este mundo desprovido de relações (...) *um mundo assim prometido à individualidade, à passagem, ao provisório e ao efémero, propõe ao antropólogo como aos demais um objecto novo cujas dimensões inéditas convém que meçamos antes de nos perguntarmos de que olhar poderá ele relevar* (Augé, 2005:67-68). A questão da individualidade, da passagem, do provisório, do efémero e do descartável é uma consequência inevitável na contemporaneidade das urbes,

considerando que na contemporaneidade dos meios rurais estas questões não se colocam ou não se colocam desta mesma forma. Assim, não deixa de ser importante contextualizar a Obra Pública no espaço e no tempo.

Julga-se evidente considerar as Obras Públicas de Lima de Freitas como inseridas em lugares e não em não-lugares. Aliás, a Obra Pública de Lima de Freitas foi criada na segunda metade do século XX, portanto inserida numa modernidade e não numa *sobremodernidade*; depois Portugal é ainda um país rico em imagens históricas, míticas e culturais muito fortes, permitindo a presença do passado no presente (inspirada em Augé, 2005:65).

Desta forma é possível dizer que os portugueses trazem incorporados no seu espaço público um passado histórico, cultural e ideológico que *preserva as temporalidades do lugar, tal como estas se fixam no espaço e na palavra* (Augé, 2005:66).

Por outro lado, o lugar e o não-lugar são, como refere Augé: *polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se consome totalmente – palimpsestos nos quais se reinscreve sem cessar o jogo misto da identidade e da relação* (Augé, 2005:68).

Em jeito de síntese, pode referir-se que aquando da abordagem sobre o espaço e o lugar, descortinou-se que o lugar é promotor de experiências, de memórias e de sentimentos ou de identidades (Lugar 1). Por outro lado, na abordagem sobre o lugar e o não-lugar, na perspetiva de Marc Augé, sublinhou-se a relevância da identidade, do relacional e do histórico na definição de lugar (Lugar 2).

De uma forma ou de outra, utilizando umas ou outras palavras, parecem ambas dirigir-se a uma mesma leitura de lugar. Ora veja-se:

**Quadro 13:** Relação entre duas formas de identificar o conceito de lugar

<b>Lugar 1</b>	<b>Lugar 2</b>
Experiência	Relacional
Memória	Histórico
Identidade (sentimento)	Identidade (identitário)

- Uma experiência provocada pela existência de uma obra pública cria uma relação, mais ou menos positiva, entre o sujeito e o objeto;



- A memória permite ao espetador reencontrar no passado histórico, mais ou menos longínquo, referências pessoais ou interpessoais perante a obra;

- A identidade relaciona-se com um reconhecimento e uma ideia, despoletando um sentimento.

### **1.5. A arte pública e o público**

A arte pública e os respetivos espaços vão determinar uma relação com o público, para o público e no público, como defende Manuel Delgado:

El espacio público, como ámbito físico y simbólico, esa arena para una vida social crónicamente insatisfecha, abandonada a una plasticidad sin freno, es lo que la *polis* debe mantener en buenas condiciones, asegurando su plena accesibilidad, deparándole escenarios y decorados. Es allí donde se desarrolla la acción pública, esto es la acción *del público, para el público y en público*, en un espacio de reuniones basadas en la indiferencia ante las diferencias – que no ante las desigualdades – y en el contrato implícito de ayuda mutua entre solitarios que ni se conocen (Delgado, 1999:207).

Seja como for, o impacto que a arte pública provoca é um tema muito delicado mas que, ao mesmo tempo, deve ser questionado a vários níveis. José Guilherme de Abreu problematiza alguns temas relacionados, salientando: *o impacto económico da obra de arte pública; o seu carácter social; o seu contributo para a identidade e a legibilidade urbanas; a relação entre os artistas, os poderes públicos e o público* (1996/98:15).

São, também, as questões relacionadas com a comunicação entre a obra e o público, nomeadamente a identificação/identidade e a aceitação/compreensão que estão na base do propósito da arte pública, conforme pensa Antoni Remesar:

Si entendemos el arte público desde esta perspectiva, podemos esperar que los procesos de comunicación - es decir de aceptación/compreensión que pueden poner en marcha los mecanismos simbólicos de identificación/identidad y desde ellos los procesos cognitivos y de acción de apropiación del espacio - se comporten de modo similar a los procesos normales de comunicación y que por lo tanto se produzcan los aciertos y errores habituales en situaciones comunicativas (s/d:4).

Perspetiva para a qual converge Mariza Veloso:

As novas concepções passaram a enfatizar a relação arte/comunidade, ao invés de arte/objeto, o que resultou em práticas como “site-specific”, “arte socialmente responsável”, “arte-instalação”, sendo tais práticas articuladas pelas referências de tempo e espaço. Trata-se portanto de uma arte entranhada na historicidade do lugar, chamando por seu reconhecimento ou transformação (Veloso, 2007:6).

Em termos gerais designa-se por público, o conjunto de indivíduos que ao passar no lugar onde está implementada a Obra Pública estabelece uma relação com o lugar e a obra. Note-se que o público é um conjunto de indivíduos diversificados, pelos hábitos e costumes do país de origem ou de acolhimento, pela religião, pela raça, pela classe social ou pela faixa etária, por outras palavras, pelo meio socioeconómico e cultural de cada um. A este tipo de público é chamado de transeunte, por ser indefinível e heterógeno, como refere Fernando Pedro da Silva:

O diálogo com a pluralidade é uma das características marcantes da arte pública, que acontece normalmente a partir de um projeto coletivo e interdisciplinar voltado para o espaço urbano. O transeunte que usufrui da imagem de arte voltada para espaço público é indefinido e heterogêneo, pertencente a várias camadas sociais e de formação cultural diversificada (Silva, 2005:24-25).

Manuel Delgado também se refere a este tipo de público transeunte, que passa: *Eso es lo que hace que el usuario del espacio público o semipúblico sea básicamente eso, transeunte, es decir persona que está en tránsito, en passage* (Delgado, 1999:119-120) e aponta uma variedade de público possível de se identificar nas cidades:

Evidentemente, ya no comunidades coherentes, homogéneas, atrincheiradas en su cuadrícula territorial, sino los actores de una alteridade que se generaliza: paseantes a la deriva, extranjeros, viandantes, trabajadores y vividores de la vía pública, disimuladores natos, peregrinos eventuales, viajeros de autobus, citados a la espera... Todo aquello en que se fijaría una eventual etnología de la soledad, pero también grupos compactos que deambulan, nubes de curiosos, masas efervescentes, coágulos de gente, riadas humanas, muchedumbres ordenadas o delirantes..., múltiples formas de sociedad peripatética, sin tiempo para detenerse, conformadas por una multiplicidade de consensos «sobre la marcha» (Delgado, 1999:26).

Manuel Delgado faz uma separação entre público e semipúblico, sendo interessante conhecer esta distinção.

Por ello, el ámbito de lo urbano por antonomasia hemos visto que era no tanto la ciudad en sí como sus espacios *usados* transitoriamente, sean públicos – la calle, los vestíbulos, los parques, el metro, la playa o la piscina, acaso la red de Internet – o semipúblicos – cafés, bares, discotecas, grandes almacenes, superficies comerciales, etc. – (Delgado, 1999:33).

Por vários motivos, a relação entre a arte pública e o público constitui uma problemática de difíceis contornos e que tem vindo a ser debatida ao longo dos tempos. São dois polos de relação que, por um lado, são opostos, mas que, por outro lado, são indissociáveis.

Nesse sentido, Lima de Freitas e 1965 escreveu algumas considerações sobre a relação entre a arte e o público, numa perspetiva mais direcionada para a arte em geral, mas que pode ser aplicada à arte pública em particular.

- Primeiro: levanta questões relacionadas com a história da arte. Lima de Freitas nos anos 60, coincidindo com a primeira pintura de arte pública que realizou para a Escola Primária de Vale Escuro, apontou dificuldades eminentes entre a arte e o público, salientando a existência de um afastamento recorrente entre ambos.

Todos sabem que tal crise não é de hoje nem de ontem; dura há muitos anos. Esboçou-se com o impressionismo, agravou-se com o fauvismo, o cubismo, o expressionismo, culminou quiçá com os «dadás», os surrealistas e os abstraccionistas. A história do afastamento recíproco e crescente do público e da arte moderna é a história da Escola de Paris, dos seus escândalos e das suas transformações (Freitas, 1965:129-130).

- Segundo: Lima de Freitas considera que o afastamento existente entre a arte e o público advém, também, do isolamento por parte dos artistas, perante o mundo, e pela falta de educação artística do público na sua generalidade:

Por um lado, explica-se o fenómeno pelo afastamento do artista, pela sua reclusão, gradualmente mais acusada, adentro dos limites de uma especialização egoísta; por outro lado, aduz-se a verdade inegável da deseducação do público, da sua ignorância, da sua dificuldade em acompanhar o desenvolvimento das correntes estéticas mercê dos obstáculos que lhe vedam o acesso às fontes de cultura (1965:127).

- Terceiro: Lima de Freitas entende que aquilo que os artistas produzem, muitas vezes nada tem a ver com aquilo que o ser humano comum procura na arte:

A crise das relações entre a arte e o público, a crise das possibilidades de comunicação é a consequência, hoje mais exacta do que nunca, de um processo que começou, pelo menos, com o Renascimento. Aquilo que este ou aquele público procura na arte nada tem a ver, em regra, com aquilo que o artista, sobretudo o moderno, sobretudo o de «vanguarda», investe na sua obra (Freitas, 1971:179).

- Quarto: Lima de Freitas considera que a forma de contrariar o afastamento entre a arte e o público é estar perto do problema, para melhor o compreender no sentido de tentar alterar a tendência e, assim, inverter o ciclo: *Dizer isto é dizer que julgo necessário procurar a causa dos fenómenos para os compreender, compreendê-los para os modificar, modificá-los para nosso proveito e harmonia* (1965:128).

Após colocadas algumas questões relevantes, pensadas e refletidas por Lima de Freitas, deve concluir-se que o autor tinha uma consciência viva da relação da obra de arte com o público. Era, portanto, uma preocupação do autor desde o início da sua experiência como artista de arte pública.

Note-se que para esta abordagem teórica não seria viável separar os públicos dos lugares em que as obras se inserem uma vez que é o próprio lugar que vai determinar, direta ou indiretamente, o público.

De qualquer forma, existe um outro público a considerar, que abrange qualquer uma das obras inseridas nos seus lugares, que é o público que procura, objetivamente, a Obra Pública, uma vez que conhece previamente a sua existência.

Em todo o caso, seja um público específico que frequenta o lugar todos os dias ou várias vezes durante o ano, ou aquele público que passa uma única vez no lugar da obra e pode vê-la como pode não a ver. A falta de sensibilidade para a arte em geral e para a arte pública em particular é outro fator que pode contribuir para que o indivíduo não aprecie a obra. Manuel Delgado denomina o estado de distração do transeunte por estar em transe: *Siempre son iniciados, neófitos, pasajeros. A su vez, veíamos cómo el transeunte está sempre ausente, en otra cosa, con la cabeza en outro sitio, es decir, en el sentido literal de la palabra, en trance* (Delgado, 1999:119).

Importa desde já notar a diversidade dos espaços públicos onde Lima de Freitas fez as suas intervenções artísticas, permitindo dizer que, com ela, o artista consegue chegar perto a um número mais amplo de público do que se tivesse feito apenas uma intervenção ou se em várias intervenções os lugares fossem sempre semelhantes.

Dado que a arte pública se dirige a um tão amplo conjunto de indivíduos parece de todo relevante levantar as questões educacionais, na medida em que a Obra Pública é um meio de intervenção social.

## **2. A Obra Pública de Lima de Freitas - características e especificidade**

O início do estudo da Obra Pública de Lima de Freitas, permitiu em 2008 perceber não existia um levantamento completo dessas obras e havia pouca informação disponível sobre o material que se pretendia levantar e organizar. Nessas circunstâncias, pesquisada toda a informação disponível em livros, foram entrevistados familiares e amigos do autor e diligenciou-se contactos diretos com as instituições onde estão localizadas as obras do artista.

Num primeiro levantamento, em 2008, houve o cuidado de recolher toda a informação sobre as obras pertencentes a instituições, tais como bancos, museus, câmaras municipais, escolas, municípios, igrejas, hospitais, universidades ou estações ferroviárias, entre outras.

Depois desse primeiro levantamento foi organizado um organograma, onde se detalha algumas informações básicas sobre as obras, tais como a tipologia, o ano de execução, uma imagem da obra, o título da mesma, o local onde se encontra e, por fim, um campo livre para observações e outros registos. O *Levantamento de Imagens e Organograma da Obra Pública de Lima de Freitas (2008)* pode ser consultado no Apêndice 1.

Foi possível com este trabalho saber onde estavam as obras, o seu estado de conservação e a quem pertenciam, permitindo selecionar as obras que iriam ser objeto de estudo nesta investigação e quais as que não respondiam às características de arte pública.

No seguimento desse trabalho e de acordo com as noções propostas por Cristóvão Valente Pereira, o Quadro 14 permite refletir um pouco sobre as várias possibilidades das obras estarem ou pertencerem a espaços públicos, coletivos ou privados, através da análise do uso/acesso e propriedade desses mesmos espaços.

**Quadro 14:** Os espaços, respetivos uso/acesso e propriedade relativos à Obra Pública<sup>117</sup>

<b>Espaço</b>	<b>Uso/ Acesso</b>	<b>Propriedade</b>	
<i>Escola Primária</i>	Partilhado	Partilhado	<i>Público</i>
<i>Rua / Bairro</i>	Partilhado	Partilhado	<i>Público</i>
<i>Museu Setúbal</i>	Partilhado	Partilhado	<i>Público</i>
<i>Igreja</i>	Partilhado	Privado <sup>118</sup>	<i>Coletivo</i>
<i>Câmara Municipal Setúbal</i>	Partilhado	Partilhado	<i>Público</i>
<i>Hospital público</i>	Partilhado	Partilhado	<i>Público</i>
<i>Banco (coleção CGD)</i>	Partilhado/Privado	Partilhado	<i>Público</i>
<i>Banco (coleção BP&amp;SM)</i>	Partilhado/Privado	Privado	<i>Coletivo/ Privado</i>
<i>Palácios da Justiça</i>	Partilhado	Partilhado	<i>Público</i>
<i>Museu de Viseu</i>	Partilhado	Partilhado	<i>Público</i>
<i>Museu de Luanda</i>	Partilhado	Partilhado	<i>Público</i>
<i>Centro Europeu da Juventude</i>	Partilhado	Partilhado	<i>Público</i>
<i>Universidade</i>	Partilhado	Partilhado	<i>Público</i>
<i>Estação dos Caminhos de Ferro</i>	Partilhado	Partilhado	<i>Público</i>

Este exercício permite verificar que as obras em análise pertencem ou estão implementadas em espaços públicos, coletivos ou privados.

Apesar das obras apresentadas no Apêndice 1 pertencerem a espaços públicos ou coletivos há uma questão de fundo que falta esclarecer. Será que todas elas devem considerar-se arte pública? A resposta parece ser negativa. As telas pintadas que, posteriormente foram adquiridas, para fazerem parte de uma instituição não mereceram o mesmo cuidado que as obras que foram pensadas especificamente para um determinado sítio.

Esta questão levantou-se, na medida em que foram surgindo obras pertencentes a instituições públicas e que incorporam espaços públicos, mas que têm um acesso limitado e muitas vezes incerto.

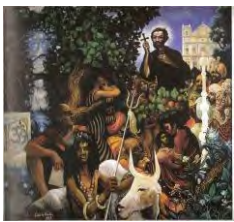



No caso de Lima de Freitas existem obras pertencentes a coleções de câmaras municipais, museus ou instituições bancárias, mas que não foram criadas para espaços públicos.

O Quadro 15 apresenta, por ordem cronológica, as obras identificadas com as características acima referidas, não se enquadrando no conceito de arte pública adotado por esta investigação.

<sup>117</sup> Inspirado em (Pereira, 2004:4).

<sup>118</sup> As igrejas em geral, não são de propriedade privada, mas de instituições eclesiásticas. Contudo, no contexto em que se estabelece esta relação, parece ser aquela que melhor se ajusta.

**Quadro 15:** Obras pertencentes a câmaras municipais, a museus e a instituições bancárias

Tipologia	Ano	Obra	Título	Instituição e o país a que pertence a obra
Pintura a óleo sobre tela	1964	 <p>Fonte: Imagem retirada de (AA. VV, 1998a:71)</p>	<i>A Tempestade</i>	Museu de Setúbal, Portugal
Pintura a óleo sobre tela	1967	 <p>Fonte: Imagem retirada de (AA. VV, 1998a:129)</p>	<i>S. Francisco Xavier na Índia</i>	Câmara Municipal de Setúbal, Portugal
Pintura a óleo sobre tela	1974	 <p>Fonte: Imagem retirada de (AA. VV, 1998a:115)</p>	<i>A faca de cristal de Padmasambava</i>	Coleção da Caixa Geral de Depósitos – Madrid, Espanha
Pintura a óleo sobre tela	1975	 <p>Fonte: Imagem retirada de (AA. VV, 1998a:123)</p>	<i>Homenagem a Bosch</i>	Coleção Banco Pinto & Sotto Mayor – Lisboa, Portugal
Pintura a acrílico sobre madeira	1987	 <p>Fonte: Imagem retirada de (AA. VV, 1998a:159)</p>	<i>Estudo para D. Sebastião</i>	Museu Grão-Vasco – Viseu, Portugal
Pintura a acrílico sobre tela	1987	 <p>Fonte: Imagem retirada de (AA. VV, 1998a:205)</p>	<i>Homenagem a C. Friedrich e Lucas de Leyde</i>	Museu de Luanda, Angola

As obras não pertencem a um espaço físico determinado, podendo serem transferidas de um local para outro com facilidade (no caso específico, são pinturas sobre tela ou sobre madeira), nem sempre são de fácil localização e o acesso é restrito por pertencerem às coleções das respectivas instituições<sup>119</sup>. Por estes motivos, as obras apresentadas no Quadro 15 não irão ser objeto de estudo, aquando da hermenêutica simbólica a ser feita na III Parte, no II Capítulo, uma vez que não se enquadram nos padrões estipulados nesta investigação.

Sendo assim, fica apenas uma obra em suspenso, nesta abordagem, uma vez que as obras sobranes são todas portuguesas e apenas uma se encontra em Estrasburgo, Alemanha. A questão aqui parece não ser muito complexa, optando por estudar as obras que pertencem ao território nacional pela relevância numérica e temática.

Perante a relevância do número de obras e pelo conteúdo das mesmas, optou-se por estudar as obras públicas de Lima de Freitas em Portugal.

Contudo, no decorrer da investigação houve a necessidade de dar alguma atenção à obra de Estrasburgo, pelo relevo temático, pela grandiosidade e, também, de conhecer como surgiu o projeto daquela obra que retrata parte da história e da cultura portuguesa.

Trata-se de um painel de azulejos de grandes dimensões, datada de 1988<sup>120</sup>, tendo sido doada por Portugal<sup>121</sup> ao Conselho da Europa<sup>122</sup> em Estrasburgo.

O autor publicou em 1988 o volume «*Descobrir*» de Lima de Freitas, onde fala sobre a temática do painel de azulejos *destinado ao centro europeu da juventude em Estrasburgo* (Freitas, 1988b:s/n).

Em jeito informativo, mostram-se duas imagens desta obra, sendo a primeira uma imagem panorâmica e a segunda um pormenor.

---

<sup>119</sup> Sobre esta situação pode dar-se um exemplo concreto: em 2008, no início do levantamento e identificação das obras houve várias tentativas via telefone, via correio eletrónico ou mesmo pessoalmente, no sentido de localizar e visitar as obras. Acontece que em nenhum dos casos foi possível ver as obras e nalguns casos não foi possível localizar a obra. O *Estudo para D. Sebastião* pertencente à coleção do Museu Grão-Vasco – Viseu, Portugal de 1987, não se encontrava exposto na altura. A informação recolhida junto da instituição foi a de que se encontrava no depósito, após terem sido feitas as obras de remodelação e/ou requalificação ao museu. Apesar de ter sido solicitado, por escrito, um pedido de esclarecimento sobre a viabilidade de visitar a obra, a resposta nunca chegou. Assim, vê-se limitado a localização exata da obra e o acesso à mesma.

<sup>120</sup> A imagem da obra pode ser consultada, no global, através de <http://www.flickr.com/photos/councilofeurope/3633614290/in/photostream/> consultada no dia 16 de maio de 2012 e consultada, em pormenor, onde indica a data da sua realização (1988) em <http://www.flickr.com/photos/councilofeurope/3633615134/in/photostream/> consultada no dia 16 de maio de 2012.

<sup>121</sup> No sítio da Internet <http://www.flickr.com/photos/councilofeurope/3633614290/in/photostream/> consultado no dia 16 de maio de 2012, a obra está referenciada da seguinte forma "Council of Europe; Artist: Lima de Freitas; Azulejos Mosaic, donated by Portugal".

<sup>122</sup> No sítio da Internet <http://www.flickr.com/photos/councilofeurope/3633614290/in/photostream/> consultado no dia 16 de maio de 2012, a obra está referenciada da seguinte forma "Council of Europe; Artist: Lima de Freitas; Azulejos Mosaic, donated by Portugal".





**Figura 55:** Imagem panorâmica do painel de azulejos do Centro Europeu da Juventude em Estrasburgo

Fonte:<sup>123</sup>



**Figura 56:** Pormenor do painel de azulejos do Centro Europeu da Juventude em Estrasburgo

Fonte:<sup>124</sup>

Na Figura 56 é possível verificar a assinatura de Lima de Freitas e a data em que o autor realizou a obra, visível no canto superior direito, por cima da imagem do cálice na moldura que sustenta a imagem de um sol. Será oportuno mencionar que, esta obra teve sequência na composição *Descobrir*, de 1989, da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro que, a propósito da qual serão apreciadas as questões relacionadas com a paridade de ambas como complementares entre si.

## 2.1. Procedimentos, técnicas e materiais

A Obra Pública de Lima de Freitas comporta algumas particularidades ao nível temático. O autor desenvolve e veiculada temas nas suas obras com um sentido mítico-simbólico, tendo algumas vezes um carácter subliminar de esoterismo. Por outro lado, as Obras Públicas de Lima de Freitas são sempre pintura a óleo, acrílico ou tintas de cerâmica. Os materiais variam entre pintura sobre tela, sobre madeira ou sobre azulejo.

<sup>123</sup>Imagem reproduzida de <http://www.flickr.com/photos/councilofeuropa/3633614290/in/photostream/>, recuperada em 2012, maio 16.

<sup>124</sup>Imagem reproduzida de <http://www.flickr.com/photos/councilofeuropa/3633615134/in/photostream/>, recuperada em 2012, maio 16.

Considera-se, contudo, que as particularidades das obras públicas de Lima de Freitas são uma mais-valia para a presente investigação, uma vez que não existem muitos autores que agrupem estas características em simultâneo e, no caso de existirem, não são trabalhadas sob a mesma linha de pensamento. Gloria Moure sublinha a importância dos dois tipos de arte pública, escultura e pintura, no contexto da história da arte pública, principalmente, a partir do terceiro triénio do século XX:

Por otra parte, tal vez no sea justo ni consistente hablar sólo de escultura al referirnos a las intervenciones creativas paisajísticas, porque si ya vimos que en el siglo XIX el arte moderno había evolucionado al igual que en la primera mitad del siglo XX, como resultado de la enriquecedora relación de tensión y de complicidad entre la escultura y la pintura, no es menos cierto que, a partir de la expansión hacia el entorno, que se produce al final de los sesenta, la línea divisoria entre ambos géneros se hace aún más tenue, como han corroborado numerosos artistas que trabajan con más de dos dimensiones (Moure, 2001:111).

Lima de Freitas utiliza a pintura a acrílico sobre madeira na obra do Palácio da Justiça da Lourinhã, a pintura a acrílico sobre tela nos Palácios da Justiça da Lousã e de Montemor-novo e a pintura de azulejo em todas as outras obras.

Pensa-se ser possível considerar dois fatores determinantes para a escolha da pintura de azulejos na maioria das suas obras públicas:

O primeiro fator tem a ver com o sítio para o qual as obras foram pensadas. Tal como já foi mencionado, só as obras para os três Palácios da Justiça foram pintadas a acrílico sobre tela e sobre madeira. As obras estão no interior do edifício, na parede frontal aos espetadores, sendo que essa parede está resguardada de atos de vandalismo ou de desgaste que, com o tempo, podem danificar as obras.

As outras obras públicas apresentam-se mais expostas, umas estão ao ar livre e, portanto, sujeitas à deterioração do tempo, outras estão no interior de edifícios, mas têm fácil acesso a vandalismo ou ao desgaste natural. A pintura de azulejo é, desta forma, uma solução viável de resistência ao tempo para mais com longa e rica tradição na arte portuguesa.

É isso que justifica a utilização da cerâmica e não de outra técnica igualmente resistente ao tempo. Aliás, a *Cerâmica de Porches*, no Algarve foi criada por Lima de Freitas e pelo Irlandês Patrick Swift. A olaria *Freitas & Swift Lda.* (Olaria Algarve, E.N. 125 Porches 8400 Lagoa) foi fundada pelos dois artistas em 1968 e ainda hoje é possível visitar a olaria, foi possível ver as ceramistas a pintar pequenas peças de cerâmica e uma grande loja para venda dos seus produtos.



**Figura 57:** Capa do desdobrável relativo à Olaria Algarve em Porches

**Figura 58:** Última página do desdobrável relativo à Olaria Algarve em Porches



**Figura 59:** Página 1 da parte interior do desdobrável relativo à Olaria Algarve em Porches

**Figura 60:** Página 2 da parte interior do desdobrável relativo à Olaria Algarve em Porches

O desdobrável permite verificar que foi a ambição de recuperar a louça das antigas tribos Ibéricas que motivou os artistas na revitalização da tradição, dando um fundo branco sobre o barro vermelho e depois pintando os elementos decorativos, técnica essa denominada por *Majolica*.

Esta busca sobre as raízes da olaria e da cerâmica, por parte dos dois artistas, resultou num estudo e levantamento de informação, numa dedicação e num interesse profundo, bem como num conhecimento revitalizado.

## **2.2. A Obra Pública no tempo, no espaço, nos lugares e seus públicos**

Para finalizar e antes de passar à abordagem individualizada, apresentam-se por ordem cronológica, as obras públicas de Lima de Freitas enquadradas nas respetivas instituições:

- Um painel de azulejos, de 1955, na Escola Primária do Vale Escuro em Lisboa;
- Quatro painéis de azulejos, de 1962, no Bairro dos Olivais Norte em Lisboa;
- Três grandes painéis de azulejos, de 1965, na Igreja da Sagrada Família em Albarraque (Bairro da Tabaqueira) no distrito de Lisboa, concelho de Sintra;
- Quatro painéis de azulejos, de 1973, no Hospital São Francisco Xavier em Lisboa;
- Tríptico, em acrílico sobre madeira, de 1982, no Palácio da Justiça da Lourinhã;
- Tríptico, em acrílico sobre tela, de 1983, no Palácio da Justiça da Lousã;
- Três painéis de azulejos, de 1989, na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro em Vila Real;
- Díptico, em acrílico sobre tela, de 1991, no Palácio da Justiça de Montemor-o-Novo;
- Quatorze painéis de azulejos, de 1995-1996, na Estação de caminho-de-ferro do Rossio em Lisboa.

As obras públicas consideradas para este estudo são, pois, aquelas que foram pensadas e realizadas para o local onde se encontram ainda hoje, salvaguardando-se as transladações, por motivos de força maior, como por exemplo o restauro ou a conservação.

### **2.2.1. O painel da Escola Primária de Vale Escuro, de 1955**

O painel de azulejos inserido no edifício da Escola primária do Vale Escuro, em Lisboa, de 1955, é uma obra de referência para este estudo, uma vez que é a primeira obra de

azulejaria feita pelo autor e também a sua primeira obra pública<sup>125</sup>. Esta situação levanta dois problemas: o primeiro prende-se com o facto de não existir documentação textual e ser bastante reduzida a informação verbal sobre a mesma; o segundo liga-se com a dificuldade de acesso à obra, por falta dessa informação.

Foi possível perceber que o painel não está presente no quotidiano das pessoas próximas da obra e da vida do autor. Esta situação não tem uma explicação imediata, a não ser a distância de anos e o ter sido a primeira obra pública de Lima de Freitas<sup>126</sup>.

Após a recolha das primeiras informações foi possível juntar uma outra que veio a revelar-se uma mais-valia importante, pois tratou-se da possibilidade de ver a perspectiva/maqueta. Esta possibilidade surgiu no seguimento das comemorações do décimo aniversário da morte do mestre Lima de Freitas, que a Fundação CulturSintra promoveu de 4 a 26 de outubro de 2008; que incluiu uma exposição antológica de pintura e obra gráfica (de 5 a 26 de outubro), um ciclo de debates (11 e 18 de outubro), visitas guiadas, nomeadamente à Estação dos Caminhos de Ferro do Rossio, visionamento de entrevistas e projeção de imagens. Esta iniciativa culminou num colóquio internacional, de carácter científico, subordinado ao tema: *Lima de Freitas – a emergência do imaginal*<sup>127</sup>.

Foi neste cenário que houve a oportunidade de conhecer a maqueta da obra, sem data, em cartão e em bom estado de conservação. O registo fotográfico ficou feito para, numa fase posterior, ser possível confrontar com o original.

---

<sup>125</sup> Esta informação, relativamente ao facto de ser a primeira obra de azulejaria realizada por Lima de Freitas deve-se a D. Helle de Freitas. Até ao momento, não houve qualquer indício da existência de uma obra de azulejaria de Lima de Freitas com data anterior a 1955.

<sup>126</sup> Outra explicação será talvez a de que ela prova não ser o Estado Novo tão hostil como se quer fazer crer à arte, nem tão pouco implacável contra os que lhe eram ideologicamente adversos. Para mais informações, haveria a necessidade de realizar um estudo aprofundado junto dos arquivos de Lima de Freitas. É pública a existência dos diários do mestre, tendo sido editadas algumas páginas dos mesmos, contudo são insuficientes para a abordagem aqui pretendida. Esta falta de informação pode estar associada com a desvalorização da obra, por parte daqueles que têm consigo o arquivo do autor. É de referir, também, que houve grande interesse por parte da investigação em ter acesso aos arquivos. Contudo, esta possibilidade não foi cedida alegando-se motivos de carácter pessoal, nomeadamente no que respeita aos referidos diários, uma vez que contêm passagens pessoais e íntimas da vida de Lima de Freitas.

<sup>127</sup> No Anexo 1 apresenta-se o programa do ciclo de comemorações. Para este ciclo de comemorações foi feita uma entrevista com Gilbert Durand, em França, conduzida por João Cruz Alves e Helle Hartvig de Freitas. Só foi possível ter acesso a esta entrevista pelo facto do arquiteto e administrador da Fundação CulturSintra e da Quinta da Regaleira João Cruz Alves a ter facultado para esta investigação. Sem embargo, continua a aguardar a publicação, conjuntamente com os textos resultantes do ciclo de comemorações, sendo assim um texto inédito. A edição das atas estava prevista para 2009, mas até ao momento ainda não foi concluído esse projeto. Existe também uma notícia do Jornal de Sintra, após as comemorações, datada de 7 de novembro de 2008, referenciada na bibliografia, no ponto 1.3. (Lígia Rocha, 2008 novembro).



**Figura 61:** *Infância* (maqueta em cartão com moldura). No original, Pintura de Azulejos, 1955 - Escola Primária do Vale Escuro – Lisboa

Fonte: Reprodução digital por Lígia Rocha

Com base na imagem acima reproduzida foi possível avançar para a fase de procura e da obra. Dessas diligências constatou-se que no Agrupamento de Escolas Marquesa Alorna, correspondente à zona do Campolide, não constava nenhuma obra de Lima de Freitas, mas sim dois painéis da autoria do Mestre Arnaldo Louro de Almeida e um painel da autoria do Mestre Querubim Lapa. A pesquisa na internet culminou no Arquivo Municipal de Lisboa<sup>128</sup>, onde foi possível encontrar uma fotografia a preto e branco, datada de 1956. Esta confirmou a localização da obra na Escola Primária do Vale Escuro – Lisboa<sup>129</sup>, hoje denominada Escola do 1º ciclo do ensino básico n.º143. Deve mencionar-se que, na mesma escola, para além do painel de azulejos de Lima de Freitas, existem mais duas obras, no espaço destinado ao refeitório, da autoria de Sá Nogueira, datadas em 1955 e em bom estado de conservação.



**Figura 62:** Imagem fotográfica do painel *Infância*, em 1956

Fonte:<sup>130</sup>

<sup>128</sup> O endereço eletrónico do Arquivo da Câmara de Lisboa foi <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/default.asp?s=12065&c=4818> pesquisado no dia 21 de junho de 2012. Para aceder à fotografia da obra foi consultado o site <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/sala/online/ui/searchbasic.aspx?filter=AH;AI;AC;AF>, também, no dia 21 de junho de 2012.

<sup>129</sup> Em simultâneo, houve a ajuda fulcral, por parte do Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira que veio, também, confirmar a localização do painel de azulejos na Escola Primária de Vale Escuro.

<sup>130</sup> Imagem reproduzida de <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/sala/online/ui/searchbasic.aspx?filter=AH;AI;AC;AF> em 21 de junho de 2012.

A obra de Lima de Freitas está implantada dentro do edifício, num espaço que hoje é o ginásio para as atividades desportivas da escola ou lugar de recreio quando chove, situado logo à esquerda após a entrada principal. Mais uma vez, o contacto com a obra foi limitado, uma vez que a mesma está tapada com cortinas brancas, em todo o correr do espaço da obra (Figura 63).

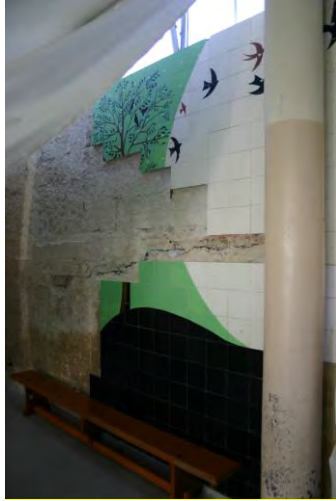


**Figura 63:** Pormenor da obra e local da sua implementação (ginásio)

Fonte: Reprodução digital por Lígia Rocha, em 22 de junho de 2012

Verificou-se que a obra não se apresenta completa, estando a aguardar o restauro que está a ser feito por solicitação da Câmara Municipal de Lisboa. A intervenção surgiu do facto de ter existido uma infiltração de água na parede de implantação da obra de Lima de Freitas e a direção do Agrupamento não tem qualquer informação, por parte da Câmara Municipal de Lisboa, sobre a conclusão do referido restauro.

Nas Figuras 60, 61, 62 e 63 é possível ver alguns pormenores do estado de conservação da obra, bem como de alguns pormenores dos elementos constitutivos da mesma. Verifica-se, também, que os azulejos ainda no local estão devidamente identificados com a linguagem deixada pelos intervenientes no caso de restauro, situação que indicia um processo de conservação da obra e não de degradação.



**Figura 64:** Pormenor do estado da obra *Infância*. Imagem geral do lado esquerdo

Fonte: Reprodução digital por Lígia Rocha, em 22 de junho de 2012



**Figura 65:** Pormenor do estado da obra *Infância*. Pormenor do lado esquerdo

Fonte: Reprodução digital por Lígia Rocha, em 22 de junho de 2012



**Figura 66:** Pormenor do estado da obra *Infância*. Imagem geral do lado direito

Fonte: Reprodução digital por Lígia Rocha, em 22 de junho de 2012



**Figura 67:** Pormenor do estado da obra *Infância*. Pormenor do lado direito

Fonte: Reprodução digital por Lígia Rocha, em 22 de junho de 2012

Esta obra foi pensada e construída numa altura em que a arte pública estava a dar os primeiros passos, no sentido da nova conceção de arte pública, tendo em consideração o trabalho desenvolvido pelos artistas conceituados, da primeira metade do século XX, tais como Rodin, Brancusi ou Picasso. Refiram-se os seus projetos por via dos quais *já se tinha iniciado o processo de subversão da escultura monumental e que estava traçado o novo caminho para o desenvolvimento da escultura pública moderna* (Regatão, 2007:59). O impacto causado pelas suas obras deve-se, sobretudo, à tridimensionalidade, à dimensão e à intenção que as animava.



O painel de Lima de Freitas, apesar de não ser tridimensional, mostra já uma intensão fora do conceito tradicional de monumento<sup>131</sup>, contribuindo para os primeiros passos do novo conceito de arte pública em Portugal.

### **2.2.1.1. Lugar de educação e seus públicos**

No caso específico da escola, denominado por lugar de educação, a faixa etária é fundamental para tentar desenvolver um raciocínio com base nas três categorias essenciais do lugar e o encontro do respetivo público.

Assim, a *experiência* e/ou a *relação* com a obra é feita através do contacto sensorial e, na maioria das vezes, essa experiência dá-se através no quotidiano escolar;

Por seu lado, a *memória* e/ou o *histórico* é despertado através das imagens representadas relacionadas com a infância: crianças, pássaros, árvores, bolas ou vira-ventos;

Por fim, a *identidade* acontece através do sentimento de proximidade entre o sujeito e a temática expressa no objeto, no caso da escola primária o tema da infância despoleta um reconhecimento dos elementos constituintes da obra.

Na Escola Primária de Vale Escuro em Lisboa o público é específico e até mesmo restrito; constituído pelas crianças que frequentam a escola, os seus professores, os auxiliares de ação educativa e os pais e/ou os encarregados de educação.

### **2.2.2. Ao Painéis do Bairro dos Olivais Norte, de 1962**

As obras públicas de Lima de Freitas inseridas no Bairro dos Olivais Norte, em Lisboa, estão devidamente datadas e assinadas pelo autor. As obras apresentam-se num espaço ao ar livre, sendo as únicas obras do autor com esta característica. As obras são de 1962 e constituem um conjunto de quadro painéis de azulejos inseridos num projeto multidisciplinar entre a arquitetura<sup>132</sup> e várias outras artes.

Num artigo sobre este projeto multidisciplinar, Maria Tavares<sup>133</sup> organiza a temática nos seguintes tópicos: o contexto<sup>134</sup> (o bairro, os edifícios, o dispositivo); a encomenda<sup>135</sup> (dispositivos

---

<sup>131</sup> Sobre o conceito de monumento ou monumentalidade pode ser consultado: Abreu, José Guilherme (2006). *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998)*. Tese de doutoramento. Lisboa: Universidade Nova. Tendo sido, também, abordado no ponto 1 deste capítulo.

<sup>132</sup> Trata-se de uma obra de Nuno Teodónio Pereira e António Pinto de Freitas. Esta informação foi recolhida em <http://infohabitar.blogspot.pt/2009/09/intervencao-de-artes-plasticas-numa.html> e consultada no dia 16 de maio de 2012. Nesta referência digital é possível encontrar um estudo feito por Maria Teresa, relativamente à intervenção da artista plástica Maria Keil. Para o presente estudo, o texto comporta também uma série de informações relevantes.

<sup>133</sup> "Maria Tavares é arquitecta, mestre em Arquitectura da Habitação pela FAUTL, frequenta actualmente um Programa de Doutoramento em Arquitectura na FAUP. É Assistente da Unidade Curricular de Projecto III (5º ano), na Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusiana de V. N. Famalicão. O presente ensaio, foi desenvolvido no âmbito do Programa de Doutoramento em Arquitectura da FAUP (2008/2009), para a

exteriores); as obras<sup>136</sup> e, por fim, os seis artistas plásticos, os seis temas e as vinte e quatro intervenções<sup>137</sup>, feitas por João Segurado, Fernando Conduto, Rogério Ribeiro, António Lino, Lima de Freitas e Maria Keil. Cada artista teve à sua responsabilidade quatro intervenções, com a aplicação de várias técnicas: o azulejo, o betão policromado, o inciso, o mosaico, o azulejo e a cerâmica.

Importa, sobretudo, focar que a encomenda feita aos seis artistas plásticos concretizou-se por convite, por parte dos arquitetos responsáveis, no sentido de intervirem *ao abrigo de uma disposição municipal que previa que os edifícios construídos na cidade contemplassem uma obra de arte* (Tavares, 2009:s/p). É de sublinhar que ainda hoje as peças de arte existem nos locais para os quais foram pensadas e concretizadas.

Apesar do envolvimento arquitetónico em redor das referidas obras, elas não são do conhecimento geral da família e das pessoas próximas de Lima de Freitas<sup>138</sup>. Esta situação levanta uma curiosa questão relativa às obras que parecem ter permanecido no anonimato e

---

Unidade Curricular “Cultura Artística Contemporânea: temas e questões” Retirado de <http://infohabitar.blogspot.pt/2009/09/intervencao-de-artes-plasticas-numa.html> e consultada no dia 16 de maio de 2012.

<sup>136</sup> Maria Tavares refere: “Olivais-Norte, Lisboa, 1957. O plano do bairro, estruturado pelo Gabinete Técnico da Habitação, previa a instalação de 8000 habitantes em 40ha de experiências formais e tipológicas, valorizando a adopção de novos princípios urbanos. Princípios verdadeiramente modernos, com referências formais assentes na Carta de Atenas e nas Unidades de Vizinhança, contrariando assim as propostas urbanas que recuperam a estrutura da cidade, fazendo desaparecer a tradicional rua de construções alinhadas. Este laboratório tipológico, é enriquecido pela variedade das abordagens dos autores, mas centradas em apenas duas tipologias base, a banda e a torre. Interessa-nos aqui avaliar um conjunto de 4 edifícios que compõem uma banda, projectados por Nuno Teotónio Pereira e António Pinto de Freitas. O conjunto, repete-se 6 vezes ao longo do bairro e representa um novo propósito na procura de soluções tipológicas em programas de habitação de âmbito social... uma procura detalhada das necessidades humanas, discussão muito apropriada à década em causa e, também da pesquisa em torno do programas e das novas estruturas formais. Reforça-se a ideia do laboratório experimental, em torno da função social da arquitectura. O programa das habitações, inevitavelmente pouco extenso, pelas condições económicas que o determinam, previa espaços para arrumos individuais. O que poderia ser uma abordagem projectual comum, tornou-se uma espécie de desafio para os autores, pela interpretação dada ao programa e sua proposta e materialização: propõem um dispositivo exterior ao edifício (4 por cada banda), onde para além dos pequenos oito arrumos individuais, surge um espaço coberto para sociabilização e convívio... aspecto tão debatido no contexto dos anos 50 e das propostas modernas. De facto, o movimento moderno, acreditava que era possível mudar o comportamento das pessoas através da arquitectura, influenciando a sociabilização. Seria uma visão ideológica? Talvez... mas o mais interessante, é a encomenda que surge associada a estes pequenos dispositivos de convívio.” Retirado de <http://infohabitar.blogspot.pt/2009/09/intervencao-de-artes-plasticas-numa.html> e consultado no dia 16 de maio de 2012.

<sup>137</sup> Maria Tavares acrescenta: “Seis artistas plásticos foram convidados pelos arquitectos, para intervirem nos referidos dispositivos, ao abrigo de uma disposição municipal que previa que os edifícios construídos na cidade contemplassem uma obra de arte. Segundo Nuno Teotónio Pereira, “cada unidade construtiva foi confiada a um artista plástico que, a partir de um determinado tema, o desenvolveu em sucessivas variações”, ou seja, uma série de 4, que contemplava uma banda de edifícios. Ao se criar um espaço de estar e de convívio, oferecia-se arte aos moradores, que dadas as suas condicionantes económicas, a probabilidade de a adquirir seria baixa. Importa reflectir como estas intervenções de arte, verdadeiramente públicas e de verdadeira vizinhança, terão ajudado a compor o próprio acto de habitar, naturalmente mais culto, enriquecendo igualmente a própria arquitectura.” Retirado de <http://infohabitar.blogspot.pt/2009/09/intervencao-de-artes-plasticas-numa.html> e consultada no dia 16 de maio de 2012.

<sup>138</sup> Nuno Teotónio Pereira citado por Maria Tavares: “Nos anos 50 vivia-se intensamente o apelo, então em voga, da integração das três artes: arquitectura, pintura e escultura.” Retirado de <http://infohabitar.blogspot.pt/2009/09/intervencao-de-artes-plasticas-numa.html> e consultada no dia 16 de maio de 2012. Maria Tavares continua: “Os artistas convidados, proporcionariam uma experiência de valorização e enriquecimento das equipas de trabalho e isso seria fundamental para o debate em torno da função, tanto da arquitectura, como da arte. Haverá com certeza elos entre estes autores... não tanto das obras, técnicas e resultados, mas talvez dos seus objectivos culturais. Na realidade, vivia-se um momento de ditadura e, um grupo de intelectuais de que faziam parte, evidenciava um certo posicionamento em relação à cultura. Resultado disso, são as EGAP’s (Exposições Gerais de Artes Plásticas) organizadas pelo MUD (Movimento de Unidade Democrática) na Sociedade Nacional de Belas-Artes, que entre 1946 e 1956 (3), demonstraram nas 10 exposições a expressão de valores como unidade e metas comuns, em artistas tão diferenciados. Pretendiam aproximar a arte do cidadão comum, introduzindo inovações quanto às diferentes disciplinas representadas. Constituinte uma oposição à política cultural de António Ferro com as exposições de arte moderna do SNI (Secretariado Nacional de Informação), mostraram essencialmente uma abertura cultural, através de manifestações artísticas pela conquista da expressão livre, tal como na experiência dos Olivais.” Retirado de <http://infohabitar.blogspot.pt/2009/09/intervencao-de-artes-plasticas-numa.html> e consultada no dia 16 de maio de 2012.

<sup>137</sup> Para visualizar as imagens e para obter mais informação sobre as obras e os artistas, consultar: <http://infohabitar.blogspot.pt/2009/09/intervencao-de-artes-plasticas-numa.html>, visto no dia 16 de maio de 2012.

<sup>138</sup> Nomeadamente a viúva de Lima de Freitas, D. Helle de Freitas, tinha total desconhecimento sobre a existência das mesmas.

não fazem parte do espólio familiar do artista. O facto de terem sido das primeiras obras públicas do autor e, tal como a obra da Escola Primária de Vale Escuro, pertencerem a uma fase menos reconhecida da sua obra<sup>139</sup>, ajuda a explicar, muito embora não justifique este desconhecimento e desprendimento.

Só a partir de 2009, com um artigo de Maria Tavares apresentado na internet<sup>140</sup>, foi possível dispor de um conjunto de informações para garantir a veracidade da existência destas obras de Lima de Freitas, bem como de outros artistas<sup>141</sup>.

O encontro com as obras é surpreendente, uma vez que as mesmas vão surgindo à medida que se vai descobrindo o próprio bairro. O local é pacífico, pouco degradado, com uma beleza natural evidente e também com uma urbanização bem delineada que, no conjunto, oferece uma agradável experiência.

Pode apenas apontar-se a necessidade de restauro ou de substituição de alguns azulejos.

Os painéis de Lima de Freitas estão localizados num bloco edificado que, numa primeira abordagem, deixa algumas dúvidas sobre a sua funcionalidade, embora, no local, seja perceptível a dupla funcionalidade que comporta. De um lado estão os arrumos correspondentes às habitações do prédio em frente e no lado oposto existe um banco de descanso, de onde se vêm as obras, num ambiente propício ao convívio entre as pessoas. Em frente a cada bloco edificado existe um pátio com o piso em calçada portuguesa, que desenha círculos concêntricos, permitindo atribuir um centro àquele espaço. Todo o espaço envolvente convida a reunião entre as pessoas, facilitando um olhar mais próximo sobre as obras.

---

<sup>139</sup> Contudo, a situação apresentada levanta algumas questões relacionadas com a desvalorização da obra de Lima de Freitas, por parte da família próxima, no sentido de a conhecer e de a dar a conhecer. Mais uma vez, se sublinha a importância da consulta dos arquivos do mestre, pois a falta de acesso, aos mesmos, continua em aberto e deixa a possibilidade de existirem outras obras públicas que ainda não sejam conhecidas, permanecendo, assim, no anonimato. Esta situação seria uma perda para o conhecimento, uma vez que a riqueza da obra do artista só fica completa com a descoberta de inéditos ou de outro tipo de informação complementar.

<sup>140</sup> As obras podem ser consultadas através do site: <http://infohabitar.blogspot.pt/2009/09/intervencao-de-artes-plasticas-numa.html>, visualizado no dia 16 de maio de 2012.

<sup>141</sup> Para confrontação com outros endereços de internet: <http://ceramicamodernistaemportugal.blogspot.pt/2012/03/relevos-ceramicos-do-bairro-dos-olivais.html>, visualizado no dia 16 de maio de 2012.



**Figura 68:** Imagem panorâmica do local de implantação dos quatro painéis de azulejos no Bairro dos Olivais Norte, de 1962

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho

A fotografia da Figura 68 dá um panorama geral do local de implantação das obras, dando ideia da sequência das mesmas e faz perceber que estão muito perto das habitações, num local de encontro entre os habitantes.



**Figura 69:** Imagem panorâmica do local de implantação do painel *Árvore II* e sua envolvência no Bairro dos Olivais Norte

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho

Tanto na Figura 68 como na Figura 69 é possível verificar a envolvência entre a natureza, a obra de Lima de Freitas e a arquitetura. Na década em que foram feitas estas obras, nos anos 60, dá-se uma grande expansão de integração da arte pública na Europa por grandes nomes da história da arte, entre outros, Pablo Picasso e Henry Moore. O tipo de trabalho destes artistas não tem paridade com as obras de Lima de Freitas, no que respeita à dimensão e à tridimensionalidade, mas há um paralelo importante: é a de que, por toda a Europa, incluindo

em Portugal, a arte pública começa a ser integrada em projetos urbanos, tal como acontece no presente trabalho de Lima de Freitas.

### **2.2.2.1. Lugar de passagem e de habitação e seus públicos**

A tipologia de lugar de passagem e de habitação, por estar inserida num conjunto habitacional remete para o Bairro dos Olivais Norte em Lisboa.

Pode dizer-se que os painéis de azulejos do bairro permitem uma *experiência* e/ou uma *relação* sensorial (visual e/ou tátil), por motivo de passagem pelo local ou por habitar no local.

Por seu lado, a *memória* e/ou o *histórico* é despoletada através das árvores representadas, existindo uma alusão à natureza, especificamente a árvore, incluindo um pássaro ou uma libelinha, estes sem grande impacto visual no conjunto das obras.

Por fim, a *identidade* expressa-se através dos sentimentos de identificação com os temas. Para além de lugar de passagem, o público mais assíduo é aquele que habita o bairro, como tal o sentimento de identificação com as obras acaba por ser evidente uma vez que os painéis estão em frente a um bloco habitacional. As obras dos outros artistas, à semelhança das de Lima de Freitas, encontram-se colocadas em frente a outros blocos habitacionais, permitindo uma relação entre a obra e o bloco.

### **2.2.3. Os painéis da Igreja da Sagrada Família, de 1965**

A intervenção artística de Lima de Freitas na Igreja da Sagrada Família, em Albarraque, 1965<sup>142</sup> é constituída por três grandes painéis de azulejos. Esta obra tem por base a indústria do tabaco em Portugal, que remonta ao século XVII. O Bairro da Tabaqueira adotou o referido nome pelo facto de lá ter aberto a fábrica de tabaco em 1962. Apesar da indústria do tabaco ter uma história que vem de longe, permaneceu no tempo e veio dar origem à Igreja da Sagrada Família, inicialmente pensada para ser apenas uma capela<sup>143</sup>.

---

<sup>142</sup> "A igreja da Sagrada Família edificada no bairro da Tabaqueira em Albarraque (Sintra), inaugurada em 1965, foi, tal como o conjunto fabril e habitacional em que se integrou, de iniciativa daquela empresa (administrador Dr. Jorge de Mello), e seguiu de modo assumido os então inovadores programas para espaços religiosos, onde teve papel importante o Patriarcado de Lisboa (Padre Manuel Falcão, responsável do Secretariado das Novas Igrejas) bem como o MRAR – Movimento de Renovação de Arte Religiosa. O projecto foi de autoria do arquitecto Jorge Viana (1924-2010) e contou com a participação de destacados artistas plásticos contemporâneos (Lima de Freitas, Maria do Carmo d'Orey, Graça Costa Cabral)" (Fernandes, 2012:17).

<sup>143</sup> Informação complementar: "A indústria do tabaco em Portugal remonta ao século XVII, tendo "A Tabaqueira" sido fundada em 1927 pelo carismático empresário Alfredo da Silva. Em 1927, foi criada a "A Tabaqueira" à qual foi atribuída a concessão da exploração do negócio de tabaco, durante trinta anos e que viria a ser renovada em 1958. Em 1962, é inaugurada a fábrica de Albarraque, apetrechada com o mais moderno equipamento. Junto da fábrica, ergueu-se um bairro residencial exclusivamente destinado aos empregados, a que se acrescentou um refeitório, um centro de comércio e uma creche. Pouco tempo depois, entrava em funcionamento o posto médico, um centro cultural, uma escola e uma capela. Na década de 60, "A Tabaqueira" já detinha 60 por cento do mercado do tabaco e 70 por cento do mercado de cigarros. Em 1975, a 13 de Maio, a Tabaqueira e a INTAR foram nacionalizadas. A empresa pública Tabaqueira - Empresa Industrial de Tabacos, E.P., criada a 30 de Junho de 1976, resultou da integração numa única empresa da "A TABAQUEIRA, SARL" e da "INTAR - Empresa Industrial de Tabacos, SARL", que detinham praticamente a totalidade do mercado nacional de cigarros. Em 1991, a 21 de Março, a Tabaqueira - Empresa

Este projeto constitui uma abordagem única no percurso artístico do autor, pelo facto das obras estarem integradas numa igreja e terem sido desenvolvidas em parceria com o arquiteto Jorge Viana (1924-2010)<sup>144</sup>. Ambos tinham já desenvolvido outros projetos para moradias privadas, nomeadamente a casa particular *de Jorge Viana e a casa para o construtor Branca Lucas* (AA.VV, 2012a:18). Estes projetos foram desenhados nos finais dos anos 50 e executado na segunda metade dos anos 60: *Estas casas foram, também, o lugar de uma das mais bem sucedidas colaborações entre Jorge Viana e Lima de Freitas, que se traduziu em diversas superfícies azulejadas, policromas, criadoras de múltiplos ritmos e ambientes humanizados* (AA.VV, 2012a:18). É um exemplo do tipo de construções artísticas que realizavam em conjunto. Outros projetos, com o mesmo tipo de parceria, surgiram, nomeadamente o de 1969, para a moradia de Trigo de Negreiros, onde Lima de Freitas volta a realizar um conjunto de painéis de azulejos: *À semelhança da casa própria de São Pedro de Areeiro, Jorge Viana promoveu, na moradia Trigo de Negreiros, o gosto do trabalho com artistas plásticos. Neste Projeto, Lima de Freitas concebeu um novo conjunto de painéis cerâmicos, desta feita plenos de motivos vegetalistas e referências esotéricas* (AA.VV, 2012a:23). Estes são apenas dois exemplos de moradias desenhadas por Jorge Viana e intervencionadas por Lima de Freitas<sup>145</sup>.

Voltando à Igreja da Sagrada Família, há que ter em consideração a interligação existente entre as várias valências artísticas, nomeadamente a arquitetura, a azulejaria e a escultura. Foi Jorge Viana quem convidou Lima de Freitas<sup>146</sup> a participar neste projeto tal como, também, convidou Maria do Carmo D'Orey na realização de duas esculturas, tendo Graça Costa Cabral colaborado na realização de uma das esculturas.

---

Industrial de Tabacos, EP passa a sociedade anónima o de tabacos e produtos afins. A 28 de Maio de 1996, são aprovadas por Decreto-Lei as condições prévias para a reprivatização da totalidade do capital social da Tabaqueira, S.A., em três fases, terminando a última das quais em Dezembro de 2000, através de uma Oferta Pública de Venda. Terminado o processo de privatização, empresas da Philip Morris International, Inc. detêm mais de 99% do capital social da Tabaqueira. Em 2001, a Tabaqueira lança o novo logotipo, reflexo de uma nova imagem da Tabaqueira uma empresa moderna, perfeitamente integrada no universo da Philip Morris International, Inc. Desde Janeiro de 2008, a Tabaqueira está organizada em duas “empresas-irmãs”, a Tabaqueira – Empresa Industrial de Tabacos, S.A. responsável pela produção de cigarros e produtos afins, enquanto que a Tabaqueira II, S.A. é responsável pela comercialização de cigarros e produtos afins no mercado português, incluindo Madeira e Açores” Informação retirada de [http://www.pmi.com/pt\\_pt/about\\_us/taqueira\\_overview/pages/taqueira\\_history.aspx](http://www.pmi.com/pt_pt/about_us/taqueira_overview/pages/taqueira_history.aspx) e consultada no dia 18 de maio de 2012.

<sup>144</sup> Deve mencionar-se que para se conseguir recolher um maior número de informação sobre a Igreja da Sagrada Família em Albarraque e sobre o projeto adjacente, a investigação contactou com algumas pessoas relacionadas com a vida e obra de Jorge Viana, do qual surgiu a oportunidade de conversar com o arquiteto João Alves da Cunha (doutorado em História da Arquitetura (FAUTL) com tese *MRAR – Movimento de renovação da arte religiosa e os anos de ouro da Arquitectura Religiosa em Portugal no século XX* sob orientação da Arq. José Manuel Fernandes). Dessa conversa, no Museu do Azulejo em Lisboa, resultaram algumas ideias relevantes e a informação de que teria havido um encontro em homenagem a Jorge Viana na Igreja da Sagrada Família e que desse encontro iria resultar um livro. Neste momento, o livro já foi editado e dedica-se exclusivamente à Igreja da Sagrada Família. O lançamento do livro, intitulado *A Igreja do Bairro da Tabaqueira – uma obra de Jorge Viana*, foi marcado para o dia 23 de junho de 2012, pelas 17:00, no Palácio do Egipto - Oeiras. Entre 8 de junho e 8 de julho de 2013 houve uma exposição dedicada a Jorge Viana no Centro Cultural Palácio do Egipto em Oeiras do qual existe, também, um catálogo referente à exposição.

<sup>145</sup> Para aceder a informação complementar sobre as várias obras conjuntas consultar: AA, VV (2012b). *A Igreja do Bairro da Tabaqueira – uma obra de Jorge Viana*. S/l: LST Artes Gráficas.

<sup>146</sup> “Lima de Freitas (1927-1998) foi o seu mais frequente colaborador, em obras de azulejaria figurativa, policroma, de característica expressividade, que se tornaram incontornáveis no seu currículo, como a icónica árvore que acompanha a escadaria principal da casa própria de Jorge Viana, em Oeiras” (AA.VV, 2012a:29).

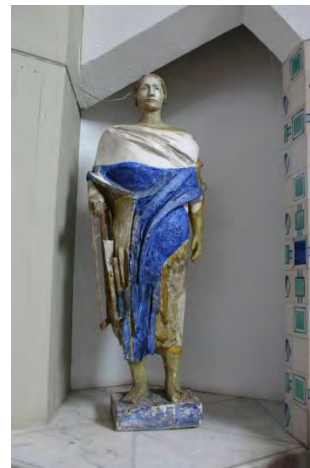
Amigo e companheiro de diversos artistas, repetidas vezes lhes pediu colaboração na construção de uma obra que só assim seria completa. Exemplo maior são as duas esculturas elaboradas por Maria do Carmo D'Orey e Graça Costa Cabral para a igreja da Tabaqueira, representando, uma, Maria com Jesus ao colo, e outra, São José Operário (AA.VV, 2012a:29).

É relevante mostrar as duas esculturas pertencentes ao projeto de Jorge Viana, tendo sido a primeira realizada por Maria do Carmo d'Orey e, por motivos de saúde da escultora, a segunda foi realizada em parceria com Graça Costa Cabral.



**Figura 70:** Escultura *Senhora com o Menino* de Maria do Carmo d'Orey. Alguns vitrais ou vidros coloridos incorporados na parede da igreja, por Jorge Viana. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 71:** Escultura *José Carpinteiro* de Maria do Carmo d'Orey e Graça Costa Cabral. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho

Existiu, também, uma linguagem transversal entre a arquitetura, a azulejaria e o mobiliário<sup>147</sup>, que se complementam entre si. Em conjunto com os artistas intervenientes no presente projeto, Jorge Viana propõe uma nova visão da modernidade em harmonia com a tradição portuguesa:

<sup>147</sup> “A par desta solução formal, bem na linha da renovação da espiritualidade arquitectural impulsionada pelo Concílio Vaticano II, de conjugar as funções culturais e pastorais, a Igreja da Sagrada Família assume-se, paralelamente, acompanhando uma tendência que na época adquire uma expressão mais vincada, como uma “obra de arte total”, isto é, onde a intervenção e a criatividade do arquitecto é absoluta. A de Jorge Viana perpassa e evidencia-se em todo o conjunto, de uma forma vibrante. Está presente na escolha dos materiais construtivos, na definição do espaço, na concepção dos elementos litúrgicos estruturantes da iniciação e da celebração (pia baptismal; altar; ambão e presidência), nas soluções e suportes de iluminação natural e artificial, na decoração e composição cromática da paredes retabulares e do pavimento, no mobiliário, etc.” (Boiça, 2012:46).

Jorge Viana foi um homem atento ao seu tempo, e soube compreender rapidamente a importância da valorização da modernidade com a tradição portuguesa. À história foi recuperar materiais e técnicas reconhecidamente nacionais, como a calçada de vidro e basalto, do tipo tradicional, mas também o azulejo, aplicado abundantemente nas suas obras, quer em padrões repetidos, quer em painel, figurativo ou abstrato (AA.VV, 2012a:28).

Jorge Viana desenhou, também, o painel de azulejos para a Sagrada Eucaristia. Este trabalho exhibe uma panóplia de possibilidades geométricas, tais como quadrados e quadrados concêntricos, hexágonos e conjuntos de triângulos, entre outros. Para além da força geométrica, existe uma força cromática baseada no azul, que implica várias tonalidades e várias transparências.

Os painéis figurativos que Lima de Freitas criou para a Igreja da Tabaqueira apresentam uma elaboração e expressão artística notável e são completamente distintos dos restantes azulejos da mesma, apesar da cuidada integração arquitectónica e da harmonia cromática entre estes painéis e a padronagem concebida por Jorge Viana, que revelam o bom entendimento entre dois criadores, conforme já foi referido (Meco, 2012:144).

Nos azulejos, pode ser vista uma composição cromática repleta de luz e de luminosidade, visível através das cores e das tonalidades, sendo a paleta de cores determinante nas obras de Lima de Freitas, especificamente o uso dos azuis e dos verdes em várias tonalidades e transparências. O trabalho de ambos coabita numa harmonia de cores e de formas, nomeadamente nas cores e padrões desenhados por Jorge Viana e que Lima de Freitas faz incorporar, também, nas suas pinturas.

Obra maior e exemplo paradigmático do seu interesse neste material é o painel evocativo da Sagrada Eucaristia existente na igreja da Tabaqueira, em Albarraque, Sintra, mas também merecem referência os silhares de padrão múltiplo produzidos para o mesmo edifício, que encantaram Lima de Freitas, levando-o a criar duas jarras inspiradas nesses modelos (AA.VV, 2012a:28).





**Figura 72:** Painel de azulejos *Sagrada Eucaristia* de Jorge Viana e os silhares que interligam os vários painéis no interior. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa.  
 Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 73:** Um exemplar de jarra com o padrão dos silhares pintada por Lima de Freitas. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa.  
 Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho

Poderá dizer-se que existe uma valência poética na obra de Jorge Viana, a qual possibilitou o despoletar de uma empatia com o trabalho de Lima de Freitas. O traçado figurativo, nomeadamente o culto da natureza são as preocupações artísticas que mais interligam a obra de ambos. Esta aproximação entre a obra de Jorge Viana e a obra de Lima de Freitas é visível na aplicação do pavimento na Igreja da Sagrada Família e na casa própria do arquiteto, quando assumidamente escolhe os elementos naturais da árvore como constituinte principal<sup>148</sup>.

Nos anos 1950-60, Jorge Viana afastou-se da prática mais estrita e ortodoxa de muitos dos arquitetos do Movimento Moderno da sua geração, que procuravam muitas vezes a criação de obras com expressão abstrata quase exclusiva, sem recurso a quaisquer elementos decorativos ou plásticos. A dimensão poética de Viana, o seu sentido musical, o culto pela natureza, sempre lhe deram uma abertura a outros modos de expressão artística, que pensou para as suas obras (AA.VV, 2012a:29).

<sup>148</sup> Para informação complementar consultar: AA, VV (2012a). *Arquiteturas – Natureza, Máquina, Sentimento*. S/l: Gigaresma, Artes Gráficas pp.30-31 e AA, VV (2012b). *A Igreja do Bairro da Tabaqueira – uma obra de Jorge Viana*. S/l: LST Artes Gráficas pp.110-113.

Lima de Freitas abraçou este trabalho em parceria, motivado pelo arquiteto, *o qual deve ter estabelecido um diálogo contínuo com Lima de Freitas* (Meco, 2012:140), tais como os desenhos geométricos, nomeadamente a figura hexagonal no edifício, no mobiliário e nos azulejos. Como refere José Manuel Fernandes *Assim, vemos na igreja da Tabaqueira a ligação de “continuidade natural” obtida entre adro externo, nave, altar e sacristia, pelo uso de sucessivos hexágonos interligados e sequenciais* (Fernandes, 2012:118). Para ilustrar a linguagem usada por Jorge Viana, apresentam-se algumas imagens do edifício, bem como alguns pormenores relevantes.



**Figura 74:** Espaço exterior com pátio envolvente. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 75:** Pormenor do pátio exterior, onde se observa o hexágono central, ramificado para a existência do hexágono maior (espaço total do pátio). Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 76:** Pormenor do janelão da igreja, onde são visíveis os triângulos organizados de forma a construir múltiplos hexágonos. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 77:** Porta principal com seis secções. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa.

O Número seis correspondente ao número de lados do hexágono. Por sua vez, cada porta, compõe três vitrais sendo, cada um, um hexágono, também.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 78:** Pormenor do pátio exterior em confronto com uma das colunas. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa.

A coluna é um hexágono rodeada de triângulos em calçada portuguesa, também, constituindo hexágonos consecutivos.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho

Apresentam-se, também, alguns espaços e pormenores do interior da igreja dando uma ideia de alguns pormenores, nomeadamente do mobiliário<sup>149</sup>.

Dentro do escasso panorama da azulejaria nas construções religiosas modernas em Portugal, a Igreja da Sagrada Família da Tabaqueira, de 1965, ocupa um lugar privilegiado, não só pela qualidade dos azulejos utilizados como devido ao parentesco destes com a concepção muito cuidada de todos os restantes elementos presentes, mobiliário litúrgico, pavimentos, portadas, coberturas, gradeamentos, caixilharias e sistemas de iluminação, magnificamente integrados neste notável edifício e formando uma das obras mais interessantes do género (Meco, 2012:138).

<sup>149</sup> Nas imagens apresentadas é possível verificar a existência de uma pintura colocada no altar, contudo, a mesma não pertence ao projeto inicial de Jorge Viana (esta pintura foi colocada posteriormente), bem como alguns adereços. Estes elementos colocados *a posteriori* não têm relevo para a abordagem.



**Figura 79:** Imagem interior da igreja retirada do extremo superior direito. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa.

É possível ver as seis principais portas de entrada. À direita da imagem é possível perceber a existência de um dos painéis de azulejos de Lima de Freitas, aquele que está junto da pia batismal.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 80:** Imagem interior da igreja retirada do extremo inferior esquerdo. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa.

É possível ver o altar-mor da igreja, bem como mais um painel de azulejos de Lima de Freitas, situado junto da entrada para a sacristia e de uma segunda pia batismal situada junto do altar.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 81:** Pormenor da pia batismal. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa.

Observa-se o formato hexagonal, incluindo o centro da tampa da pia, ela própria constituída por seis triângulos, formando, assim, mais um hexágono.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 82:** Pia de água para a bênção dos fiéis. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa.

Esta comporta, também, com formato hexagonal.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 83:** Mobiliário de apoio para as leituras inerentes às cerimónias. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa.

A trama de madeira forma hexágonos concêntricos.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 84:** Candeeiro da Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa.

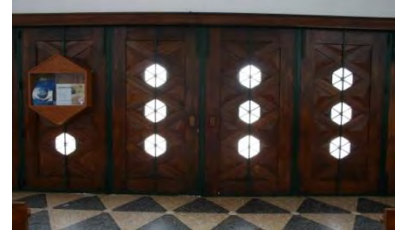
É composto por seis barras metálicas que terminam com uma caixa, também hexagonal e recortada com hexágonos.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 85:** Pormenor dos bancos de madeira com decoração hexagonal. Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 86:** Perspetiva da porta principal da Igreja da Sagrada Família em Albarraque, Lisboa. A vitrina de informações aos fiéis tem, também, a forma de hexágono.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho

As obras de Lima de Freitas, tal como vai ser possível verificar na III Parte, II Capítulo, têm uma linguagem própria, embora existam as relações já referidas, com a linguagem de Jorge Viana. São de Lima de Freitas os três grandes painéis de azulejos no interior da Igreja da Sagrada Família em Albarraque. Realça-se a parede lateral esquerda da pia batismal, a parede lateral direita destinada ao coro e, por fim, a parede lateral direita que dá seguimento à anterior e que dá acesso à sacristia. Esta última liga-se ao painel de azulejos de Jorge Viana *Sagrada Eucaristia*.

Os azulejos da igreja podem ser divididos em três tipos: painéis figurativos, azulejos com pintura abstracta, padronagem. Os painéis figurativos, que compreendem as figuras mais monumentais e elaboradas do templo, foram desenhados pelo pintor Lima de Freitas, cuja autoria não levanta a menor dúvida. Os restantes azulejos, pelo contrário, certamente concebidos pelo arquitecto Jorge Viana, conforme a informação familiar e as memórias da Fábrica Viúva Lamego, têm passado despercebidos, devido à conhecida modéstia do seu autor o ter impedido de os assinar ou reivindicar a sua autoria (Meco, 2012:138).

As três grandes pinturas de azulejos de Lima de Freitas, à semelhança das obras para o Bairro dos Olivais Norte de 1962, inserem-se em projetos conjuntos entre a arquitetura e as artes plásticas, com caminhos distintos mas com particularidades próprias.

### **2.2.3.1. Lugar de culto e seus públicos**

A igreja é um lugar de culto que, neste caso, é prestado à Sagrada Família, no Bairro da Tabaqueira, em Albarraque.

Recorrendo às três categorias essenciais de um lugar, pode dizer-se que os painéis de azulejos nas paredes interiores da igreja promovem uma *experiência* e/ou uma *relação* entre o

sujeito/objeto através da contemplação visual. As obras promovem esta experiência relacional através do encontro com a obra pela fé ou pelo culto, quando os fiéis se deslocam à igreja.

Por seu lado, a *memória* e/ou o *histórico* do lugar despoleta-se pelo reconhecimento das cenas bíblicas, através da identificação de elementos naturais expressos nas obras ou, ainda, pelos atos e costumes ligados às imagens que as obras proporcionam. Os temas trabalhados por Lima de Freitas enquadram-se num contexto religioso, no qual um dos painéis representa uma cena bíblica do batismo, o outro retrata várias cenas bíblicas com a representação da figura humana e de uma grande árvore ao centro e, por fim, há uma reprodução de um coro musical onde se observam várias crianças e um adulto.

Finalmente, a *identidade* surge com o reconhecimento da igreja e das imagens das obras, na medida em que há uma possibilidade de desenvolver sentimentos de fé que, maioritariamente, são experiências do público, que neste caso os fiéis.

#### **2.2.4. Os painéis do Hospital de São Francisco Xavier, de 1973**

No Hospital de São Francisco Xavier, em Lisboa, Lima de Freitas pintou quatro painéis de azulejos, em 1973. Este trabalho, à semelhança dos anteriores, também resultou de um projeto conjunto entre arquitetos e vários artistas plásticos, no qual intervieram, quer para a fachada principal, quer para o interior, entre os vários pintores e ceramistas: Querubim Lapa, Lima de Freitas, Francisco Relógio e Teresa Cortez.

Quando Lima de Freitas foi convidado a participar no projeto, o mesmo pertencia a privados e tinha como destino a construção da *Clínica do Restelo*, na década de 70. No decorrer desta década surgiram alguns contratempos e a clínica foi vendida à CUF, que nunca a chegou a inaugurar, sendo, entretanto, comprada pelo Ministério da Saúde e inaugurado, o hospital, a 24 de Abril de 1987<sup>150</sup>.

É de referir, ainda, que as várias obras resultaram em painéis de azulejos e mosaicos cromáticos em alto-relevo, estando presentes em todos os serviços de internamento do edifício

---

<sup>150</sup> “O edifício que veio a dar origem ao Hospital de S. Francisco Xavier foi criado em princípios dos anos 70, por entidade privada, com o nome de “Clínica do Restelo”, sendo vendido posteriormente à CUF sem nunca ter sido inaugurado. Tornou-se, entretanto, premente expandir a rede hospitalar de forma a melhor satisfazer as necessidades das populações, quer a nível de urgências, quer a nível de internamento. A afluência catastrófica às urgências hospitalares de S. José e de Santa Maria, as únicas da cidade durante muitos anos, a acumulação de doentes para internamento à espera de vagas em enfermarias e a degradação dos edifícios onde os hospitais se encontravam instalados, forçaram a criação de uma terceira zona de que viria a resultar o Hospital de S. Francisco Xavier. O Ministério da Saúde comprou então o edifício denominado ‘Clínica do Restelo’ para nele instalar um novo hospital. Inaugurada a 24 de Abril de 1987, esta nova instituição hospitalar foi criada, ao abrigo do D.L. 11/86, de 5 de Novembro, com o objectivo de prestar assistência médico-hospitalar à área ocidental de Lisboa. Foi dado à nova unidade hospitalar o nome de Hospital de S. Francisco Xavier por ser o nome da freguesia da zona de Lisboa ligada à partida dos portugueses para a Índia. O Decreto-Lei n.º 279/2002, de 9 de Dezembro, constituiu-o como sociedade anónima de capitais exclusivamente públicos. O Hospital de S. Francisco Xavier, S.A. é um Hospital Geral, Central, onde estão sediadas a Urgência Geral de grau 4, a Urgência Pediátrica e a Urgência Obstétrica da Zona Ocidental de Lisboa, abrangendo cerca de 1 milhão de habitantes” (Informação retirada de [http://www.chlo-minsaude.pt/Hospital/Historia/default.htm#faq\\_3](http://www.chlo-minsaude.pt/Hospital/Historia/default.htm#faq_3) e consultada no dia 23 de maio de 2012).

1, conferindo-lhes um ambiente agradável e pouco habitual, quer para os utentes, quer para os colaboradores.

No que respeita às obras de Lima de Freitas, as mesmas estão situadas nos pisos 2 e 4, no interior do edifício principal. No piso 4, na ala nascente (serviço de cirurgia geral), encontra-se *A Fonte da Vida*, com dimensões 2,30x2,04m. No piso 2, no centro das alas (serviço de medicina IV), figura *O Andrógino* ou *A Árvore da Vida*, com dimensões 2,30x2,05m. No mesmo piso, mas na ala nascente (serviço de medicina IV) é possível ver o grande painel *O Feminino*, com as dimensões de 2,30x3m. Por fim, na ala poente do piso 2 (serviço de medicina IV) encontra-se o painel *O Guerreiro* ou *O Mensageiro*, com 2,30x2,04m de dimensão. Todas estas obras foram assinadas por Lima de Freitas no ano de 1973. Os referidos títulos foram atribuídos às obras de Lima de Freitas, por nós, uma vez que não existe qualquer registo deixado pelo autor.

Os registos fotográficos foram muito importantes, uma vez que ainda não existiam quaisquer registos gráficos das obras, nem mesmo no espólio do artista<sup>151</sup>.

Curiosamente, os temas que o autor escolheu, parece não se adequarem ao contexto hospitalar. São eles o andrógino, o guerreiro ou o mensageiro, a mulher, o anjo e a árvore, envoltos com outros símbolos, uns geométricos, outros celestiais. Sabe-se muito pouco sobre as obras, permanecendo a dúvida se a escolha temática terá sido opção do artista ou sugerida por quem as encomendou. A verdade é que Lima de Freitas desenvolveu imagens e temas muito enquadrados no tipo de pintura que, nessa altura, fazia. Embora deva realçar-se que o autor nunca repetiu as imagens que realizou para o hospital.

Apesar de Lima de Freitas, ter seguido a sua linha de trabalho plástico, parecendo não ter tido em linha de conta o contexto em que se inseriram as obras, isso não afeta a comunicação entre o sujeito/objeto, ao nível da identificação/identidade e da aceitação/compreensão das imagens das obras. Contudo, o cariz simbólico das obras pode dificultar a compreensão da mensagem. A opção temática das obras será desenvolvida na III Parte, II Capítulo quando se estudar a simbólica de cada uma das obras no Hospital de São Francisco Xavier.

---

<sup>151</sup> O acesso às obras cumpriu com um procedimento burocrático relativamente simples que passou pelo contacto com a instituição, numa primeira fase, por via do correio eletrónico. Nessa altura foi solicitado o contacto da pessoa indicada para colaborar com a investigação, no sentido de ajudar a localizar as obras no Centro Hospitalar de Lisboa Ocidental. Rapidamente se conseguiu entrar em contacto com o Gabinete de Comunicação e Imagem que, por sua vez, remeteu para o Conselho de Administração do Hospital de São Francisco Xavier. Foi dada a autorização para visitar e fotografar os painéis num dia combinado e, no qual, esteve presente uma pessoa responsável que acompanhou toda a visita. A pessoa que intermediou a maior parte do processo foi Helena Susana Coelho Alves Pinto. Acrescenta-se que, no dia em que se foi ver e fotografar as obras de Lima de Freitas, a viúva do mestre, D. Helle de Freitas também esteve presente levando consigo o fotógrafo João Dória para, também, fazer os registos fotográficos das mesmas.

#### **2.2.4.1. Lugar de saúde e seus públicos**

O Hospital de São Francisco Xavier em Lisboa remete para uma outra tipologia de lugar, como seja, o lugar de saúde.

Neste caso, os quatro painéis de azulejos nas paredes interiores do edifício promovem uma *experiência* e/ou uma *relação* com as obras, através da circulação nos corredores, escadarias ou salas de espera.

Por seu lado, a *memória* e/ou o *histórico* poderá ser despertado através das imagens arquetípicas da natureza, da mulher ou do guerreiro, mesmo sabendo que o tema não se associa propriamente ao local – hospital. Neste caso concreto, as obras despertam uma memória separada do contexto, uma vez que os temas apresentados são antagónicos ao mesmo, despertam e promovem experiências ligadas à natureza e às relações humanas, entre outras.

Por fim, a *identidade* neste caso parece ser dupla. O sujeito, ao ver a obra, pode ou não reconhecer a identidade do lugar - hospital, mas consegue reconhecer na obra uma identidade. Por outras palavras, as obras de Lima de Freitas podem despertar no espetador sentimentos de si e relaciona-los com a maternidade feminina, a proteção masculina ou a liberdade na natureza, por exemplo, promovendo uma identificação com a obra e não, necessariamente, com o seu contexto.

No Hospital de São Francisco Xavier o público pode ser subdividido. Por um lado, são os médicos, os enfermeiros e os funcionários dos serviços. Por outro lado, são os utentes e os seus familiares, que alargam um pouco mais a sua especificidade.

#### **2.2.5. As pinturas dos Palácios da Justiça, de 1982, 1983 e 1991**

As obras que pertencem aos Palácios da Justiça da Lourinhã, da Lousã e de Montemor-o-Novo são de 1982, de 1983 e de 1991, respetivamente. A primeira é um tríptico pintado a acrílico sobre madeira; a segunda é, também, um tríptico, mas pintado a acrílico sobre tela, e a terceira é um díptico pintado, igualmente, a acrílico sobre tela.

Este conjunto de três obras foi feito para o Ministério da Justiça, que adquiriu obras de arte de vários artistas plásticos, no âmbito de um projeto de aquisição de peças de arte para os Palácios da Justiça.

As duas primeiras obras surgiram no VIII Governo Constitucional (1981-1983), quando o Ministério da Justiça e a Reforma Administrativa foram dirigidos pelo Dr. José Menéres Pimentel



(n. 1928). A terceira obra terá surgido no XI Governo Constitucional (1987-1991) ou no XII Governo Constitucional (1991-1995), dirigidos pelos Ministros da Justiça Fernando Nogueira (n. 1950) e Álvaro Laborinho Lúcio (n. 1941).

Foi pedida colaboração aos familiares de Lima de Freitas, no sentido de ajudarem a localizar as respetivas memórias descritivas, mas sem efeito.

As imagens das obras foram publicadas pela única vez no livro *Lima de Freitas - 50 anos de pintura*, em 1998 (ano em que faleceu Lima de Freitas), volume por ele organizado.

De acordo com as indicações colhidas no Ministério da Justiça de que os processos relativos à construção de tribunais poderiam ser consultados nos arquivos da Direção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais e nos arquivos do Instituto de Gestão Financeira e de Infraestruturas da Justiça, foram feitos os esforços possíveis para localizar alguma informação sobre as obras dos Palácios da Justiça da Lourinhã, da Lousã e de Montemor-o-Novo, mas apesar de tudo, Lima de Freitas deixou algumas pistas concretas inscritas nas imagens de cada obra, tais como legendas ou representações alusivas à realidade temática o que vem ajudar a sua interpretação.

Quando se vê as obras ao vivo, nas salas de audiências, o impacto é forte, devido à grande dimensão e aos pormenores abundantes que permitem fazer uma viagem quase, obsessiva. Recorrendo à linguagem Bachelardiana, poder-se-á dizer que Lima de Freitas é um poeta das imagens. *Um verdadeiro poeta não se satisfaz com essa imaginação evasiva. Quer que a imaginação seja uma viagem. Cada poeta nos deve, pois, seu convite à viagem* (Bachelard, 2001:4).

Estas obras estão colocadas nas salas de audiências e cada uma delas representa um tema ou uma lenda relacionada com o local ou a região para o qual foi concebida, sendo, ao mesmo tempo, implícita ou explicitamente, representado o tema da justiça.

No caso do Palácio da Justiça da Lourinhã, o título é *Homenagem a João da Regras*, uma personalidade que faz parte da história e de um momento determinante da história de Portugal.

A obra do Palácio da Justiça de Lousã tem o título *Sol Justitiae*. Além do tema da justiça, faz memória da *Lenda da Princesa Peralta*, enraizada na cultura da Serra da Lousã.

Por fim, a obra do Palácio da Justiça de Montemor-o-Novo, intitulada *O bom e o mau juiz* é uma quase-reprodução de um fresco do século XV, de autor desconhecido, que está patente no Museu de Arte Antiga de Monsaraz. O espaço, inicialmente, terá sido um tribunal,

posteriormente transformado numa prisão e, nos dias de hoje, é um museu de arte, no qual a obra pode ser visitada no local original.

É de referir que estas obras são as primeiras que não foram realizadas ao mesmo tempo que os edifícios, ao contrário das apresentadas anteriormente. As encomendas foram feitas posteriormente à construção dos edifícios, havendo uma integração de arte no espaço existente.

#### **2.2.5.1. O lugar de justiça e os seus públicos**

Apesar de as obras terem sido realizadas para locais distintos e em datas diferentes, é possível conjugar a leitura tendo em conta a mesma tipologia.

Recorrendo, então, às três categorias essenciais de um lugar, pode dizer-se que as pinturas das salas de audiências nos Palácios da Justiça, promovem uma *experiência* e/ou uma *relação* de carácter meramente visual. Tendo em consideração o contexto a relação entre sujeito/objeto dá-se, na sua maioria, através de um ato solene da justiça. É como se o contato com a obra fosse uma obrigatoriedade naquele lugar.

Por seu lado, a *memória* e/ou o *histórico* surge através das imagens e das palavras inscritas nas obras. É o tema da justiça que está representado nas pinturas, de forma implícita ou explicitamente, sendo apresentada ao espetador. O tema da obra e o lugar que a alberga faz sublinhar na memória do espetador o caminho histórico percorrido até aquele momento e naquele lugar.

Por fim, a *identidade* é uma consequência do caminho percorrido, pois o sujeito tem dentro de si um determinado sentimento que poderá ser de culpa ou de inocência. Os temas das obras, ao estarem em sintonia com o lugar em que se inserem, sublinham a possibilidade de um reconhecimento entre sujeito/objeto. É relevante o sítio onde as obras estão expostas, na parede frontal da sala de audiências, situação que, também, facilita essa identificação, uma vez que é quase impossível não ver a pintura.

O público é bastante específico, sendo constituído pelos juizes, pelos advogados, por todos os funcionários do serviço e por todos aqueles que são convocados a estar presente nas audiências (testemunhas, réus, arguidos, entre outros de carácter técnico e que envolve todo o processo de julgamento).

### 2.2.6. Os painéis da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, de 1989

As obras de Lima de Freitas patentes na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD) são um conjunto de três painéis de azulejaria de grandes dimensões, no átrio da estrada principal da Universidade, assinadas e datadas pelo autor em 1989.

Surgiram por convite do então Reitor da Universidade, Professor Doutor Fernando Real (1987-1990)<sup>152</sup>, após ter conhecido a obra do *Centro Europeu da Juventude* em Estrasburgo. Entre Lima de Freitas e Fernando Real existia uma amizade e admiração mútuas, situação que acaba por explicar a realização da obra *Descobrir* para a UTAD, uma vez que se trata de uma reinterpretação da obra do *Centro Europeu da Juventude* em Estrasburgo, de 1988<sup>153</sup>.

É um caso único nas obras públicas de Lima de Freitas, mas sabe-se que foi um requisito da encomenda, o de realizar uma obra semelhante à de Estrasburgo para a Universidade. Ora, apesar de contrariado, o artista acabou por aceder àquele requisito e as duas composições, apesar de não serem cópias fiéis são, de facto, semelhantes.

Os títulos foram atribuídos pelo próprio Lima de Freitas. Pela primeira e única vez, existem memórias descritivas para cada obra, as quais estão afixadas junto delas, com o respetivo título. Todos os observadores têm a possibilidade de ver as obras e ler uma descrição pormenorizada sobre as mesmas, o que permite uma aproximação ao seu conteúdo.

No átrio da entrada principal da Universidade está exposto, na parede junto à escadaria que dá acesso ao primeiro andar, a obra *Descobrir*, cuja memória descritiva contempla quatro temas: a barca; o castelo da proa; o astro real e o castelo da popa.

No átrio do auditório da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro é possível encontrar outros dois painéis de azulejos, cada um acompanhado de um título e respetivo texto explicativo. O primeiro chama-se *O Homem em Harmonia com a Natureza* e apresenta um texto corrido. O segundo intitula-se *Energia* e ostenta também o respetivo texto.

Os temas estão relacionados, através do tema da procura do *Conhecimento*.

Visto que as imagens não estão publicadas nem mencionadas com rigor em edições do ou sobre o autor foi necessário visitar as obras e recolher as respetivas imagens fotográficas

---

<sup>152</sup> Sobre o professor doutor Fernando Real: "Após o regresso a Portugal, integrou em 1975 o Instituto Politécnico de Vila Real, onde se manteve até 1978, altura em que foi nomeado Presidente da então Junta de Investigações Científicas do Ultramar (JICU) e eleito Presidente da Sociedade Geológica de Portugal para o biénio 1979-1980. De 1980 a 1985 desempenhou o cargo de Reitor do Instituto Universitário de Trás-os-Montes e Alto Douro (IUTAD), que em 22 de Março de 1986 passou a Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), onde veio a exercer o cargo de Reitor entre meados de 1987 e finais de 1989. A criação do Museu de Geologia da UTAD em 1986 foi da sua responsabilidade" (informação recolhida em: [http://www.cienciapt.net/pt/index.php?option=com\\_content&task=view&id=103150&Itemid=302](http://www.cienciapt.net/pt/index.php?option=com_content&task=view&id=103150&Itemid=302) e consultado no dia 23 de maio de 2012).

<sup>153</sup> Sobre a obra do *Centro Europeu da Juventude* em Estrasburgo pode consultar-se o ponto 2 deste capítulo.

para a investigação<sup>154</sup>. O que permitiu constatar, mais uma vez, que Lima de Freitas não só realiza obras de grande envergadura plástica e artística como é um facilitador do seu pensamento através das palavras.

À semelhança do que aconteceu com as anteriores, para os Palácios da Justiça estas também foram encomendadas posteriormente à abertura da Universidade, fundada em 1986.

#### **2.2.6.1. Lugar de educação e de investigação e seus públicos**

A tipologia atribuída à Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD) em Vila Real é a de um centro de educação e de investigação. Neste caso específico, a faixa etária e o grau académico definem um público seletivo.

No caso da *experiência* e/ou *relação*, é feita através do contacto visual quando o público se depara com cada uma das obras.

Por seu lado, a *memória* e/ou o *histórico* é desencadeada através das imagens, dos temas históricos ou científicos e da procura do conhecimento.

Por fim, a *identidade* acontece pelo sentimento de proximidade com a temática expressa, pelo sentimento de glória dos portugueses ou pelo sentimento de descoberta e curiosidade através dos temas científicos e naturais.

#### **2.2.7. Os painéis da Estação dos Caminhos de Ferro do Rossio, de 1995-1996**

Os catorze painéis de azulejos existentes na Estação dos Caminhos de Ferro do Rossio foram encomendados pelo então Presidente do Gabinete do Nó Ferroviário de Lisboa, José Braamcamp Sobral<sup>155</sup> e foram pintados na cerâmica Constância entre 1995 e 1996.

São composições de grandes dimensões, treze das quais se apresentam na parede lateral esquerda da referida estação. O décimo quarto e último painel tem dimensões ainda maiores do que os anteriores e apresenta-se, numa parede de acesso subterrâneo à rede de metro de Lisboa. Esta obra, tal como consta do título do livro escrito a propósito pelo autor, enquadra uma leitura geral sobre *mitos e figuras lendárias* da cidade de Lisboa, aludindo a mensagens míticas e simbólicas.

---

<sup>154</sup> A pessoa que intermediou a maior parte do processo foi Madalena Paulo do Secretariado da Pró-reitoria / Relações Públicas e Imagem da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.

<sup>155</sup> José Braamcamp Sobral refere a respeito das obras do Rossio: “É com grande prazer que escrevo estas breves linhas de apresentação deste livro, assim como foi com grande prazer que, como Presidente do Gabinete do Nó Ferroviário de Lisboa, tive a oportunidade de encomendar ao Mestre Lima de Freitas o conjunto de painéis que, desde finais de 1996, ornamentam a estação do Rossio da C.P. e a sua respetiva ligação ao Metropolitano” (Freitas, 1997b:7).

Este livro fechou o ciclo dos trabalhos no Rossio; primeiro, os projetos; depois a concretização; por fim, o livro. Assim consegue chegar-se a um nível de acesso às obras considerado ideal para uma leitura atenta e cuidada. Os textos de Lima de Freitas permitem uma maior e melhor compreensão, uma vez que dão a possibilidade de conhecer as reais preocupações do autor para um trabalho intenso de três anos.

De forma inesperada, o mestre Lima de Freitas, deixou de estar presente entre nós um ano depois da conclusão de todo este projeto, em outubro de 1998. Por todo o valor teórico e artístico, pode dizer-se que se está perante uma obra de grande envergadura, mas não pode ficar esquecido que foi, também, a última obra pública de Lima de Freitas e daí merecer um louvor ainda maior. Como diria José Braamcamp Sobral, *Lima de Freitas soube interpretar uma vez mais, os mitos de Lisboa com notável sensibilidade e agudo conhecimento espiritual* (Freitas, 1997b:7).

Numa entrevista ao *Diário de Notícias* – domingo, 9 fevereiro 1997, Lima de Freitas esclarece:

Quando, há ano e meio, recebi o convite para decorar o lado poente da estação – o lado nascente tem uns painéis dos anos 30, do Lucien Donnat -, eu tinha sido operado e estava em convalescença. O médico tinha-me dito: “Durante um ano não faz nada.” Fui para casa pensar. Poderia pintar lugares de Lisboa. Mas a maior parte das pessoas que passam na estação – e são 40 milhões por ano! – estão fartas de conhecer a cidade. Lembrei-me da exposição “Uma Lisboa Imaginal”, em que pintei situações e lugares da capital ligados a um mito, uma lenda, um mistério. Fiz um programa com 14 motivos, que levei ao presidente do nó ferroviário. Ficou encantado. A partir daí fiquei apanhado pela missão de mostrar imagens fundamentais de uma cidade e de um povo, com uma tradição antiquíssima. Mês e meio depois, já estava a fazer os azulejos. De dia e de noite (Freitas, 1997c:20).

Quanto ao conjunto de obras, parece ser suficiente, nesta fase, apresentar os títulos atribuídos a cada uma, pelo próprio autor, uma vez que identificam a temática apresentada na imagem: *S. Vicente em Lisboa; Santo António junto à Sé; O Santo Condestável; Santa Auta diante da Madre de Deus; Jerónimos: a mão de Cristo; A visão cósmica de Camões; A Lisboa imaginada de Francisco de Holanda; D. Sebastião: O Encoberto; Vieira e o V Império; Garrett: Drama, Lenda e Profecia; Herculano: a história e o mito; Pessoa e “O Caminho da Serpente”; O Almada-neopitagórico e Ulysses.*

No caso dos painéis do Rossio não haverá, propriamente, uma ação crítica no sentido revolucionário do termo<sup>156</sup>, mas poderá haver uma ação crítica na perspetiva em que o artista

---

<sup>156</sup> Na aceção de Fernando Gómez Aguilera: “en algunos casos, ya en los 80 y los 90, a partir del reconocimiento de la naturaleza política del espacio público, se assume que el arte público puede ser considerado como un gesto crítico proyectando sobre el territorio” (2004:42).

considerou ser importante mostrar e fazer ver algo que pertence ao povo português, mas que não estava a ser valorizado na década de 90. Aqui, a crítica do artista passa pela ideia do mostrar e do fazer ver. Não será já um presságio da existência de uma estética educacional por parte do artista? Esta questão irá ser retomada na IV Parte deste trabalho, embora haja ainda a possibilidade de fazer refletir sobre o conteúdo de cada obra no decorrer da III Parte, II Capítulo. Desde já, começam a surgir questões relevantes que culminarão nas conclusões apresentadas no final de todo o presente trabalho de investigação.

#### **2.2.7.1. O lugar de passagem, a viagem e os seus públicos**

A tipologia atribuída à Estação dos Caminhos de Ferro do Rossio em Lisboa é o lugar de passagem e da viagem.

Pode dizer-se que os painéis do Rossio permitem uma *experiência* e/ou uma *relação* através de um encontro por motivo de passagem pelo local ou de aguardar por uma viagem.

Por seu lado, a *memória* e/ou o *histórico* é motivada pela representação de *Mitos e Figuras Lendárias de Lisboa*, que estão identificadas por legenda, ajustada às imagens.

Por fim, a *identidade*, no caso dos lugares de passagem, levanta interrogações sobre os sentimentos provocados no transeunte.

Assim, apesar do público ser abrangente é possível determinar uma especificidade de público, como sejam os utilizadores diários, os utilizadores esporádicos do meio de transporte (comboio/metro) e, também, os funcionários do serviço. Estas obras colocadas num local de passagem de muitos milhões de pessoas, assumem uma responsabilidade acrescida no que respeita ao conteúdo inerente às obras, tal como refere José Braamcamp Sobral:

Espero que estes painéis e a explicação que sobre eles nos é fornecida, com ímpar competência pelo próprio autor, contribuam para que o povo que labuta diariamente em Lisboa e os turistas que nos visitam, possam encontrar neles um catalisador do sonho e do imaginário comuns, isto numa época em que a vida moderna – com as suas vantagens, mas também com os seus inconvenientes – quase faz perder a alma das cidades e das gentes (Sobral, 1997:7).

## **II PARTE: O simbólico na obra escrita de Lima de Freitas**

### **Capítulo I – As ressonâncias simbólicas e míticas no pensamento de Lima de Freitas**

#### **Preâmbulo**

Nesta segunda parte, dedicada ao simbólico na obra escrita de Lima de Freitas, pretende dar-se relevo ao pensamento de Lima de Freitas nas valências simbólicas e míticas, tendo em consideração, também, o pensamento hermético que completa dimensões várias do autor e que será tratado nesta II Parte no Capítulo II.

Esta opção de trabalhar e apresentar o pensamento de Lima de Freitas nas valências mítico-simbólicas e herméticas vem no sentido de se considerar estruturante para compreender as obras públicas do autor.

Lima de Freitas pode ser considerado um autor bastante completo, tendo conseguido deixar, ao longo do seu percurso, marcas vincadas mas, ao mesmo tempo, complementares e transversais. Ou seja, na sua obra escrita, aclara algumas opções artísticas da obra plástica, mostrando a coerência do seu pensamento.

O qual revela afinidades com o de outros autores, tais como Mircea Eliade, Paul Ricoeur, Gaston Bachelard, Carl Jung e Gilbert Durand, a que, também se recorrerá a propósito de cada tema.

Dos escritos de Lima de Freitas, o que melhor se enquadra nas temáticas sobre o símbolo é o livro *O Labirinto*, editado em 1975, onde esclarece o que entende por mito e símbolo.

#### **1. O vocabulário do simbolismo: entre o mito e o símbolo**

Lima de Freitas escreveu a obra *O Labirinto*, em 1975, onde deixa transparecer as suas preocupações enquanto ser humano, pensador e artista; as quais, de forma direta ou indireta, acabarão por ser transportadas para a Obra Pública do autor.

## 1.1. O mito

As origens do mito remontam ao estrato primordial de todas as coisas. Perceber e explicar a problemática das origens requer, por isso, entrar no estrato mítico<sup>157</sup>.

Desta forma, o mito surge para ajudar a compreender e, de certa forma, a explicar a vida e tudo o que rodeia o ser humano. Assim, há uma necessidade natural de encontrar respostas que ajudem a compreender e, de alguma forma, a justificar os fenómenos naturais e sobrenaturais com que o ser humano se foi deparando ao longo dos tempos.

Por seu lado, a mitologia que aqui se irá valorizar é aquela que melhor parece levantar questões relacionadas com rituais iniciáticos, com a vida e as organizações, mais ou menos civilizadas, dos seres humanos em relação ao meio envolvente. Por outras palavras, os mistérios da vida comportam uma explicação de raiz mitológica.

Gilbert Durand entende que *O mito é o nó das sincronicidades e manifesta-se com uma surrealidade (ou super-realidade), com um imperativo «ter de ser» mais forte que qualquer chato alinhamento pelos magros «factos» positivos* (1987a:81), onde persiste uma tenacidade eterna associada ao mito<sup>158</sup>. E referindo-se ao amigo, sublinha: *Lima gosta de falar dos seus «Mitolusismos»: a universalidade dos arquétipos vem encontrar confirmação na encarnação, no perfume concreto de lenda que dez séculos de história portuguesa adquiriram* (1987a:82).

Lima de Freitas, por sua vez, observa: *O mito, todavia, ultrapassa incessantemente todas as exegeses, é por natureza inesgotável, como todo o símbolo autêntico* (Freitas, 1975:301). Sublinha a universalidade dos mitos e destaca a simbologia que lhes é inerente: *Mas os mitos são universais, encerram uma simbologia essencial aonde cada povo vai escolher o seu modelo para depois o vestir de lenda que melhor assenta na sua raiz cultural. Esse mito, já envolto nos mistérios e garante de tradição oral, é o retrato psicológico desse povo* (Freitas, 2006:84). Lima de Freitas valoriza o modo como cada cultura molda o mito, o adapta às suas necessidades: *No Norte da Europa temos os mitos guerreiros. No Sul, chocamos com os mitos do amor, da esperança nunca perdida por muito que não encontrada* (2006:84). Portugal, por

---

<sup>157</sup> Eudoro de Sousa escreve o seguinte: “O mítico que, a nosso ver, desvelaria sensibilidade e natureza não se expressa só por «mitos», entendidos como espécimes do género narrativo, em prosa ou verso. ... O desvelamento mítico da sensibilidade e da natureza não consiste só em tentar preencher com palavras o silêncio da natureza e da sensibilidade” (Sousa, 2004: 305). Deve acrescentar-se: “Pensar em *historicidade* é pensar a presença do presente. Se pensássemos em *naturidade*, pensaríamos na presença de outro presente, na presença do passado. Natureza é passado, ou só uma das configurações do passado. E passado é natureza, ou só uma das configurações da natureza. Em todo o caso, por algum ponto se tangenciam passado e natureza, natureza e passado. E onde se tangenciam, da tangencia nasce uma linguagem que é indiferentemente a do passado e da natureza. Razão tinha Schelling, ao dizer que toda a filosofia da natureza depende de uma filosofia da mitologia ou, mais acertadamente, que uma filosofia da mitologia pressupõe uma filosofia da natureza. Assim é, ou assim deve ser, na medida em que se possa afirmar que a natureza é da ordem do passado, e que a mitologia é a única linguagem do passado” (Sousa, 2004:257-258).

<sup>158</sup> “O mito constitui a forma particular através da qual o mundo tradicional exprimiu os significados últimos do ser. O mito tradicional tem o valor duma chave. Tentou-se, sobretudo na época que nos precedeu, explicá-lo através da história natural, da biologia ou da psicologia” (Evola, 1993:69).



sua vez, deu forma própria aos mitos do sul da Europa:

Entre nós, vemo-los envoltos pela palavra Saudade. E no seu desenrolar vem o amor nostálgico, sofredor, cantado – o Fado. É o amor português que sofre e perdoa. Foi por aí que trabalhei os meus quadros, buscando dar forma e cor aos mitos do nosso inconsciente colectivo, à poesia segregada pela alma do nosso Povo (2006:84).

Com efeito, são os mitos do amor, da saudade e do sofrimento que pairam, como uma neblina, sobre as suas representações artísticas. Lima de Freitas sublinha que o mito é uma *constelação arquetípica* que liga o consciente humano ao Inconsciente Coletivo:

Mas, entenda-se, do Mito como constelação arquetípica mediadora entre a consciência de cada ser humano e de cada grupo humano e o inconsciente da espécie – garantia filogenética da continuidade do *Lógos* – e para lá disso ainda, nas suas raízes mais recônditas, ligando a percepção humana do mundo ao próprio tecido do universo natural e cósmico, garantindo a coerência e a unidade abscôndita do homem e do mundo (Freitas, 2006:335).

Mircea Eliade, entendendo o mito como sendo: *uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada em perspectivas múltiplas e complementares* (2000a:12). Poder-se-á dizer, pois, que as alterações ou transformações da mensagem mítica correspondem a uma aproximação da mitologia às necessidades e novas vivências da humanidade: *por outras palavras, elas foram transformadas e enriquecidas ao longo dos tempos, sob a influência de outras culturas superiores, ou graças ao génio criador de certos indivíduos excepcionalmente dotados* (Eliade, 2000a:12).

Na perspectiva de Mircea Eliade os mitos comportam uma estrutura e uma função que, de uma maneira geral, podem ser percecionados em cinco instâncias:

- Constitui a história dos atos dos seres sobrenaturais;
- Essa história é considerada absolutamente verdadeira (porque se refere a realidades) e sagrada (porque é obra dos seres sobrenaturais);
- O mito refere-se sempre a uma «criação», conta como algo começou a existir, ou como um comportamento, uma instituição ou um modo de trabalhar foram fundados;
- Conhecendo o mito, conhece-se a «origem» das coisas e, desse modo, é possível lidar com elas;
- De uma maneira ou de outra, «vive-se» o mito, no sentido em que se fica imbuído da força sagrada e exaltante dos acontecimentos evocados e reatualizados (inspirado em Eliade, 2000a:23).

O mito desempenha diversas funções. Na perspectiva de Mircea Eliade, a primeira função refere-se à narração, ou seja, *O mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos «começos»* (Eliade, 2000a:12); a segunda refere-se à explicação, ou seja, *É sempre, portanto, a narração de uma «criação»: descreve-se*

*como uma coisa foi produzida, como começou a existir* (2000a:13) e, por último, a terceira refere-se à revelação do sagrado, ou seja, *Os mitos revelam, pois, a sua actividade criadora e mostram a sacralidade (ou, simplesmente, a «sobrenaturalidade») das suas obras* (2000a:13). Dito por outras palavras: *os mitos descrevem as diversas e frequentemente dramáticas eclosões do sagrado (ou do «sobrenatural») no Mundo. É esta irrupção do sagrado que funda realmente o Mundo e o que faz tal como é hoje. Mais ainda: é graças a intervenções dos Seres Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural* (2000a:13).

A relação do mito a uma história sagrada parece estar na base da sua definição, tal como descreve Eliade:

o mito é considerado como uma história sagrada, e portanto uma «história verdadeira», porque se refere sempre a *realidades*. O mito cosmogónico é «verdadeiro» porque a existência do Mundo está aí para o provar; o mito da origem da morte é também «verdadeiro» porque a mortalidade do homem prova-o, e assim por diante (2000a:13).

Contudo, também os comportamentos e as atividades profanas do homem *encontram os seus modelos nos gestos dos Seres Sobrenaturais* (2000a:14).

## **1.2. O símbolo**

Em simultâneo, o símbolo tem uma importância central no pensamento e obra de Lima de Freitas conforme ele mesmo explica: *«O acto essencial do pensamento é a simbolização.» A criação de símbolos, exprimindo as experiências vividas, beneficia, como é óbvio, da imensa herança histórica, que nos legou um arsenal de velhos símbolos susceptíveis de agir ou de se reanimar* (Freitas, 1965:66).

Em primeiro lugar, o símbolo comunica, incorpora uma mensagem. Por outras palavras, o símbolo é fonte de comunicação e transmissão de ideias e/ou de conhecimentos. Lima de Freitas salienta: *poderíamos, deste modo, dizer que o verdadeiro símbolo é fundamento e início de linguagem, linguagem nascente, fonte semântica donde brota uma corrente incessante de sentido* (1975:55). A linguagem é fonte de comunicação e como tal consegue fazer perdurar no tempo as ideias e os conhecimentos. Depois, o autor sublinha as palavras de Paul Ricoeur<sup>159</sup> acerca da inesgotabilidade do símbolo: *dá que dizer e que pensar indefinidamente* (Freitas, 1975:55).

---

<sup>159</sup> Paul Ricoeur define o símbolo como sendo uma estrutura semântica com um duplo sentido: "(...) mediante a sua estrutura semântica de duplo sentido" (Ricoeur, 1996:57), defendendo que: "no interior do símbolo, há algo de não semântico e também algo de semântico (...)" (1996:57).

Lima de Freitas pressupõe uma relação simbólica entre as imagens e as metáforas: *A imagem e a metáfora são os primeiros elementos da linguagem simbólica, as suas «moléculas» básicas* (Freitas, 1975:56). De acordo com o exemplo dado por Aristóteles: *«Aquiles lança-se como um leão» é uma imagem e «esse leão lança-se» é uma metáfora* (1975:56). Trata-se de *pôr em contacto uma forma «visível» com uma qualidade «invisível»* (1975:57).

Recorre com frequência a autores como René Alleau, Mircea Eliade e Carl G. Jung para legitimar o seu pensamento relativamente ao símbolo, visto serem pensadores e especialistas de referência. Assim, acerca da semântica do símbolo, Alleau refere que se trata do *estudo das diversas modificações do sentido do termo e das suas alterações através dos tempos, permitem distinguir certos aspectos do problema permanente posto pelo simbolismo nas diversas épocas da cultura, analisar as suas respostas e as diferentes interpretações de que foi objecto* (Alleau, 2001:25). Lima de Freitas sublinha não só a perspectiva de René Alleau, quando este refere que o símbolo está *«entre a forma e o ser, entre a expressão e a ideia, como uma aparição súbita – um relâmpago que deixa entrever aos nossos olhos um horizonte sem limites»* (1975:59-60), como reconhece a pertinência da distinção que faz entre símbolo e *sintema*<sup>60</sup>:

A fim de evitar a confusão entre o verdadeiro símbolo, onde, como vimos, se processa a fusão de elementos racionais e irracionais, conscientes e inconscientes ou, se quisermos, humanos e divinos, e o símbolo que não chega a sê-lo e que não passa de mera justaposição de elementos racionalizados, socializados, codificados, usados para a comunicação dos homens entre si, Alleau propõe, para estes últimos, a designação de «sintemas». Segundo a sua terminologia, a religião usa o «símbolo», a cidade usa o «sintema» (Freitas, 1975:60).

Noção que, por sua vez, distingue de sinal:

Alleau, porém, faz a distinção entre o sinal, a que dá o nome de *sintema* (do latim *synthema*, «laço mútuo»), e que pertence ao domínio das comunicações entre os homens, ao âmbito das convenções, dos códigos pré-estabelecidos, dos acordos mútuos; e o *símbolo*, que se refere a conteúdos de natureza religiosa ou, mais genericamente, a «um movimento para o sagrado» (Freitas, 1971:134-135).

E acrescenta: *As rosas são o significante de que a paixão é o significado. Quando um significado se associa, de modo mais ou menos definitivo, a um significante, eis criado um sinal* (1971:134).

---

<sup>60</sup> Lima de Freitas refere: “Em 1958 René Alleau estabeleceu uma diferença, a meu ver importantíssima, entre *símbolo* e *sintema*, introduzindo alguma claridade nessa zona confusa que é a fronteira entre a semiologia e a «simbólica»” (Freitas, 1971:134). Citando René Alleau deve-se acrescentar: “Por isso, parece-me importante recomendar o uso da palavra «sintema» para designar, em geral, todo o sinal arbitrário e «convencional» cujo sentido unívoco e constante é voluntariamente fixado pelas partes que comunicam entre si através dele (Alleau, 2001:48). Para mais esclarecimentos pode consultar-se (Alleau, 2001:101-115).

Ora, seguindo Mircea Eliade o pensamento simbólico, onde este «*precede a linguagem e a razão discursiva. O símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafiam todos os meios de conhecimento*» (Freitas, 1975:60). Eliade valoriza os símbolos como capazes de conservar as culturas: *é a presença das Imagens e dos símbolos que conserva as culturas “abertas”: a partir de qualquer cultura, ..., as situações-limite do homem são perfeitamente reveladas graças aos símbolos que sustentam essas culturas* (Eliade, 2002a:174).

Na mesma linha de pensamento Carl Jung diz o seguinte: *Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a idéias que estão fora do alcance da nossa razão* (Jung, 2002:20-21).

«... uma palavra ou uma imagem são simbólicas quando implicam algo mais do que o seu sentido evidente e imediato. Tal imagem ou tal palavra possuem um aspecto *inconsciente* mais vasto, que nunca se consegue definir com precisão nem explicar completamente (...). Quando o espírito se abalança à exploração de um símbolo, é conduzido a ideias que se situam para lá do que a nossa razão pode apreender» (Jung citado por Freitas, 1975:52).

Como diz Jung, o símbolo é um termo, um nome ou uma imagem, mas que vai para além de um significado evidente: *O que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós* (Jung, 2002:20).

Lima de Freitas sublinha o pensamento de Olivier Beigbeder para melhor demonstrar o que entende por símbolo. Este é como um todo que não pode decompor-se e, ao mesmo tempo, o seu entendimento não está ao alcance de qualquer ser humano. Não será deste pressuposto que nasce, realmente, a dificuldade de definir o símbolo?

O símbolo é um todo que não pode decompor-se; possui um sentido subjectivo que o situa no oposto da alegoria, cujo sentido essencialmente objectivo se afasta por vezes do sentido dos termos que a compõem. Só o primitivo ou a criança usam correctamente o *símbolo* que corresponde ao estágio da associação de ideias e a uma concepção religiosa, ou antes, mágica, do mundo (Beigbeder, 1957:5).

O tema do labirinto surge em Lima de Freitas numa altura em que as suas preocupações intelectuais sofrem uma inflexão, conforme se depreende desta passagem:

Este livro começou a germinar em Abril de 1969, quando anotei num caderno, apressadamente, estas observações: «O labirinto é um bom símbolo do inconsciente: a dificuldade ou a impossibilidade de formar uma imagem do labirinto – de ter presente, no mesmo instante, todo o desenho; de apreender a estrutura global – equivale a deixar na penumbra inconsciente todo o labirinto, excepto a pequena zona onde o consciente se encontra» (1975:7).

### **1.2.1. Uma linguagem simbólica e mítica em Lima de Freitas**

A linguagem simbólica e mítica que se pretende abordar nos textos subsequentes vai focar o símbolo do labirinto, aludindo para as questões relacionadas com a cidade. A espiral e o centro, bem como o Minotauro e a Cidade Celeste vão ser, igualmente, abordados devido à sua relação com o tema.

#### **1.2.1.1. O labirinto e a cidade**

Lima de Freitas valoriza o símbolo do labirinto e associa-o à ideia de cidade, sendo o labirinto um símbolo ancestral e a cidade um *símbolo novo*, como refere o autor:

O símbolo novo é, de facto, na sua maior extensão, uma síntese original de velhas cargas simbólicas. Reflexo mais ou menos fiel da realidade (em todo o caso, sempre reflexo exacto de uma *consciência* da realidade) e eco da função imaginativa, pela atribuição de valores simbólicos, conscientes ou inconscientes, o quadro, produto da acção recíproca do real e do imaginário, modifica e enriquece a realidade e a imaginação (Freitas, 1965:66).

Este seu interesse pelos labirintos e a necessidade de conhecer o seu significado e as suas relações simbólicas nasce de uma procura e de um encontro, quase inconsciente, de imagens relacionadas com o labirinto e a cidade, tal como salienta:

Antes de mais nada, dei por mim a coleccionar exemplos de labirintos: gravuras rupestres, pinturas, moedas cretenses e gregas, desenhos arquitectónicos, mosaicos romanos, pavimentos góticos, jardins, etc. A colecção foi crescendo, até ficar muito grande, na ordem dos milhares de imagens; e ao olhar essas imagens ocorreram-me certas ideias (Freitas, 1990a:120).

Numa sequência histórica, distingue quatro momentos, que se associam a tipos de labirintos diferentes:

Em primeiro lugar, há os protolabirintos ou pré-labirintos, próprios das civilizações nómadas, que se crê terem precedido os começos da agricultura. Depois há os labirintos propriamente ditos, que nos vêm dos primeiros impérios agrários. Em seguida, com a estabilização dos impérios agrários, surge a formulação mais exacta do labirinto. E finalmente produziu-se a aparição da *polis*: a cidade grega, a cidade-estado, a urbe a que corresponde uma cristalização do labirinto tal como o vemos no mito de Teseu e do Minotauro (1990a:120).

No entanto, a cidade, para Lima de Freitas, mais do que uma cidade específica no espaço, constitui *coisa mental*, pensada, representada e sonhada. Assim, o labirinto aparece como uma representação simbólica da cidade. Lima de Freitas esclarece a pertinência desta associação:

Uma questão que me ocupou muito foi a da cidade, da cidade com “coisa mental”. Todos nós estamos mergulhados na cidade, vivemos nela. Mas, qual é a cidade que habitamos nos nossos sonhos e nas nossas vivências, nas nossas imaginações, mas também na maneira como vivemos as nossas experiências? Tornou-se assim muito importante, para mim, a imagem do Labirinto (Freitas, 1999a:250).

Esta é uma linguagem simbólica que se irá desenvolver pelo facto de estar relacionada com o processo de descoberta e de encontro de Lima de Freitas com o tema do labirinto, onde não poderia deixar de encontrar Kafka, que cita na epígrafe de *O Labirinto*:

Neste momento ainda está abrindo caminho nas câmaras do interior do palácio; jamais verá o seu fim; e mesmo que o consiga não terá ganho nada; deverá, em seguida, lutar para abrir caminho pelas escadarias; e se o conseguisse de nada lhe serviria; teria ainda de atravessar os pátios; e depois outro palácio; e assim de seguida durante milhares de anos; e se, por fim, pudesse um dia romper através do último portão – o que nunca, nunca virá a acontecer –, teria ainda, diante de si, a capital imperial, o centro do mundo, repleto até rebentar do seu próprio lixo (Kafka citado por Freitas, 1975:13).

Nesta citação é possível detetar a ideia fundadora desta abordagem relativamente ao símbolo do labirinto. Numa primeira fase, tentar-se-á relacionar a cidade com o labirinto, apontando as respetivas semelhanças e as diferenças. Numa segunda fase, irá perceber-se qual o caminho que as cidades tendem a tomar, quais as consequências do seu desenvolvimento e que reflexos podem ter no ambiente e no ser humano. A focagem sobre o símbolo do centro é importante, pois o labirinto pressupõe sempre um centro, que poderá corresponder a um centro urbano, caso seja a representação simbólica da cidade.

Noutra interpretação da mesma citação, pode afirmar-se que o autor ao descrever um percurso pode querer transpô-lo para a sua própria vida ou para a vida de cada um de nós, pois *O labirinto impõe-se, obsessivamente, à imaginação contemporânea* (1975:15).

No labirinto não pode ficar esquecida a existência do Minotauro<sup>161</sup> de Creta. Apesar disso, o carácter engenhoso de Dédalo<sup>162</sup> faz dele ator do mito moderno relacionado com o desenvolvimento das urbes e a inovação das tecnologias labirínticas.

Com base nestes pressupostos, a primeira questão a ser colocada é a seguinte: por que razão será o mundo atual labiríntico? Lima de Freitas propõe várias respostas:

---

<sup>161</sup> “Monstro de corpo de homem e cabeça de touro, para a qual o rei Minos mandou construir o Labirinto (palácio do machado de dois gumes), onde o encerrou. Alimentava-o periodicamente, todos os anos ou cada três anos, com sete rapazes e sete raparigas trazidas de Atenas em tributo. Teseu, o rei de Atenas quis ser um deles; conseguiu matar o monstro e, graças ao fio de Ariadne, regressar à luz do dia. Este monstro simboliza um estado psíquico, o domínio perverso de Minos” (Chevalier, 1994:452).

<sup>162</sup> “Como Hermes, mas com mais aspecto de técnico do que de comerciante, Dédalo simboliza o engenho. Tanto constrói o labirinto, onde se perde, como as asas artificiais de Ícaro, que contribuem para a fuga e para o voo e provocam, finalmente, a perda. Construtor do labirinto, símbolo do subconsciente, representaria muito bem, em sentido moderno, o tecnocrata abusivo, (...). Mas esta sua construção pode também ser consciente e elevar-se sobre as asas da ambição que, descomedida, conduz à catástrofe” (Chevalier, 1994:256).

- pelas ideologias contraditórias que divergentemente propõem fórmulas para a salvação do homem;
- pela multiplicação geométrica dos conhecimentos científicos, das técnicas e dos métodos, das especializações e das teorias, que impossibilitam uma apreensão global e fragmentam o saber;
- pela complicação crescente das interdependências de toda a ordem no seio das sociedades e, ao nível planetário, entre grupos de nações;
- pela angústia que nasce dos sentimentos e impulsos, conscientes e inconscientes, que se digladiam, pela paralisia interna resultante das sucessivas contestações que se anulam no próprio seio das acções mais desenfreadas, pelos laços inextricáveis de uma ecologia generalizada, para a qual a consciência moderna despertou (1975:15).

Ora, *Se o labirinto era a cidade, a cidade é hoje o mundo* (1975:15), por isso o labirinto será o mundo! Neste raciocínio simples, podem ver-se as três formas possíveis de tempo: o primeiro refere-se ao *era* (passado), o segundo ao *é hoje* (presente) e o último ao *será* (futuro). Se o labirinto será o mundo, então resta perceber que tipo de labirinto se irá encontrar no futuro? Mas antes que tipo de desenvolvimento está a ter a cidade hoje?

O indivíduo atual é obrigado a tomar decisões com muita frequência e, cada vez, com mais rapidez. Quando pensa ter resolvido uma tarefa complicada aparecem novos desafios, cada vez mais difíceis de ultrapassar. De uma outra forma, o labirinto cerca o indivíduo num circuito complexo, tal como uma teia, de difícil interpretação, em que, por isso, é difícil achar a saída. A tarefa humana torna-se quase impossível de cumprir: *O planeta inteiro descobre-se prisioneiro de uma rede gigantesca de conexões, cada dia mais apertada e complexa, a braços com uma malha infinita de percursos por onde circula uma massa crescente de mercadorias, de informações e de pessoas.....: desse modo vai amplificando o próprio labirinto* [o homem] (1975:15).

Desta luta constante, no sentido de encontrar as saídas possíveis, nasce o desgaste e a angústia por não se conseguir encontrar a solução. Há, portanto, uma ausência de sentido para a vida. O ser humano sente-se à deriva e por isso *o labirinto constitui, para o artista do nosso século, um símbolo da descida para o nada* (1975:16). Esta ausência de sentido leva a colocar os *deuses*, cuja lei deveria reger o mundo. Com efeito, *o homem moderno vê-se lançado num mundo regido pelo «acaso» e pela entropia, empenhado numa vida provavelmente desprovida de finalidades e sem sentido, condenado a uma morte gratuita, indiferente, sem consequências* (1975:16).

O ser humano sente-se perdido, ou seja, *sente-se desprovido de um centro onde apoiar a sua periclitante inserção no espaço e no tempo* (1975:19). Retomando a ideia de que o

indivíduo se sente mergulhado numa complicada teia social, onde não encontra tempo nem disponibilidade para a resolução dos seus problemas, vê-se agora, igualmente, ameaçado no seu próprio equilíbrio mental. Este desequilíbrio acarreta consequências avassaladoras, que Lima de Freitas dramatiza: *O precário equilíbrio mental do homem «civilizado» das supercidades modernas sofre pressões insustentáveis. Quantas mortes abomináveis, quantos suicídios, quantas loucuras e catástrofes pessoais, quantos desastres colectivos tem custado a edificação do dédalo moderno?* (1975:19).

O ser humano está a ser devorado pelo urbanismo que ele próprio, em consciência ou não, construiu. Deste modo, o Minotauro é ressuscitado pelo labirinto urbano, o devorador de homens.

Parece que para se conseguir viver na cidade é necessário aniquilar a própria cidade. Será, então, a solução regredir no tempo? Voltar às primeiras civilizações? O autor considera que não, porque os centros urbanos foram planeados para proteger e garantir o bem-estar dos cidadãos.

A cidade, lugar idealizado para garantir a segurança e o bem-estar, através do progresso, acaba por produzir o contrário, já que, as cidades *parecem bloquear cada vez mais o desenvolvimento harmonioso das capacidades e potencialidades humanas* (Freitas, 1975:19), entre elas, o intelecto, a emotividade, a sensibilidade, a generosidade, a capacidade de admirar, a capacidade de ajudar, de amar e até o bom senso. Ao invés, parecem estimular no indivíduo o egoísmo, o desinteresse pelo próximo, a hostilidade, a agressividade, o espírito de concorrência e o desejo de triunfar a todo o custo.

A tendência para devorar as suas próprias virtualidades assumia já, no seu tempo, aspectos dramáticos:

Como exemplo que ilustra bem o crescimento do caos e do atrito provocado pelo crescimento das conexões, a ponto de se atingir o limite crítico em que a «desordem» anula a «ordem» – ou a entropia submerge o «trabalho» –, pode citar-se o problema do trânsito nas cidades e dos seu quotidianos engarrafamentos: milhares de máquinas, fabricadas para facilitar os transportes e apressar as conexões, são paralisadas pela sua própria quantidade e pelo crescimento geométrico dos percursos particulares. (...) De um modo geral, pode dizer-se que a cidade, na procura do bem-estar, gera simultaneamente formas de poluição que tendem a anular o próprio bem-estar (Freitas, 1975:20).

Dando prioridade aos aspectos psíquicos em face dos ecológicos, Lima de Freitas vê a cidade *como uma concretização ou uma verificação visível da crise de complexidade* (1975:23),



da qual decorrem os problemas sociais, económicos, políticos, jurídicos, culturais e ideológicos que a própria cidade engendrou, trazendo complicações no plano mental, ou seja:

... a urbe moderna traça como que o esquema dos «complexos» mentais do nosso tempo: o seu urbanismo materializa no espaço as contorções de uma consciência dominada pelas gravitações inconscientes de um psiquismo fora do domínio racional, «diabolicamente» apostado em contrariar os planos e a previsão. A esse título, a cidade participa da natureza do sonho, na medida em que esta revela, através de símbolos aparentemente obscuros, conteúdos fora da consciência diurna (1975:23).

Deste modo, pode dizer-se que o ser humano construiu a cidade por necessidade, adaptou-se à realidade urbana e agora vê-se confrontado com os reflexos que a própria cidade tem sobre si. Em vez de dominador, o ser humano aparece como dominado e vítima da sua própria construção, tal como acontece com a figura mítica de Dédalo.

Relativamente à consciência diurna, a que se refere Lima de Freitas, esta está associada ao regime diurno<sup>163</sup> de Gilbert Durand. A este regime encontram-se associadas as características ou estereótipos masculinos de carácter racional, consciente e real. Em contrapartida, Durand associa as características ou estereótipos femininos a um regime noturno de carácter ilusório, de sonho e de inconsciência. A cidade, por excelência, pertence ao regime diurno, mas a cidade transformada, deformada e degradada sobrevive no sonho, longe da razão. Então passa a ser entendida como pertencente a um regime noturno, de índole mais inconsciente, tal como elucida Lima de Freitas: *Poderíamos, entretanto, acrescentar que, se a cidade participa do sonho, como manifestação em larga medida fora da capacidade de intervenção e de decisão da consciência «diurna» de índole racionalista, esse sonho assume, cada vez mais frequentemente, as características do pesadelo* (1975:23).

Assim, a cidade apresenta igualmente um regime noturno, onde a irracionalidade, a inconsciência e o sonho vão desaguar no pesadelo e na catástrofe. Freud definiria este pesadelo como o fruto de um *desejo recalcado* desta ação contrária ao desejado. Lima de Freitas chama a esta cidade *fábrica de recalcamientos* ou *cidade – censura* e salienta o ensaio de Michel Foucault sobre *Utopias e Heterotopias*, onde este refere que *o colégio interno, a clínica psiquiátrica, o quarto do motel, o cemitério, etc. como exemplos de «heterotopias», «espaços outros» ou «antilugares» onde se escondem certos «tabus», certas secretas inclinações, certas inversões e surdas transgressões do espaço urbano* (Freitas, 1975:335). Acrescenta ainda, como exemplo, a necessidade de deslocar os cemitérios do centro para a periferia, pois revelam *a repressão do*

---

<sup>163</sup> Sobre os regimes diurnos e noturnos de Gilbert Durand vai ser retomado, com alguma complexidade, na III Parte, Capítulo II, quando se estiver a fazer a trabalhar com a hermenêutica simbólica das obras públicas de Lima de Freitas. No entanto, pode consultar-se a referência bibliográfica DURAND, Gilbert (1989). *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Lisboa: Editorial Presença, para maior esclarecimento.

*complexo «transcendente» para fora do âmbito da consciência, um inconfessado desejo de esquecer os mortos e a morte, um gradual exílio do passado (1975:335).*

Uma vez mais, o Minotauro nos monstros ou monstruosidades que destroem o espaço físico e o espaço mental, e se projetam na degradação dos habitantes:

Assim, a cidade revela a verdadeira face do homem moderno, «civilizado» na aparência brilhante e aparatosa do centro, miseravelmente desorganizado, carente e sujo na orla periférica, suburbana (ou subconsciente), crepuscular. A cidade moderna perpetua um espaço labiríntico pseudológico, falsamente racional e ordenado, amplificando e complicando a confusão interior que a angustia (Freitas, 1975:26).

Daí a necessidade de encontrar o centro do mundo, um lugar seguro onde todos consigam alcançar estabilidade, harmonia e paz. A solução para toda esta problemática fica inconclusiva, no entanto, será importante perceber por que razão todo o ser humano procura o tal centro seguro, não o encontrando em lado nenhum. O facto de não estar em nenhum lugar obriga cada ser humano a construir o seu próprio centro, consoante a sua necessidade e conveniência, o que poderá ser uma solução.

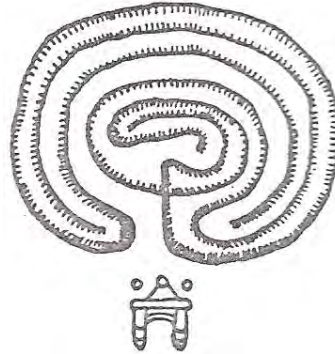
#### **1.2.1.2. A espiral**

A espiral está intimamente relacionada com o labirinto, na medida em que é a partir dela que se desenvolvem todos os labirintos. Lima de Freitas sublinha a necessidade de analisar um certo número de labirintos, para verificar a existência de duas modalidades distintas. A primeira modalidade remonta às manifestações mais antigas do arquétipo labiríntico. Nele existe apenas uma entrada e uma saída; o caminho é de via única:

... encontramos um tipo de labirinto que, mediante um percurso ininterrupto em espiral, longo mas desprovido de opções ou alternativas, nos conduz indefectivelmente a um ponto central e que, inversamente, nos devolve sem erro possível, pelo mesmo caminho, ao ponto de partida exterior. ... A espiral constitui o paradigma do labirinto de via única (Freitas, 1975:105).



**Figura 87:** *Labirinto mínimo.* De Asger Jorn  
 Fonte: (Freitas, 1975:54)



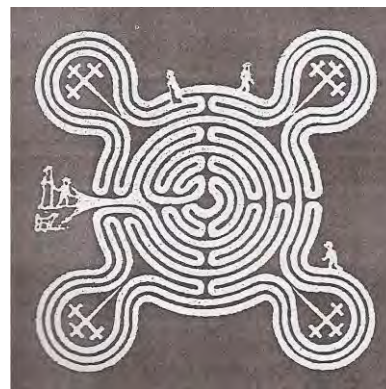
**Figura 88:** *Casa de Tcuhu.* De um manuscrito do séc. XVIII, segundo desenho dos índios Pima (E.U.A)  
 Fonte: (Freitas, 1975:85)

A segunda modalidade apresentará um labirinto de via múltipla; por outras palavras, para chegar ao centro tem de se enfrentar um percurso difícil, com vários becos sem saída, onde a alternativa possível será por tentativas e erros:

Por outro lado conhecemos, desde o mito de Teseu e do Minotauro, outro tipo de labirinto que apresenta múltiplos becos sem saída, alternativas enganadoras capazes de desorientar e perder todo aquele que procure o centro, de modo a tornar-lhe impossível reencontrar a saída sem recorrer a um estratagema mnemónico similar ao usado por Teseu com o socorro de Ariadne (1975:105).



**Figura 89:** *Labirinto de via múltipla1*  
 Fonte: (Freitas, 1975:235)



**Figura 90:** *Labirinto de via múltipla2*  
 Fonte: (Freitas, 1975:315)

A astúcia de Ariadne, ao encontrar a solução para derrotar o Minotauro, não seria viável se não existisse a força e a coragem de Teseu, ao enfrentar o grande desafio encontrado pela frente: *Trata-se, neste caso, de um tipo de labirinto que inclui na sua própria estrutura um factor de escolha e numerosas possibilidades de erro; ao contrário da espiral, através da qual se cumpre um destino* (Freitas, 1975:105-106).

O labirinto de via única ou espiral: – *que é lícito considerar como uma espécie de protolabirinto* –, foi estudado por Karl Kerényi (Freitas, 1975:106), que partiu dos documentos mais antigos que lhe foi possível encontrar, relativos a este tipo de labirinto: *trata-se de certas placas de argila provenientes das escavações realizadas na área de Babilónia, mostrando desenhos incisos de intestinos, provavelmente para uso dos áugures durante as suas práticas divinatórias* (1975:106). O que permite perceber a existência de uma relação entre o labirinto e o intestino: *Segundo Kerényi a espiral relacionar-se-ia, pois, nos recuados tempos da civilização babilónica, com a constelação simbólica da descida «intestinal» ao mundo inferior (ou infernal), ao reino dos mortos* (Freitas, 1975:106). Os intestinos estavam relacionados com as profundezas e, em consequência, com os mortos. Naturalmente, as questões relacionadas com o divino e com a vida para além da morte também assombravam as mentes primitivas. Por outras palavras, o símbolo espiral estava simbolicamente relacionado com a vida, com a morte e com o novo regresso à vida, ou seja, a ressurreição:

A espiral indicaria a passagem da vida à morte e, portanto, em sentido inverso ou centrífugo, a passagem iniciática da morte à vida, a uma nova vida eterna;..., a espiral aparece-nos, efectivamente, como um protolabirinto, pois constitui uma primeira estrutura de passagem e de metamorfose contendo, já, as premissas básicas do labirinto minoense: entrada angustiante num espaço tenebroso e difícil, simultaneamente subterrâneo e mortal –...–, lugar privilegiado de uma confrontação sobrenatural que constitui uma prova iniciática, possibilitando um eventual triunfo e um consequente regresso à vida ou «ressurreição» (1975:106).

Estas associações ajudaram a encontrar algumas respostas às dúvidas interiores e espirituais dos indivíduos daquela época. Porém, as respostas não se esgotavam totalmente nas chamadas *premissas do mito do labirinto*. A epopeia de Gilgamesh<sup>164</sup> constitui um exemplo disso mesmo, tal como refere Lima de Freitas:

---

<sup>164</sup> "A Epopeia de Gilgamesh, composta em doze cantos com cerca de 300 versos cada um, é provavelmente o mais antigo texto literário escrito pelo homem, redigido em sumério, por volta do fim do terceiro milénio antes de Cristo. A Epopeia de Gilgamesh, preservada em placas de argila, com caracteres cuneiformes, foi encontrada numas ruínas na Mesopotâmia, cerca de 1890, altura em que foi decifrada. Este poema foi traduzido em diversas línguas, como o hitita, hurrita e semítico-acadiana, sendo a tradução mais completa e conhecida (data do século VII a. C.), com cerca de 3000 a 3500 versos, a que pertencia à biblioteca de Assurbanipal - o último grande rei do Império Assírio.

Gilgamesh, cujo nome significa "o velho que rejuvenesce", foi rei da Suméria e fundador da cidade de Uruk (antiga cidade que se situava a 270 Km a sul de Bagdade) por volta de 2700 a.C. Segundo a lenda, tinha dois terços de origem divina, dado que era filho da deusa Ninsun e do sacerdote Lugalbanda. Distinguiu-se dos demais chefes das cidades da Suméria pela coragem e sucesso nas suas iniciativas. Nascia assim uma lenda que o tornou no protagonista de muitas aventuras maravilhosas que estão na origem desta epopeia, que começa da seguinte maneira: "Quero ao país dar a conhecer aquele que tudo viu, que conheceu os mares, que soube todas as coisas, que analisou o conjunto de todos os mistérios, Gilgamesh, o sábio universal que conheceu todas as coisas: ele viu as coisas secretas, trouxe o que estava escondido, e transmitiu-nos o saber mais antigo que o Dilúvio" (Tábua I, 1-6).

Chamado "Aquele que descobriu a origem" ou "Aquele que viu tudo", Gilgamesh era tido como sensato, mas também como despótico, cuja luxúria desmedida o fazia tomar qualquer mulher que lhe agradasse, solteira ou casada. O povo, descontente com o seu comportamento, apelou à deusa Aruru para que criasse um homem que o derrotasse em combate, devolvendo a paz à cidade. Aruru criou, a partir da lama, Enkidu que, criado no meio dos animais, se tornou tão temido que Gilgamesh resolveu enviar-lhe uma cortesã para seduzi-lo. Desprovido da sua inocência, Enkidu foi rejeitado pelos animais e convencido pela cortesã a acompanhá-la ao palácio de Gilgamesh. Entretanto o jovem rei tinha sido perturbado por um sonho no qual combatia um homem de grande força e invencível. Preocupado, Gilgamesh pediu conselho à mãe, a deusa Ninsun, "a que possuía todo o conhecimento", que lhe disse que o sonho significava que Enkidu se tornaria o seu melhor amigo, o que de facto

Enkidu, o mítico companheiro do rei de Uruk, não venceu a prova. O nome que se dava na Suméria ao mundo inferior, *Kur*, significava também «montanha» ou «terra estrangeira»; situava-se nas profundezas da terra, mas acima das «águas inferiores» do grande abismo. «O caminho que aí conduzia seguia «para dentro da montanha»; mas numerosas circunvoluções dificultavam o acesso ao local e a via para baixo. Constituía a «estrada do carro» e a «estrada donde não se regressa» (...) Enkidu desce vivo por essa estrada a fim de recuperar um tesouro perdido. Porém, ao contrário das descidas semelhantes empreendidas pelos heróis gregos Hércules e Teseu, a viagem de Enkidu é fatal» (1975:107).

Uma outra forma de interpretar as placas de argila babilónicas, com a referência ao *palácio dos intestinos*, está relacionada com a descida aos abismos «intestinais» da nossa natureza animal ou, dito de uma outro modo, indica um aspecto da peregrinação mítica intralabiríntica (1975:108). O autor refere o conto tradicional português do *Touro Azul*, na versão beirã, como ilustração do tema<sup>165</sup>.

Através desse pequeno conto podem identificar-se vários elementos fundamentais do arquétipo: *a natureza intestinal da situação labiríntica, a necessidade de se ser «devorado» pelo problema antes de poder resolvê-lo, o fio da Ariadne, a solução de complexidade (...) mediante uma descida às trevas intestinais do «inconsciente»* (Freitas, 1975:109).

Também a dança segundo Kerenyi, está intimamente relacionada com o labirinto, pelo que defende que os estudos sobre o labirinto deveriam surgir do estudo da dança. Com efeito, *A dança destinava-se a integrar o indivíduo nos ritmos telúricos e a iniciá-lo numa consciência cósmica das forças invisíveis que governam o sítio e o tempo, elevando-o a novos horizontes de espiritualidade e compreensão do universo* (Freitas, 1975:114).

---

aconteceu. Quando Enkidu chegou ao palácio e após um combate em que não houve vitorioso, Gilgamesh recebeu-o com amizade e Enkidu tornou-se no seu companheiro inseparável em muitas aventuras e batalhas.

Quando os heróis voltaram para Uruk, a deusa Ishtar confessou o seu amor a Gilgamesh, mas este rejeitou-a, provocando a sua ira. Ishtar enviou-lhe o Touro do Céu para matá-lo e destruir a cidade, mas o monstro foi derrotado e morto por Enkidu. Vingativa, Ishtar fez com que Enkidu ficasse doente e morresse ao fim de doze dias de agonia.

Desgostoso e confrontado com a angústia da morte, Gilgamesh procurou o sábio Uta-Napishtim para conhecer o segredo da sua imortalidade, pois este sobrevivera ao dilúvio e recebera dos deuses o dom da imortalidade. Depois de muitas aventuras e perigos, encontrou o sábio, que o demoveu de tal procura, dizendo-lhe que a morte era uma realidade incontornável. No entanto, desafiou-o a ficar acordado durante seis dias e sete noites, já que esse teste lhe daria a imortalidade. Gilgamesh, não conseguindo superar a prova, voltou para a sua terra, mantendo a sua condição de mortal. Antes da partida do jovem, Uta-Napishtim contou-lhe o segredo de uma planta que vivia no fundo do oceano e que devolvia a juventude a quem se picasse nos seus espinhos. Gilgamesh desceu ao fundo do oceano, colheu a planta e guardou-a para experimentar os seus poderes num velho da sua cidade, mas a planta foi-lhe roubada por uma cobra durante o regresso. Gilgamesh voltou a Uruk, onde ainda apavorado pelo medo da morte, evocou Enkidu, que lhe descreveu a sua vida no mundo das trevas. É com essa descrição que termina as aventuras de Gilgamesh.

Esta história épica surpreendeu e intrigou os estudiosos pela sua descrição do dilúvio tão semelhante ao da Bíblia." Como referenciar este artigo: A Epopeia de Gilgamesh. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2014. [Consult. 2014-01-05]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$a-epopeia-de-gilgamesh](http://www.infopedia.pt/$a-epopeia-de-gilgamesh)>.

<sup>165</sup> - Minha mãe deu-me este linho para arranjar e não sou capaz.

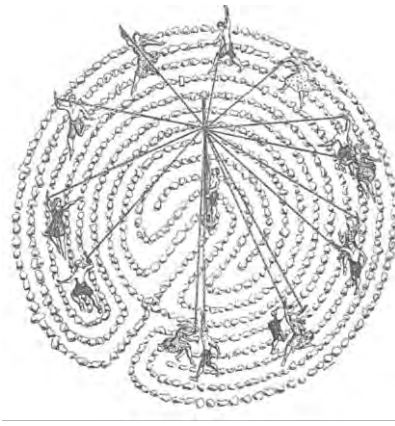
- Não te importes, disse o touro. Dá-me cá o linho.

O touro comeu o linho e depois deitou-o fora já fiado e disse:

- Enrola-o nos meus chifres.

A noite ela levou tudo arranjado (Freitas, 1975:109).

As danças cerimoniais<sup>166</sup> estavam muitas vezes relacionadas com os ritos funerários, por isso o labirinto estava relacionado com a morte através da dança. Neste sentido, o autor salienta as danças hieráticas consagradas a Afrodite, na ilha de Delos. O movimento da dança apresentava-se em espiral e tomava duas direções. Primeiramente, a dança tomava o lado esquerdo, o que significava a direção da morte, depois tomava o lado direito e, neste caso, simbolizava a vida. O autor acrescenta ainda que *quando a dança terminava, no momento em que a primeira dançarina regressava ao local de partida, a corda desenhava exactamente a forma do labirinto de via única e tomava o aspecto de uma dupla espiral* (1975:119).



**Figura 91:** O *Jogo de Tróia*. Segundo o Prof. L. Ringbom

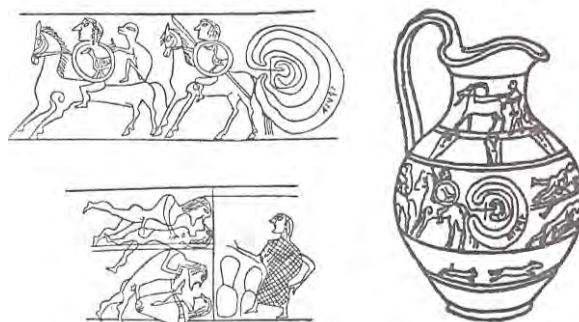
Fonte: (Freitas, 1975:112)

Noutra perspetiva, pode ainda detetar-se uma proximidade da espiral com elementos marinhos, nomeadamente as conchas. Segundo Mircea Eliade *A imagem da concha, ou os elementos geométricos derivados da representação esquemática da concha, põem o defunto em comunicação com as forças cósmicas que comandam a fertilidade, o nascimento e a vida* (Eliade, 1967:188).

Há, também, uma relação muito forte entre a espiral, o cavalo e o cavaleiro. Esta relação é bastante rica, ao nível conceptual e mitológico, pelo que é oportuno referir e analisar as imagens da Figura 92, onde é possível verificar a representação do labirinto de via única junto do cavalo.

---

<sup>166</sup> Poderá ser lembrada a importância da *Triúnica Choreia* com origem nos cultos órficos e dionisiacos. Esta tríade (música, poesia/canto e dança) é associada às artes expressivas. Manuel Francisco Martín Martín acrescenta: “Según Tatariewicz los pitagóricos se inscribieron en la historia de la estética con otra teoría también relacionada con la música, aunque de distinto carácter. Como la música se fundamentaba en la proporción también influiría en el alma (basada, igualmente, en la proporción). Para los pitagóricos, la música era un equivalente del arte expresivo de los griegos, de aquella triúnica choreia que se realizaba mediante la palabra, el gesto y la música, y era esta última la que más afectaba al hombre. Tradicionalmente se creía que la choreia sólo afectaba a los sentimientos del danzante y cantos embriagadores (culto dionisiaco) pero los pitagóricos observaron que la danza y el canto también influían en el oyente y espectador. Lo explicaban a través de la analogía entre sonidos y sentimientos: los sonidos encontraban su resonancia en el alma y así el alma en armonía con ellos. Establecían un paralelismo entre este ethos y la resonancia por simpatía que se podía producir entre dos liras al tocar sólo una de ellas” (retirado de <http://www.sineris.es/pitagoricos.html> em 5 janeiro 2014).



**Figura 92:** Vaso de Tragliatella e pormenor do friso. Museu do Capitólio, Roma

Fonte: (Freitas, 1975:117)

Se lembrarmos que o centauro exprime o estado préconsciente do homem, ainda inteiramente submetido aos seus impulsos instintivos, torna-se mais fácil penetrar no simbolismo da cavalaria. O homem-consciência separa-se do cavalo-instinto (essa a sua «queda» inicial) e descobre que precisa de vencer e domesticar as forças elementares que nele latejam (os «quatro elementos» que as quatro patas evocam). Vencer essas forças, essa «fera», esse Minotauro, mostra ser a prova iniciática exigida ao futuro cavaleiro, para que a nova unidade homem-animal se realize, já não regressivamente ao nível inferior, mas progressivamente ao nível superior de submissão dos instintos à razão e discriminação consciente (Freitas, 1975:117).

Em síntese, segundo Lima de Freitas, em torno do labirinto define-se uma estrutura, cuja organização *se assemelha à de um cristal que se forma, por afinidades químicas e eléctricas, em torno da estrutura-mãe* (1975:121). O autor organiza a constelação da seguinte forma:

**Quadro 16:** Organização das significações sobre o labirinto

<b>Conjunto de significações relativas ao Labirinto em Espiral</b>			
- Montanha - Seio da terra - Mundo subterrâneo e infernal	- Mina - Fusão dos metais - Ferreiros - Cavalaria	- Procissão circular - Dança em torno de um eixo	- Sacrifício de uma virgem - Matrimónio - Fecundidade feminina e terrestre

Neste conjunto de significações não fica clara e evidente uma *estrutura-mãe*, mas Lima de Freitas refere a possibilidade de expansão. Admite a necessidade de estabelecer várias correlações entre as constelações para se desenhar algum tipo de estrutura: *Entre estes grupos estabelecem-se, evidentemente, conexões transversais que vão enriquecendo a constelação e possibilitando um número indefinido de combinações e permutações, as quais, por seu turno, dão origem a significados especializados e a uma grande variedade de combiantes* (Freitas, 1975:121).

### 1.2.1.3. A invenção do centro

O centro é um lugar geométrico fundamental, nesta abordagem, por estar relacionado com o labirinto, seja ele de via única ou de via múltipla, podendo ser considerado o coração do labirinto. É um ponto fixo que orienta, estrutura e equilibra as formas e o ser humano:

Esse ponto central é o lugar – geométrico ou mental – de uma metamorfose, de uma alquimia, de uma transmutação: aí se fecham os ciclos numa «morte» instantânea, aí se encerram as durações e se reabsorve a multiplicidade das formas no sem forma e sem dimensão. De facto, a duração é «feita» como que da manifestação, do desenvolvimento e do esgotamento das possibilidades contidas na estrutura do instante (Freitas, 1975:130-131).

Na citação seguinte, podem constatar-se quais as forças do centro e que relações estabelecem com a vida e com a morte de todos os seres:

O centro da espiral, para o qual converge a circulação do seu traçado, constitui como que o ponto final da trajectória da vida humana, como que o lugar geométrico da sua morte e do seu enterramento; e, em sentido inverso, o epicentro de onde irradiará o seu retorno à vida, a vida ressurrecta. ... Impõe-se, assim, a ideia definitiva de «centro», correlativa de centro urbano, em torno do qual gravitará, a partir daí, a vida da comunidade sedentária (1975:134).

Parece evidente que é a partir do centro que se define e organiza todo o espaço, com as suas características distintas: *O espaço é desde logo reestruturado a partir de um ponto central privilegiado, previamente escolhido com o máximo cuidado de acordo com a característica do solo, a presença da água, as correntes mágicas de forças telúricas, a astrologia, o clima e outros factores práticos ou sobrenaturais* (Freitas, 1975:134-135).

O centro é fixado e definido por intermédio de três eixos fundamentais: o eixo nascente-poente, determinado pelo percurso do sol; o eixo perpendicular ao primeiro, norte-sul e, por fim, o eixo vertical, zénite-nadir, que constitui o eixo do mundo (estrela polar). Os dois primeiros estão na ordem dos eixos naturais e o último na ordem dos eixos sobrenaturais: *Os dois primeiros são os eixos naturais, que localizam o centro no espaço humano e terrestre; o último é o eixo «sobrenatural» por excelência, o eixo das ascensões e quedas, o eixo que liga o centro ao universo cósmico superior e inferior, a coordenada celeste e infernal* (1975:135).

Desse modo e que o *caos* se transforma em *cosmos*, ordenado pelas referências axiais (altura, largura e profundidade): *No plano horizontal – âmago natural e humano, espaço socializado – o centro determina-se pela «cruz»* (1975:136). Esta cruz tem reflexo no quotidiano do homem civilizado orientando-o no espaço em que vive, por exemplo, através dos quatro pontos cardeais (norte, sul, este, oeste). Para além disso, a cruz remete para os quatro pontos



relativos às suas extremidades e, sequencialmente, esses quatro pontos remetem para um quadrado ou um retângulo.

Lima de Freitas volta a referenciar a relação mítica do labirinto para melhor dar a entender o conceito de centro:

Somente – e aqui temos o problema essencial – o meandro constituído pelo fio de Ariadne, isto é, pelo caminho de Teseu até ao centro e seu regresso, não coincide com a estrutura do labirinto de Dédalo: a «via sacra», a deambulação mítica e ritual da entrada ao centro e de novo à entrada, ou seja, a passagem da vida, através da morte, a uma vida renovada, não é possível senão baseada na consciência do caminho escolhido, consciência que se materializa no fio de Ariadne (1975:140).

O fio de Ariadne aparece, desta forma, como o elemento mítico *revolucionário que entra na velha concepção mítica* (1975:140), ou seja, apresenta-se revolucionário porque traz uma nova consciência do mundo, através das sucessivas escolhas que obrigam o ser humano a tomar e a ter consciência das mesmas. Memorizar o caminho escolhido é tarefa do ser humano, numa perspectiva de aprendizagem contínua, que vai refletir-se nas escolhas posteriores. Graças à possibilidade da escolha, a *modificação aparecida nessa consciência consiste na ruptura entre a concepção do mundo, por um lado, e o caminho do homem, por outro: o labirinto não pode ser já de uma só via, a sua estrutura tem de conter em si mesma a opção, o livre arbítrio* (1975:140).

Na fase em que começa a surgir a possibilidade das múltiplas escolhas e do livre arbítrio, os investigadores dos vestígios arqueológicos encontraram um novo tipo de representação labirintica e a noção de destino começa a mudar: *Ao homem oferece-se já não um destino basicamente imutável, do qual não poderá afastar-se – aquilo a que os antigos chamavam fatum ou «fado» –, mas uma possibilidade de queda, aliás múltipla, juntamente com uma possibilidade de salvação* (1975:145). O símbolo labirintico abre-se à incorporação da experiência pessoal:

Deste modo a imagem, de alguma forma colectiva e universal, do labirinto em espiral ou de via única é substituída por uma forma individualizada; um certo saber intuitivo e ancestral dá lugar a uma forma de saber «todo de experiência feito», penosamente reconstituído pela investigação, pelos artificios da lógica, pela acumulação das memórias (1975:147).

Acontece, porém, que em correspondência a essa individualização dos percursos, se dá uma indefinição do Centro, do Norte ou do Oriente, conforme o eixo predominante: Poder-se-á falar, então, de uma *crise do centro*? O autor diz o seguinte a este respeito: *Certamente um dos aspectos mais angustiantes do labirinto moderno poderá exprimir-se simbolicamente pela «perda*

*do centro»; a proliferação «urbana» dos percursos recobriu o pólo fulcral de onde irradiaria a «cidade» na sua origem: o homem moderno sente a temível carência de um «norte» (1975:150).*

Lima de Freitas propõe uma reinvenção do centro, um centro estruturado dentro de cada indivíduo, a partir do despertar da memória profunda:

Teremos, sem dúvida, de «reinventar» o centro, oculto no fundo da nossa amnésia e defendido por um Minotauro que se nutre do que possuímos de mais precioso. Não basta a coragem de uma espada, necessitamos da coragem de um espelho. «O Reino de Deus está dentro de vós. *Procurai, pois, conhecer-vos a vós próprios e conhecereis que estais na cidade e que sois a cidade.*» (1975:150).

#### **1.2.1.4. O Minotauro e a Cidade Celeste**

A figura mítica do Minotauro foi sendo apresentada nos textos precedentes na medida em que o símbolo do labirinto a ela está associado e vice-versa. Para Lima de Freitas, este tema assume um relevo significativo:

Na mitologia grega, o labirinto é habitado por um monstro – o Minotauro – que devora as pessoas. O Minotauro é um híbrido de ser humano, de ser divino e de ser taurino. É uma figura que reflecte a natureza selvagem do Homem, pré-urbano, do Homem livre, que goza a liberdade do caçador, como eterno vagabundo da Terra, em oposição ao sedentário (Freitas, 1999a:250).

Mudado o contexto, porém, alterou-se também o significado simbólico. Na civilização urbana, com efeito,

... o labirinto manifesta, de uma forma sintética e expressiva, que corresponde perfeitamente à imaginação humana, essa condenação que é ser cidadão, e ao mesmo tempo indica a direcção em que a cidade pode ser benéfica e deixar de ser assustadora. E o horror da cidade é simbolizada pelo “Minotauro”, que está no centro e devora aqueles que penetram no labirinto e querem descobrir como é que o labirinto funciona (1999a:251).

Porque o Minotauro está associado ao horror e ao caos, torna-se pertinente apresentar uma perspectiva sintética deste mito e associá-lo, de forma contextualizada, às várias personagens míticas a ele agregado para que melhor se entendam as várias tragédias e estranhos momentos na vida das personagens associadas a esta mesma construção simbólica. Existe um princípio, um meio, bem como um fim em redor deste mito. São exatamente as dinâmicas estranhas e agonizantes que fazem com que ele pertença, de forma tão atual, à vida da humanidade, hoje e sempre.

**Quadro 17:** Figuras míticas relacionadas com o símbolo do labirinto

<b>Figuras míticas</b>	<b>Contextualização de cada figura mítica<sup>167</sup></b>
Egeu	Pai de Teseu
Teseu	Foi venerado como o fundador da cidade-estado de Atenas. Depois de ter, à semelhança de Hércules, realizado várias proezas, entrou em Atenas, onde foi reconhecido como monarca. A cidade, entretanto, pagava todos os oito anos um terrível tributo a Minos, rei cretense que vencera Atenas com o poderio da sua frota, que consistia em entregar sete mancebos e sete donzelas, que eram, por vezes, atirados ao Minotauro e por este devorados.
Minos	Minos obtivera o título de rei quando, em resposta às suas preces, Posídon lhe enviara um touro saído do mar. Mas Minos mostrou-se incapaz de sacrificar o animal, vendo-se por isso condenado à esterilidade, pois em vez de sémen emitia cobras, escorpiões e centopeias que matavam as mulheres.
Prócris	Prócris, esposa de Céfalos, criou uma mulher artificial, capaz de receber os bichos emitidos por Minos, curando-o da sua estranha esterilidade.
Pasífae ou Pasíphé	Filha do Sol e esposa de Minos que, depois de curado, teve vários filhos e filhas. Pasífae apaixonou-se pelo touro, que seu marido não conseguira sacrificar.
Dédalo	Arquiteto e inventor, fugido de Atenas depois de haver assassinado um aprendiz que o ultrapassara, construiu mais uma maravilha tecnológica: uma vaca artificial na qual Pasífae podia encerrar-se e satisfazer os seus amores zoófilos.
Minotauro	Monstro, corpo de homem e cabeça de touro, dado à luz por Pasífae.
Labirinto	Construção subterrânea de Dédalo para esconder o Minotauro.
Ariadne	Filha de Minos, que se apaixonou por Teseu e lhe oferece um rolo de fio com o qual poderá aventurar-se no labirinto sem se perder.
Teseu	Penetra, assim, no âmago subterrâneo e vence o Minotauro com um cacete de couro.
Fedra	Filha de Minos, a preferida de Teseu. Esposa nefasta, contribuirá para o fim miserável de Teseu.
Peritoos	Figura mítica (bandida) a quem Teseu se liga nas suas aventuras.
Perséfone	Esposa de Hades, que Teseu e Peritoos pretendem raptar do fundo do inferno. Esta decisão vai ser desastrosa.
Cérbero	Monstro de duas cabeças e cauda de serpente, esfaqueia Peritoos.
Teseu	Perde-se no dédalo infernal, onde erra até ao fim das suas forças; esgotado de fadiga, senta-se num rochedo, do qual não poderá tornar a levantar-se.
Minos	Minos, irado com o triunfo de Teseu sobre o Minotauro e o labirinto, decide aprisionar aí o seu construtor, juntamente com seu filho Ícaro. Dédalo fabrica então asas artificiais – uma proeza técnica – e evadem-se os dois do labirinto.
Ícaro	Filho de Dédalo. Mau grado as advertências paternas, inebria-se com a conquista da verticalidade e sobe tão alto que se aproxima perigosamente do Sol, cujo calor funde as suas asas de cera, cai no mar e desaparece.
Dédalo	Mais prudente, consegue poisar na Sicília, onde Minos, que o persegue, acaba por descobri-lo, graças a nova proeza técnica do lendário arquitecto: a «resolução» de uma concha marinha – espécie de «microlabirinto» – graças a um fio atado à pata de uma formiga. Porém, as duas filhas do rei siciliano salvam Dédalo da vingança de Minos, matando este último com água a ferver.

<sup>167</sup> O texto apresentado no Quadro 17 foi inspirado na referência bibliográfica (Freitas, 1975:297-299).

Lima de Freitas dá ênfase à atualidade do mito, referindo algumas civilizações bem desenvolvidas que são, direta ou indiretamente, devoradoras de pessoas:

Eis o mito que vem de muito longe e que tem uma actualidade cada vez maior, que se sente ao visitar Nova Iorque, ao visitar Paris e até ao visitar Lisboa, que já está a transformar-se num verdadeiro labirinto minotáurico. Então, qual é a solução que se nos aparece, perante uma cidade que cresce e que, cada vez mais, “devora” as pessoas, as quais vivem para a cidade em vez de ser esta a “viver” para elas? (Freitas, 1999a:251-252).

Esta é a grande questão levantada por Lima de Freitas. O autor revela, sempre, uma preocupação relativa ao futuro das urbes e, conseqüentemente, à vida das pessoas. A solução parece não existir, porque o desenvolvimento não tem retorno, mas Lima de Freitas propõe uma possível solução! Oferece, do ponto de vista mítico, um outro modelo mais conciliador com o destino do ser humano:

O labirinto é a confusão, é um sítio onde nos perdemos, onde não sabemos sair e, mesmo se soubéssemos, existe um monstro que nos devora, com a voracidade terrível da cidade da qual é difícil escapar. A imagem que me ocorre como pólo oposto, os antípodas da cidade devoradora, da cidade monstruosa, é a *cidade celeste* (1999a:252).

A proposta de Lima de Freitas centra-se na cidade celeste, como contraponto às cidades labirínticas dominadas, pelos minotauros. É sobre ele que se pretende focar, de forma sintética, algumas considerações para esclarecer o porquê desta sugestão do autor.

A Cidade Celeste surge no contexto do pensamento de Lima de Freitas como uma solução possível para a vida da humanidade e pode representar uma espécie de antídoto para todos os males. Também pode estar associada a uma leitura geométrica, como Lima de Freitas esclarece: *A Jerusalém celeste, a que há pouco V. aludiu, como cidade quadrada (na verdade é cidade cúbica: quadrado espacializado, quadrado tridimensional), mostra que no fim dos tempos, no fim mítico dos tempos, a cidade transformar-se-á num cubo perfeito, cubo perfeito que é como que a transformação em cubo do próprio cosmos* (Freitas, 1990a:126). Mais à frente, acrescenta: *É, no fundo, a «pedra filosofal». A Jerusalém celeste é, na verdade, equivalente à pedra cúbica, à pedra filosofal: quadratura absoluta e final do círculo do universo, a sua transformação última em cosmos* (1990a:127).

Não se pretende desenvolver este mito com a profundidade da abordagem do mito do Minotauro, mas apenas canalizar as energias e as ideias principais a este mito associadas. O autor, com base na visão de S. João Evangelista, entende por Cidade Celeste o seguinte:

Esta, na visão de S. João Evangelista, é a cidade que desce do céu. É uma espécie de pedra filosofal, quadrangular, perfeitamente definida nas suas direcções, nas suas dimensões, nas suas proporções, nas suas portas, na sua luz (porque tem luz própria), e é uma cidade bem-aventurada, onde reina a paz perene e luminosa (1999a:252).

Fale-se não de uma cidade labiríntica, mas de uma cidade mental e espiritual onde reina a imagem da *mandala*. Lima de Freitas, a respeito do *mandala*<sup>168</sup> refere:

A palavra *mandala* significa, literalmente, um «círculo»; as traduções tibetanas do termo fazem-no equivaler quer a «centro», quer ao «que rodeia». Trata-se de um traçado «comportando uma cintura exterior e um ou vários círculos concêntricos que encerram um quadrado dividido em quatro triângulos; no centro de cada um desses triângulos, como no centro do *mandala*, encontram-se outros círculos contendo as figuras das divindades ou os seus emblemas (Freitas, 1975:265-266).

Lima de Freitas esclarece estes dois polos como opostos, mas delineadores da vida e da realidade humana:

As cidades terrestres tendem a crescer. Mas em vez de sermos nós a aproveitar desse crescimento, é o crescimento que se aproveita de nós. Nós somos vítimas da cidade labiríntica; enquanto a *cidade celeste* de S. João é aquilo que podemos chamar de *mandala*, um dispositivo de contemplação feito para concentrar as ideias, para clarificá-las, para lhes dar uma sintonia, uma harmonia. Ora esse *mandala*, na nossa tradição cristã ocidental, é a Jerusalém Celeste, quando falamos em termos de cidade. Entre estes dois pólos, o labirinto que devora e a Jerusalém Celeste para onde vão os bem-aventurados, temos os parâmetros extremos do fenómeno citadino, já não na realidade constitutiva, mas na sua realidade mental e espiritual (1999a:252).

A Cidade Celeste é uma imagem arquetípica e como tal serve de modelo para a possível cidade terrestre: *Assim, o equilíbrio de uma paz e de uma cidade que funcione tem que ser simultaneamente uma ordem, uma coerência, uma certa simplificação de funções, uma estruturação dessas complexidades racionalmente feita, mas nunca tentando regular a totalidade de tudo* (1999a:253).

Antes de se passar para o Capítulo II, desta II Parte parece relevante retirar algumas conclusões relacionadas com o labirinto e suas derivações míticas. Lima de Freitas demonstrou, através do seu estudo, que comporta uma visão sobre o mundo, sendo pautada por ligações concretas aos símbolos e aos mitos. Ao dar enfoque a esta temática, permitiu que se percebesse que é uma pessoa preocupada com o mundo, em geral e com a vida das pessoas, em particular.

---

<sup>168</sup> Lima de Freitas, acrescenta, sobre o *mandala*: “O mandala mais simples é o iantra, utilizado pelo hinduísmo; significa literalmente «objecto que serve para reter, instrumento, engenho»” (1975:266).

As suas perspectivas sublinham a existência de uma consciência real sobre o papel de cada indivíduo na sociedade. Lima de Freitas, através da sua Obra Pública, tem uma consciência real sobre a mensagem que pretende passar para o público, em concordância com a sua consciência relativamente à mensagem que passa, através das suas palavras e das suas pinturas e desenhos, quando escreve, quando pinta ou quando ilustra.

## Capítulo II – O contributo de Lima de Freitas à tradição hermética

### Preâmbulo

Neste Capítulo II, desta II Parte, pretende fazer-se uma explanação e uma reflexão sobre o contributo de Lima de Freitas à tradição hermética. Será relevante conhecer o hermetismo simbólico no pensamento do autor, uma vez que é uma valência relevante na sua obra em geral e na Obra Pública em particular.

Como tal, irá ter-se em consideração vários escritos de Lima de Freitas que ajudam na abordagem do hermetismo, da numerologia e da geometria sagrada. Entre outros, refira-se a obra *515 O lugar do espelho - arte e numerologia*, editado em português em 2003 e que em muito contribuiu para uma reflexão sobre um modelo de interpretação do universo, através do grandioso mundo do número e da geometria sagrada. Sendo estes elementos cruciais para o entendimento da existência humana, os seus mistérios e o seu posicionamento perante a arte e a vida.

Os conceitos a serem trabalhados permitem dar ênfase à obra de arte e à relação do público com essas mesmas obras de arte pública.

Este será um contributo teórico e explicativo sobre o pensamento de Lima de Freitas no que diz respeito à tradição hermética. Contudo, deve referir-se que haverá uma vertente prática aplicada nos capítulos subsequentes, especificamente no Capítulo II da III Parte quando se trabalhar a hermenêutica simbólica nas obras públicas de Lima de Freitas.

### 1. O hermetismo

O mundo hermético comporta uma estrutura mítica que tem a ver com o mito de Hermes<sup>169</sup>. Na perspetiva de Lima de Freitas, a figura de Hermes é entendida como o deus que demarca os limites e as fronteiras sendo, ao mesmo tempo, um ser mediador:

Hermes é o deus das fronteiras, dos limites, dos espaços intersticiais, das aproximações e reconciliações de opostos, e também das transgressões arrojadas, da comunicação entre passado e futuro, entre seres e subjectividades, indivíduos e nações, mundos e meta-mundo, podemos chamar-lhe uma representação *hermética* (Freitas, 1996b:6).

---

<sup>169</sup> Hermes filho de Zeus e de Maia. Entre outras características e atributos, passa a citar-se aqueles que melhor se enquadram nesta abordagem: “Depois as Trias mostraram a Hermes como se prevê o futuro pela maneira de os seixos se deslocarem dentro de uma bacia de água, e ele, por sua vez, inventou o astrálogo, e a arte de ler o futuro pela posição que os ganizes tomassem. (...) Em seguida, ajudou as Três Parcas, quando estas compunham o alfabeto; inventou a astronomia, a escala musical, as artes do pugilismo e da ginástica, os pesos e medidas (que alguns atribuíram a Palamedes) e a cultura da oliveira” (Graves, 2005:71).

Numa outra perspectiva, Hermes é um criador de sonhos e o inventor da lira. Assim, agregando-se à arte, projeta e delinea lugares.

Por seu lado, Yvette Centeno caracteriza o hermetismo como *um largo conjunto de doutrinas, crenças e práticas filosóficas e místico-religiosas, não necessariamente dependentes do Corpus Hermeticum com a sua raiz egípcia, judaica-cristã e gnóstica* (Centeno, 1993:315). E acrescenta: *Inclui também doutrinas da Kabala e parte do esoterismo que chegou até à época moderna* (1993:315). Para a autora, existe uma relação entre Hermes e a utopia:

O mundo de Hermes é, segundo a lenda, de paz e harmonia. E é ainda ele quem conduz as almas ao território dos mortos. Guia diurno, guia nocturno – o seu nome significa desde logo uma outra dimensão do corpo e da alma, no espaço que a cada um compete, neste e noutro mundo. Não admira que o possamos ligar à utopia, entendida como o sonho de uma realidade melhor, desde os primórdios de uma tal reflexão sobre o projecto humano individual e social (1993:313).

Hermes conhece o mundo de cá e o mundo de lá e acompanha as almas, conhece-as, desvenda os seus dramas e melancolias, faz comparações e tira conclusões. Hermes é um sonhador que acredita na possibilidade de um mundo melhor<sup>170</sup> e a melhor forma de o fazer é alcançando o estado utópico<sup>171</sup>. A utopia comporta um tipo de cidade ideal ou *cidade celeste*<sup>172</sup> e é constituída por símbolos e arquétipos que integram o conceito de perfeição. A ilha é o símbolo ideal para representar a cidade da utopia pela possibilidade da mesma ser circular<sup>173</sup>, símbolo da perfeição. Poderá dizer-se que o mito de Hermes é apocalíptico já que anuncia a queda do mundo para o ressurgimento de outro melhor, por outras palavras – o paraíso<sup>174</sup>.

O hermetismo teve grande impacto no Renascimento<sup>175</sup>, cujos testemunhos escritos vêm desde o início da era cristã<sup>176</sup>, os mesmos continuam a ter relevo para os estudos sobre o tema.

---

<sup>170</sup> Yvette Centeno refere: “Hermes é uma energia, ou uma *forma em aberto*, adequada tanto ao sonho como à utopia, precisamente no que esta contém de possibilidade de transformação e mudança” (1993:314).

<sup>171</sup> Yvette Centeno aclara: “Nas *Histórias* de Heródoto é identificado a Hermes Trimegisto, o deus Thoth dos egípcios. As tábuas da sua sabedoria encontrar-se-iam guardadas em santuários e teriam chegado até nós por via das versões gregas do *Corpus Hermeticum* (estudado por Festugière). A Thoth atribui-se a investigação da escrita e a divulgação de variadas fórmulas mágicas, para além da doutrina da reencarnação. Os escritos do *Corpus Hermeticum* são de duas espécies: ciências ocultas e doutrinas filosóficas. Festugière distingue entre elas a astrologia, a alquimia, a magia, e além destas as doutrinas ou discursos filosóficos de Hermes aos seus discípulos, ou destes uns com os outros” (1993:314).

<sup>172</sup> A cidade celeste foi abordada nesta II Parte, no Capítulo I.

<sup>173</sup> Yvette Centeno acrescenta: “Este arquétipo – do círculo da perfeição, do vaso ou contentor do conhecimento superior, a gnose, estará na base de muitos dos elementos próprios das utopias” (1993:320).

<sup>174</sup> Yvette Centeno, acerca do Hermes apocalíptico, diz o seguinte: “Esta filosofia, de pura contemplação do bem, será em parte o modelo dos futuros legisladores das utopias. O espírito de utopia está nas próprias descrições apocalípticas dos livros de Hermes. Porque a seguir à descrição geral se prevê um tempo diferente, ordenado e perfeito, remetendo de novo para a era primordial. (...) Assim nasce, nesta primeira forma, um arquétipo de perfeição que virá a ser ulteriormente muitas e muitas vezes retomado por filósofos herméticos, profetas e visionários de todo o género. Acredita-se na pré-existência de um modelo perfeito, quer no macro – quer no microcosmos que é o homem, e que esse modelo será posto em evidência depois do castigo da destruição do mundo” (1993:324).

<sup>175</sup> “Atribui-se a Hermes Trimegisto um corpo de textos conhecidos como *hermética*, ou *Corpus Hermeticum*. Acreditava-se que estes textos seriam realmente muito antigos. Apenas no séc. XVII se estabeleceu que estes, tal como nos chegaram, foram escritos em Alexandria durante os três primeiros séculos da era Cristã, embora possam ter sido reproduções de manuscritos mais antigos. Alguns deles foram traduzidos por intelectuais árabes a partir dos manuscritos gregos e coptas e introduzidos na Europa pelos Mouros de Espanha durante o séc. XII. O texto principal, no entanto, não foi traduzido até 1471, quando Cosimo de Medici, o grande patrono do Renascimento florentino, deu instruções a



Lima de Freitas, numa das suas abordagens sobre o assunto, transmite o seu pensamento relativamente à evolução da arte e às perspetivas dos artistas mais significativos no que se refere à vertente mais científica do hermético. Recua até à Idade Média e ao Renascimento, pois nesse tempo verifica-se uma visão preocupada tanto com o belo, como com as ideias ou, por outro lado, pelo coração e pelo intelecto, entre outros aspetos. Os pensadores e artistas de então procuravam várias possibilidades para compreenderem tudo o que faz parte da realidade:

Como homens inteiros – e até universais –, os grandes artistas da Idade Média e do Renascimento eram apaixonados pela beleza *e também* pelas ideias; entregavam-se com igual energia à expressão e à contemplação, ao sentimento e à exactidão dos traçados reguladores, ao coração e ao intelecto. Dürer e Leonardo da Vinci, como os melhores espíritos do seu tempo – Jacopo de Barbari e Ucello, Pacioli e Pico de Mirândola, Reuchlin e Jean de Vignot, Piero della Francesca e Rafael – estudavam a geometria sagrada dos pitagóricos, a *Cabala* judaica, a ciência dos números, a tradição hermética transmitida pelos Gregos e pelos Árabes, a astrologia e a filosofia de Aristóteles e de Platão (Freitas, 2003:84-85).

Nesta citação, Lima de Freitas dá pistas sobre as diferentes valências de estudo que lhe interessavam, numa preocupação real sobre o entendimento dos *homens universais*.

No entanto, o desenvolvimento veio fazer com que a curiosidade humana tivesse outro rumo e despertasse para outras áreas do conhecimento. Isto, por um lado, porque o Renascimento prometia um racionalismo cada vez maior e, por outro lado, o declínio resultante do individualismo reformista recluso a fé ao domínio subjetivo.

As informações secretas e misteriosas existentes até então, de acesso a grupos restritos de iniciados, correm perigo de se espalhar. Assim, foi conveniente criar formas para evitar que os saberes secretos se perdessem<sup>177</sup>:

---

Marsilio Ficino para interromper a tradução de Platão para traduzir para Latim textos da *Hermenêutica* em Grego, que obtivera em Bizâncio” (Melville, 2002:17).

<sup>176</sup> “O impacto na Filosofia renascentista foi enorme. São escritos teológicos, filosóficos, científicos e médicos antigos de uma beleza extraordinária, com poder intelectual e autoridade espiritual, nos quais Judeus, Cristãos e Muçulmanos podiam encontrar confirmações, amplificações e refinamentos dos seus próprios ensinamentos sagrados. O mito da criação transforma-se em algo mais rico, mais detalhado, uma alegoria expressiva, um processo alquímico temeroso. Hermes descreve os homens como um “grande milagre”, capazes de atingir o divino individualmente como sendo verdadeiramente feitos à imagem de Deus, o microcosmo que reflecte o macrocosmo. Tudo na criação é reflectido neles, que assim têm à sua disposição todos os instrumentos que precisam para atingir o seu destino, caso escolham aceita-lo” (Melville, 2002:17-18).

<sup>177</sup> Surge, na época, uma ânsia de sabedoria: “Conheciam, por tradição oral, a “Divina Proporção”, divulgada depois por Luca Pacioli (o qual, muito provavelmente, assinou com o seu próprio nome os escritos de Piero della Francesca, como alguns historiadores de arte crêem, actualmente), e aprendiam as regras operativas da arquitectura e do cânone dos antigos *collegia fabrorum* do Império Romano; ascendiam, por fim, a mestres na arte da régua e do compasso, por vezes, também, na das transmutações alquímicas” (Freitas, 2003:85).

É claro que, no Renascimento, os antigos segredos ou mistérios oficiais estavam a perder-se, sob a dupla ameaça do declínio da fé e da ascensão de um racionalismo que rapidamente iria tornar-se, essencialmente, materialista; a Igreja opôs-se, quer à onda de um espírito de liberdade intelectual, de raízes franciscanas, que tomou impulso *sincronisticamente* ..., quer à corrente nunca desaparecida, das gnosés hermesianas que, no estudo da Natureza, viam o caminho para as transmutações salvadoras, a um tempo, da consciência do homem e do corpo do mundo (Freitas, 2003:85).

A ciência tendeu a separar-se cada vez mais da doutrina da Igreja, bem como da meditação metafísica e das ciências divinas: *Depressa a ciência virou as costas não apenas à Igreja mas também à meditação metafísica e às ciências divinas e, finalmente, à própria ideia de Deus. O apogeu dessa ciência materialista e positiva verificar-se-ia no século XIX* (2003:85).

Esta situação só veio a abrandar e a tomar o caminho mais cauteloso e, talvez, um pouco recuperador no final do século XX. Desta forma, assiste-se a uma maior preocupação com a natureza e uma maior reflexão sobre o que rodeia os seres humanos. Uma vez que o mundo se torna ameaçador para as espécies e a sobrevivência é uma constante preocupação, coloca-se a questão sobre a pertinência e a urgência de mudar o rumo destruidor. Parar e pensar, foi o primeiro passo. O segundo passo foi determinar medidas. O terceiro foi pô-las em prática. Por fim, o quarto passo foi esperar e, talvez, rezar para que ainda se vá a tempo. Por outras palavras, nasce a necessidade de acreditar que é possível mudar os hábitos, que é possível reeducar o ser humano e, por fim, que haverá uma solução, mesmo se tudo não correr bem:

E, só nos fins do século XX, por força dos próprios avanços prodigiosos no conhecimento da Natureza e, também, das aplicações tecnológicas gigantescas que vieram pôr em perigo gravíssimo a própria sobrevivência da espécie e do planeta, alguns cientistas voltariam a interrogar-se sobre os fins últimos e o sentido de um Universo que, mais se configura hoje, no pensamento dos físicos e dos matemáticos mais avançados, como um imenso “cérebro” do que como um gigantesco “relógio” (2003:85).

A tradição hermética surge no pensamento de Lima de Freitas uma vez que ressalta o interesse e a busca constante de respostas para questões sobre o universo, o mundo, a natureza, a vida e a arte, entre outros. Lima de Freitas considera a via hermética capaz de dar algumas respostas que, de outra forma, não existiriam:

Todavia, a importância das tradições herméticas na cultura e na arte do Ocidente, apesar de ocultas ou apenas toleradas, é mais considerável do que poderia supor uma visão meramente política e económica da história; a reavaliação dessa importância está actualmente a ser feita por vários investigadores. Tais tradições reaparecem à tona da consciência europeia com a Renascença, que ousou reintroduzir na circulação das ideias o fermento de um *corpus* de saber até aí perseguido por diabólico e herético ou azedamente apodado de magia e feitiçaria (Freitas, 1990:93).

Para o autor, faz todo o sentido a valorização da tradição hermética, tal como da tradição platónica e da tradição pitagórica, como vias para um conhecimento superior, compatível à atitude religiosa:

Ora o platonismo, o hermetismo e o pitagorismo possibilitavam, por um lado, a satisfação das mais altas exigências da inteligência e da *vis* intelectual; por outro lado, o reencontro com o Divino por uma via especulativa, metafísica, que não impedia o fervor, antes o alimentava com novos estímulos, via reservada aos espíritos de eleição (1990a:93-94).

Antes de avançar para o contributo de Lima de Freitas à tradição hermética, pela via pitagórica, haverá lugar para alguns esclarecimentos terminológicos sobre o esoterismo e o exoterismo, na medida em que alguns símbolos associados a esta linguagem são representados nas suas obras em geral e na Obra Pública em particular. Trata-se de temas que não sobrevivem apenas no visível, mas completam-se no invisível. Desta forma, são capazes de se tornarem visíveis, através das formas simbólicas escolhidas por Lima de Freitas. Saber ver<sup>178</sup> para além do imediato será o desafio maior do hermetismo.

### **1.1. O esoterismo e o exoterismo**

Os termos esoterismo e exoterismo constituem um par de opostos complementares<sup>179</sup>. A estes termos estão, também, associadas as dualidades interno/externo, entre outras. Lima de Freitas entende que o esoterismo e o exoterismo têm uma significação oposta: *relativa entre o que, de uma forma geral, é entendido por toda a gente e aquilo que, de algum modo, exige uma "iniciação" por se tratar de assuntos especializados ou por existir uma vontade de ocultação ...* (Freitas, 1998a:177).

O esoterismo e o exoterismo comportam uma amplitude determinada pelo curso da história, com raízes quase primordiais. A partir do Renascimento adquire uma construção e um

---

<sup>178</sup> "O significado de *ver* possui em Almada Negreiros não se restringiu à percepção visual, simplesmente considerada. O *ver* de Almada ultrapassa a visibilidade do visível para extroverter, de forma simbólica (diga-se hermética), o invisível torna-se visível, carregado das apotações arquetípicas agregadas desde os primórdios da humanidade, tradição e herança para quem a *ver* saiba aceder" (Lambert, 1997b:118).

<sup>179</sup> Mário Dal Pra esclarece da seguinte forma: "O par de termos 'esotérico/exotérico' (directamente derivado das expressões gregas *esoterikos* e *exoterikos*) corresponde à oposição entre interno-externo, secreto-público, reservado-profano, privilegiado-popular e semelhantes" (1997:219).

conceito mais próximo do que se entende hoje em dia. Lima de Freitas situa o esoterismo num sentido mais usual: *o termo “esoterismo” é usado para designar temas relacionados com religiões, movimentos místicos ou filosóficos, doutrinas, disciplinas ou obediências secretas menos divulgadas, exigindo uma informação e uma “formação” prévias* (1998a:177). Entre as várias vias esotéricas podem enumerar-se a Cabala, os Templários, a Fraternidade Rosa-Cruz, a Maçonaria, a Sociedade Teosófica. Salienta a importância do saber, como objetivo a alcançar, da seguinte forma: *Verdadeiramente: o saber (como **ver**, como sa-ver, como consciência trinitária) só se alcança fora do ego. Dentro, só há suspeitas, dúvidas, insegurança, fome e sede. Só fora há a certeza. E fora, finalmente, é o mais dentro que pode haver!* (Freitas, 2006:23).

Portanto, a preocupação primeira é fazer compreender tudo quanto parece não ser, à partida, visível e, portanto, simples de compreender e de explicar. Hoje em dia a compreensão das coisas passa pela explicação das mesmas e nem tudo o que se vive é plausível de uma explicação direta, sendo umas coisas visíveis e outras coisas invisíveis<sup>180</sup>. O olhar, o ver o e observar são formas de conhecimento que parecem necessitar de alguma atenção redobrada, uma vez que a maioria das pessoas tem dificuldade de ver para lá do visível. Lima de Freitas esclarece, porém, que a verdadeira visão é a que lança uma ponte para o invisível:

A nossa civilização afastou-se do contacto directo com o sensível, onde o visível-aqui-agora, por obra de uma consciência desperta a si mesma, comunica com o invisível-nunca-em-parte-nenhuma, reconstituindo a unidade inteira do todo, visível e invisível. O que não vemos é hoje para nós um vazio, uma ausência completa, que até como ausência se anula; e contudo, ainda que o olhar se não veja a si próprio quando olha o mundo, é só porque ele existe que o visível nos aparece (1977a:122).

Existem várias possibilidades para aceder à linguagem esotérica. Embora, no pensamento de Lima de Freitas, as suas aproximações ao tema vão mais no sentido da numerologia e da geometria sagrada. Assim, irá fazer-se uma breve passagem sobre o entendimento acerca do sagrado e do profano para melhor enquadrar as valências do número e da geometria sagrada.

---

<sup>180</sup> Relativamente ao visível e ao invisível, é de realçar a pertinência do tema noutros autores, nomeadamente em Almada Negreiros, de forma a ser possível aprofundar mais desta realidade artística, intelectual ou hermética.

## 2. O sagrado e o profano no espaço e no tempo

Haverá relevância em abordar as questões do sagrado e do profano, uma vez que no decorrer deste capítulo haverá ligações diretas à numerologia e à geometria sagrada. Lima de Freitas não só abordou teoricamente as questões relacionadas com do sagrado e do profano como, também, as expressou nas suas obras plásticas.

Assim, num sentido esclarecedor, irá ter-se em linha de conta alguns pressupostos úteis, a saber:

O sagrado, no sentido completo da palavra, é, portanto, para nós uma categoria composta. As partes que a compõem são, por um lado, os seus sentimentos racionais e, por outro, os seus elementos irracionais. Considerada em cada uma destas duas partes, ela é uma categoria puramente *a priori*. Importa manter rigorosamente esta afirmação perante todo o sensualismo e todo o evolucionismo (Otto, 2005:149).

Neste sentido, ter-se-á em consideração, muito particularmente, Mircea Eliade, Rudolf Otto e Paul Poupard<sup>181</sup> numa perspetiva sintetizadora sobre este vasto e controverso tema. Pode começar por se referir que o simbólico está relacionado com o *homo religiosus*:

Na vida do homem religioso, o símbolo constitui a linguagem das hierofanias. Através do símbolo, o mundo fala e revela modalidades do real que não são evidentes em si mesmas. Os símbolos religiosos que tocam as estruturas da vida fazem ressaltar uma dimensão que transcende a dimensão humana e permite uma busca directa da realidade última. O pensamento simbólico precede a linguagem e faz parte da substância da vida religiosa. O *homo religiosus* é um *homo symbolicus* (Poupard, s/d:37).

Fala-se do relevo que o *homo symbolicus* tem em relação com o *homo religiosus*, ou seja, é o pensamento simbólico que surge da linguagem e esta está presente na vida religiosa. Por seu lado, Gilbert Durand, num texto intitulado *Os confins da imagem e do absoluto do símbolo: homo religiosus* (Durand, 2004:71-77) sublinha as dificuldades em explicar as questões relacionadas com a história do sagrado:

Nos primeiros anos do nosso século, as dificuldades para as explicações historicistas do sagrado produziram uma corrente inteira de análises “fenomenológicas” (que se atêm “à coisa em si”, ao próprio objeto do *religiosus*) do Sagrado. E é nessa corrente que se situam dois dos principais inovadores do papel do imaginário nas aparições (hierofanias) do “religioso” no centro do pensamento humano: o romeno Mircea Eliade (1907-1986) e o francês Henry Corbin (1903-1978) (Durand, 2004:73).

Ao mesmo tempo, o mito tem uma relação direta com o sagrado por ser capaz de narrar uma mensagem sagrada, possibilitando a relação entre o homem e o mundo sobrenatural:

---

<sup>181</sup> Refira-se a pertinência da referência bibliográfica POUPARD, Paul (s/d). *As Religiões*. Porto: Rés-Editora. Tendo em conta a conversa tida com a viúva de Lima de Freitas, D. Helle de Freitas, é de salientar que o autor tinha conhecimento desta perspetiva na versão francesa *Les Religions* da colecção *Que sais-je?*

A experiência do mito é, também, uma experiência do sagrado, dado que coloca o homem em contacto com o mundo sobrenatural. O mito apresenta-se como uma história verdadeira, sagrada e exemplar, que fornece ao homem religioso modelos para a sua conduta. Os mitos cosmogónicos, os mitos originais, os mitos de renovação, os mitos escatológicos orientam a actividade do homem religioso, fornecendo-lhe uma mensagem normativa. Alicerçando-se na imitação de um modelo transcendente, na repetição de um cenário exemplar, o mito mantém, no homem, a consciência do divino: graças a ele, o mundo torna-se transparente para o homem religioso. No mito, há uma referência a um arquétipo que confere força e eficácia à acção humana. O arquétipo apresenta-se como um modelo primordial, cuja origem se encontra no mundo sobrenatural. O homem religioso realiza este modelo na terra (Poupard, s/d:37-38).

O ser humano religioso é também um ser humano simbólico, enquanto a experiência do mito pertence, igualmente, a uma experiência do sagrado.

Ao mesmo tempo existe uma outra vertente ligada ao sagrado que deve ser mencionada. O ritual sagrado dá consistência real à acção do ser humano perante o sagrado, mormente através dos ritos de iniciação, tal como menciona Paul Poupard:

Por isso, ele tem necessidade de um ritual que dê força e eficácia à sua realização, colocando-o em concordância perfeita com o arquétipo. O efeito do ritual é conferir uma dimensão real à acção do homem religioso. Os ritos de iniciação fazem passar o homem da sua condição profana a uma existência nova, marcada pelo sagrado. A iniciação equivale a uma mutação ontológica do regime existencial (s/d:38).

Paul Poupard conclui a sua abordagem sobre o tema sublinhando a relevância dos símbolos, dos mitos e dos ritos como forma de manifestação do sagrado:

É, portanto, através dos símbolos, dos mitos e dos ritos que o sagrado exerce a sua função de mediação na vida do homo religiosus, através do qual ele busca a possibilidade de entrar em contacto com a fonte do sagrado, isto é, o sagrado como realidade transcendente. Enfim, o homo religiosus é um leitor e um mensageiro do sagrado (s/d:38).

Nas culturas primitivas participava-se<sup>182</sup> de forma ativa nas movimentações sagradas, podendo delinear-se alguns traços ou medidas de participação. Assim, apresentam-se, entre

---

<sup>182</sup> “E participar significa, religiosamente, refundir a existência da comunidade na grande vida do universo” (Adriani, 1997:17).

outras, três formas de representar o horizonte da religião primitiva, o animismo<sup>183</sup>, a magia<sup>184</sup> e o totemismo<sup>185</sup>, tal como refere Rudolf Otto<sup>186</sup>:

É preciso admitir que, no princípio da evolução que constituiu a história das religiões, existem certas coisas estranhas que a precedem como um átrio e que, mais tarde, exercem ainda sobre ela uma profunda influência. Tais são as noções do puro e do impuro, a crença nos mortos e o culto dos mesmos, a crença nos espíritos e o seu culto, a magia, as lendas e os mitos, a adoração de objectos naturais, terríveis ou surpreendentes, prejudiciais ou úteis, a singular ideia do «poder» (*orenda*), o feiticeiro e o totemismo, o culto dos animais ou de plantas, o demonismo ou o polidemonismo (Otto, 2005:155).

Na perspetiva de José Augusto Mourão, o sagrado também é simbólico<sup>187</sup>, já que *O sagrado seria essa espécie de topologia em que banhamos todos, segundo configurações diferentes consoante o tempo, consoante a história. Esse fluxo iria escavando nichos, configurações afectivas, religiosas, simbólicas e sociais diferentes* (Mourão, 1998:30). Por sua vez, Carlos João Correia associa o sagrado à estética numa relação muito próxima com o sublime: *Entendo a experiência do sagrado como sendo a consciência inerente a uma vivência estética, muito próxima daquilo a que se chama experiência do sublime* (Correia, 1998:37). Acrescenta, ainda, que a experiência do sagrado pertence ao sentir, à sensibilidade e à capacidade de se estar no mundo, enquanto a experiência religiosa, pelo contrário, pode levar à destruição da estética mágica, associada ao religioso<sup>188</sup>. Poderá levantar-se a questão sobre se o sagrado pertence ao lado estético e o religioso à vertente ética.

Para Lima de Freitas, o local sagrado está associado a um espaço único que por ter esta característica se distingue de todo o outro espaço. No espaço sagrado operam três níveis cósmicos estruturantes, sendo eles a Terra, o Céu e, por fim, as Regiões Inferiores. Estes níveis

---

<sup>183</sup> *Animismo*: “A intuição primitiva é a de que o mundo constitui um todo, um conjunto vivo, de que as inúmeras realidades singulares – coisas, situações, eventos e, obviamente, também os homens – são precisamente participantes, e são-no enquanto congregados numa consciência solidária com a animação e o movimento. «Todo o mundo é alma» (no sentido grego da palavra, «alma» = «hálito», «sopro de vida», mobilidade e fluidez). Não há distinção entre coisas «animadas», já que, precisamente, tudo é alma, que qualquer entidade é dotada de uma força individual própria” (Adriani, 1997:17-18).

<sup>184</sup> *Magia*: “Mas a intuição primitiva de um mundo em movimento perpétuo torna-se mais precisa e mais absorvente quando implica a consciência do movimento universal, e este movimento é o fundamento comum a todos os acontecimentos da existência. (...). O movimento traz sempre consigo a emergência de «poderes» em cuja trama polivalente a humanidade se encontra a viver e com os quais assume uma enorme série de relações. (...). A magia é o indicador típico da mentalidade e da religiosidade primitiva” (Adriani, 1997:18).

<sup>185</sup> *Totemismo*: “Mais uma vez é a intuição primitiva do mundo em movimento perpétuo que enfrenta as situações locais, sobretudo nos grupos associados que passam a ser tribos, e que tende a dar a estas mesmas formas um perfil e uma substância religiosos. (...). Trata-se de uma organização ainda rudimentar e bastante pobre em elementos sagrados relevantes (...); mas, não deixa de ter um ponto de referência que oferece segurança e dá garantias de subsistência da tribo: o *totem* (à letra, o «animal parente»)” (Adriani, 1997:19). Maurílio Adriani considera o Totemismo o mais relevante destas religiões, devido à relação automática ao Totem: “É ele que, de uma maneira simbólica, e mais do que simbólica, constitui precisamente o princípio da autoridade, da coesão e da continuidade própria da comunidade primitiva” (Adriani, 1997:19). E acrescenta: “... é o guia, a salvaguarda e também, antes de mais, a razão de ser religiosa da condição primitiva” (Adriani, 1997:19).

<sup>186</sup> Para mais esclarecimento consultar (Otto, 2005:155-169).

<sup>187</sup> “Se é verdade que tudo se pode tornar simbólico, tudo se pode tornar sagrado. A ideia de fusão, de ligação, de religião no interior de um grupo, pode bastar para definir uma pretensão, para definir um sagrado” (1998:30).

<sup>188</sup> “Só que, enquanto na experiência do sagrado o que está em causa é uma vivência estética, estética no sentido amplo da palavra, isto é, do nosso sentir, da nossa sensibilidade, da nossa necessidade de nos integrarmos no mundo em que vivemos, a experiência religiosa, pelo contrário, pode exigir uma catarse, pode implicar uma depuração dessa mesma dimensão estético - mágica” (1998:38-39).

comunicam entre si através da chamada coluna universal cósmica – *Axis mundi*, que se situa no centro do mundo, tal como menciona Mircea Eliade: *Como acabamos de ver, a comunicação é por vezes expressa por meio da imagem de uma coluna universal, Axis mundi (...). Tal coluna cósmica só pode situar-se no próprio centro da Universo, porque a totalidade do mundo habitável estende-se à volta dela* (Eliade, 2002b:50).

O centro do mundo pode ser considerado a realidade mais exata do espaço sagrado porque situa o ser humano exatamente no centro.

Vê-se, portanto, em que medida a descoberta – quer dizer: a revelação – do espaço sagrado tem um valor existencial para o homem religioso; porque nada pode começar, nada se pode fazer, sem uma orientação prévia – e toda a orientação implica a aquisição de um ponto fixo. É por essa razão que o homem religioso se esforçou sempre por estabelecer-se no «Centro do Mundo» (Eliade, 2002b:36).

São as concepções religiosas e as imagens cosmológicas que são as responsáveis pela criação de um *centro do mundo*, conforme Eliade explica:

- Um lugar sagrado constitui uma rotura na homogeneidade do espaço;
- Esta rotura é simbolizada por uma «abertura», por meio da qual se tornou possível a passagem de uma região cósmica a uma outra (do Céu à Terra e vice-versa; da Terra para o mundo inferior);
- A comunicação com o Céu expressa indiferentemente por um certo número de imagens referentes todas elas ao Axis Mundi;
- Em torno deste eixo cósmico estende-se o «mundo» (= nosso mundo), por consequência o eixo encontra-se «ao meio», no «umbigo da Terra», é o Centro do Mundo (2002b:50).

As mesmas concepções religiosas e imagens cosmológicas explicam também o simbolismo de centros mais complexos:

- As cidades santas e os santuários são tipos por situados no Centro do Mundo;
- Os templos são réplicas da montanha cósmica e por consequência constituem a «ligação» põe excelência entre a Terra e o Céu;
- Os alicerces dos templos mergulham profundamente nas regiões inferiores (2002b:52).

O ser humano procura o centro do mundo e esse encontro só se dá quando existe a tal rutura de nível e se comunica com os três níveis cósmicos: *De tudo o que acabámos de dizer resulta que o «verdadeiro mundo» se encontra sempre no «meio», no «Centro», porque é aí que há rotura de nível, portanto comunicação entre as três zonas cósmicas, trata-se sempre de um Cosmos perfeito, seja qual for a sua extensão* (Eliade, 2002b:55). Ao mesmo tempo, Lima de Freitas ilustra a importância da rutura de nível para comunicar entre as zonas cósmicas:



Na origem, todo o altar ou recinto sagrado era considerado como um espaço privilegiado, magicamente separado do resto do território: nesse espaço qualitativamente diferente, o sagrado manifestava-se por uma ruptura de nível que permitia a comunicação entre as três zonas cósmicas: o céu, a terra e a região subterrânea (Freitas, 1975:267-268).

Lima de Freitas recorre muitas vezes a culturas orientais, como legitimadoras do que pensa, nomeadamente as da Índia e da Ásia, em geral. O facto de recorrer a essas culturas justifica-se por nelas existir uma valorização natural do espaço sagrado: *era essa valorização do espaço sagrado como Centro do Mundo e, portanto, lugar de comunicação com o Céu e os Infernos, que fundamentava o simbolismo das cidades reais, dos templos, das urbes e, por extensão, de toda a habitação humana* (1975:268).

É este o ponto que permite relacionar o espaço sagrado ao espaço profano. Lima de Freitas entende que é o espaço sagrado que fundamenta a existência do espaço profano. O primeiro corresponde ao local privilegiado, o segundo corresponde ao que está fora desse mesmo local.

O autor refere a perspetiva de Mircea Eliade no que respeita ao espaço sagrado e ao espaço não sagrado. Esta perspetiva caracteriza o primeiro como espaço forte e o segundo como sendo constituído sem estrutura nem consistência.

A estes dois níveis de espaço, sagrado e o profano, associam-se mais duas noções que complementam as anteriores, sendo elas a noção de realidade e a noção de não-realidade, respetivamente; a primeira revela uma realidade absoluta e a segunda uma não-realidade: *Quando o sagrado se manifesta por uma qualquer hierofania, não só há rotura na homogeneidade do espaço, mas há também revelação de uma realidade absoluta, que se opõe à não-realidade da imensa extensão envolvente* (2002b:36).

No sagrado, o ponto fixo ou o centro orienta e justifica a criação do mundo. No profano, o espaço é determinado pelo lugar geométrico.

Em contrapartida, para a experiência profana o espaço é homogéneo e neutro: nenhuma rotura diferencia qualitativamente as diversas partes da sua massa. O espaço geométrico pode ser cortado e delimitado seja em que direcção for, mas nenhuma diferenciação qualitativa, portanto nenhuma orientação, são dadas de sua própria estrutura (Eliade, 2002b:36).

O mundo profano torna-se fragmentado e, por isso, sem um único sentido nem um sentido único. Mircea Eliade fala da ausência do *mundo*, no qual os lugares são apenas existências neutras onde as pessoas são forçadas a integrar-se: *A bem dizer, já não há «Mundo»*,

*há apenas fragmentos de um Universo fragmentado, massa amorfa de uma infinidade de «lugares» mais ou menos neutros onde o homem se move, forçado pelas obrigações de toda a existência integrada numa sociedade industrial (2002b:38).*

A oposição entre o sagrado e o profano traduz-se, muitas vezes, como uma oposição entre real e irreal ou ainda pseudoreal. O ser humano tem necessidade de acreditar tanto na sua própria realidade como na realidade em geral, pelo que a força do sagrado comporta um indestrutível mundo.

Também o tempo sagrado e o tempo profano se distinguem entre si. Ambos determinam formas distintas de ver e de estar no mundo.

Para o homem religioso o tempo não é homogéneo nem contínuo, tendo períodos ordinários que demarcam a passagem de um momento litúrgico para outro. Para o homem profano o tempo tem uma duração sistematicamente ordinária, tal como refere Mircea Eliade:

O tempo sagrado é pela sua natureza própria reversível, no sentido em que é, propriamente falando, um Tempo mítico primordial tornado presente. Toda a festa religiosa, todo o tempo litúrgico, representa a reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico, «no começo». Participar religiosamente de uma festa implica a saída da duração temporal «ordinária», e a reintegração do Tempo mítico reatualizado pela própria festa (2002b:81-82).

O *tempo mítico primordial* de que fala Eliade é aquele que permite trazer para o presente um tempo originário, não identificável no passado histórico. O homem religioso e o homem não-religioso comportam-se, na vida, de formas distintas. O primeiro procura orientar-se por um tempo sagrado que o liberta da vida quotidiana homogénea. À força do tempo sagrado une-se a força do tempo mítico. As forças fundem-se num tempo original que acompanha toda a narração e vivência dos momentos determinantes para a existência em geral e, em particular, para o ser humano.

O tempo sagrado, periodicamente reatualizado nas religiões pré-cristãs (sobretudo nas religiões arcaicas) é um Tempo mítico, quer dizer, um tempo primordial, não identificável no passado histórico, um Tempo original, neste sentido em que brotou «de golpe», que não foi precedido por um outro tempo, porque nenhum tempo podia existir antes da aparição da realidade narrada pelo mito (2002b:84-85).

O tempo profano não tem necessidade de se unir ao tempo religioso para se libertar da rotina diária, este procura nos prazeres outros da vida a descontinuidade do tempo – por exemplo, ver arte ou ouvir música, entre outras escolhas. Mircea Eliade elucida:

O primeiro recusa-se a viver unicamente no que, em termos modernos, se chama «o presente histórico»; esforça-se por tornar a unir-se a um tempo sagrado que, de um certo ponto de vista, pode ser homologado à «Eternidade». (...) um homem não-religioso é que também ele conhece uma certa descontinuidade e heterogeneidade do Tempo. (...) Também ele vive em ritmos temporais variados e conhece tempos diferentemente intensos (2002b:82).

O sagrado apresenta-se como o lado mais misterioso e não acessível conceptualmente no que concerne à compreensão da realidade por parte do ser humano.

## **2.1. O número *sagrado* em Lima de Freitas**

O número<sup>189</sup>, como problemática geral, levanta questões enigmáticas entre a ciência e a arte, pois não só se apresenta na perspectiva matemática, mas também na perspectiva mística e simbólica<sup>190</sup> de forma *sagrada*. Entre o que é científico e o que é simbólico ou místico no número existe a perspectiva de Lima de Freitas, que levanta uma discussão profunda acerca da ciência e da arte no número.

Segundo ele a fusão entre o que se vê e o que é visto é, incontornavelmente, incompatível com a perspectiva científica, pois a objetividade que ela exige separa os dois termos da relação:

A gnose do ver completa-se na fusão última daquele que vê e do que é visto, estando por isso além da ciência, que é renovação de projecto. Com efeito, a evidência da unidade é a própria unidade; pretender demonstrá-la equivale a introduzir uma alteridade que a exclui, precipitando a refacção indefinida das dúvidas (1977a:13).

A redescoberta da relevância do número é complexa e, ao mesmo tempo, enigmática, pois, por um lado, não cabe no mundo científico e, por outro lado, não se restringe à arte. Lima de Freitas demonstra a sua posição relativamente ao número:

A descoberta do Número – melhor seria dizer a redescoberta, melhor ainda a descoberta recomeçada – não cabe, assim, na ordem da ciência nem se restringe à arte: apela para uma confluência futura interminavelmente adiada pelas carências da nossa consciência restritiva e incessantemente prometida pela intuição fulgurante do Eu impessoal. Pede-se à lucidez a lembrança constante do seu inconsciente, pede-se à certeza intuitiva da iluminação a paciência de «converter» o corpo (1977a:13).

---

<sup>189</sup> Sobre este assunto irá remeter-se, essencialmente, para a referência bibliográfica FREITAS, Lima de (1977a). *Almada e o Número*. Lisboa: Editora Arcádia S.A.R.L. e, também, FREITAS, Lima de (1990a). *Pintar o Sete: ensaios sobre Almada Negreiros, o Pitagorismo e a Geometria Sagrada*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa de Moeda.

<sup>190</sup> “Desde os tempos antigos que os números, que aparentemente servem apenas para contar, forneceram uma base ideal para as elaborações simbólicas. Eles não só exprimem quantidades, como também ideias e forças. Como, para a mentalidade tradicional, não existe o acaso, o número das coisas ou dos factos reveste-se em si mesmo de uma grande importância e permite até, por vezes, por si só, ter acesso a uma verdadeira compreensão dos seres e dos acontecimentos” (Chevalier, 1994:478).

Lima de Freitas define o número sob duas partes: Por um lado, o número é nune: *O Número é aspecto de Nume. Nele arde o fogo secreto que une todas as coisas, visíveis e invisíveis, passadas, presentes e futuras, daqui e de toda a parte* (1990a:145). Por outro lado, o número é também nome: *Número é também Nome: nome impronunciável, indizível e secreto que a razão não pode inventar mas que inventa a razão* (1990a:145).

De uma maneira ou de outra, o número estará sempre relacionado com a ciência, mas também com a arte. Ambas se apoderaram do número, numa relação dicotômica que se complementa. Ou seja, o número é *a arte da ciência e a ciência da arte*:

Número – assim o sabiam os Antigos – não é simples cômputo, nem mero cálculo; é a arte da ciência e a ciência da arte; é a ordem secreta donde emanam todas as genéticas, todos os crescimentos; é a chave não espacial dos espaços, a chave atemporal dos tempos, o princípio do lugar, o pólo das polarizações, o diagrama fixo das evanescências; é o Sopro, o Pneuma, o Logos; é o que está e não está, o que é sem ser, a causa sem acusa. E é ainda a sua própria consequência e todos os efeitos, o próprio transitório e o próprio evanescente (1990a:145).

Para o autor, é a vertente mística e simbólica do número que mais lhe interessou questionar, estudar e desenvolver. Nesse sentido, a linguagem pitagórica que remonta a séculos longínquos é fundamental nessa abordagem, assim como o pensamento do mestre Almada Negreiros do século XX<sup>191</sup>. O mesmo dedicou parte da sua vida e obra a estudar as questões numerológicas e geométricas. Ambos os autores foram decisivos no estudo dos números e da geometria em Portugal do século XX, tendo deixado obras plásticas de relevo em espaços públicos, bem como textos escritos de grande valor epistemológico.

Antes de passar à abordagem pitagórica, propriamente dita, pretende dar-se uma outra visão relativamente ao número: *O número imanente no universo é bi-polar, possui uma presença de dupla natureza, inteligível-sensível; enquanto inteligível é símbolo do Logos e, o sensível representa o Mito* (Lambert, 1997b:133). O sensível e o inteligível são duas definições de harmonia: *Enquanto a primeira corresponde a uma linguagem legível, a segunda é incompreensível ao sensível, é de ordem acusmática, constituidora da Tradição e que perdura no tempo, nas gerações da humanidade* (1997b:133).

A definição de número comporta uma importância decisiva para a compreensão das representações plásticas nas obras públicas de Lima de Freitas. No entanto, irão desenvolver-se algumas vertentes específicas do número, no pensamento de Lima de Freitas, que permitem

---

<sup>191</sup> Almada Negreiros (1893-1970), autor do final do século XIX e do início do século XX e Lima de Freitas (1927-1998), autor do século XX chegou a conversar pessoalmente sobre alguns assuntos de relevo. Lima de Freitas nunca escondeu a grande admiração que nutria pela obra de Almada Negreiros tendo, inclusive, dado continuidade a alguns dos seus pensamentos. Lima de Freitas conseguiu, assim, superar o mestre, nomeadamente nos estudos relacionados com a geometria.

ajudar a decifrar ou compreender alguns enigmas apresentados nas suas representações artísticas, nomeadamente na linha do número pitagórico.

### **2.1.1. A importância do número para os Pitagóricos**

A tradição pitagórica remonta aos séculos VI e V antes da era cristã e percorreu os tempos até aos dias de hoje. Entre outras razões, pelas suas conceções matemáticas, nomeadamente que o número é o princípio de todas as coisas, ou seja, através dele pode entender-se tudo quanto nos rodeia:

... os pitagóricos faziam do Número a Substância e o Ser e que para eles o Número é o Ser em todas as suas categorias, ao mesmo tempo matéria e forma. Da mesma maneira que o Número, não este ou aquele número, mas o número universal, é o princípio de tudo, os números, na sua diversidade, são os princípios de todas as realidades singulares (Freitas, 1990a:91).

Ainda hoje esta ideia, herdada dos pitagóricos, continua a levantar questões enigmáticas designadamente por via da versão de Cornélio Agrippa de Nettesheim: *Através da sua obra e dos seus ensinamentos, o pitagorismo ganhou maior impulso, influenciando o pensamento, a arte e a especulação filosófica de índole hermética* (Freitas, 1990a:96).

Lima de Freitas conta a lenda associada a Pitágoras da seguinte forma:

Narra a lenda que Pitágoras viajou muitíssimo, visitando os centros do saber do seu tempo, na Caldeia, na Pérsia, na Índia, na Fenícia, na Trácia, na Judeia, tendo aprendido, inclusive, se dermos crédito a certos autores, com os druidas gauleses. Antifon assevera que Pitágoras passou doze anos em Babilónia e vinte e dois no Egipto, onde os sacerdotes de Mênfis e de Tebas o iniciaram nas ciências esotéricas (1990a:90).

Para além disso, caracteriza-o como mestre em matemática e filosofia e, ao mesmo tempo, na sabedoria da mais remota origem:

Entre os Gregos, Pitágoras foi não apenas o verdadeiro «fundador da filosofia no Ocidente, em toda a amplitude da sua exigência», como sublinha Ivan Gobry, mas também o Mestre que nos legou, através de uma plêiade de discípulos, um *corpus* metafísico próximo do antigo «saber imutável», no qual brilham com intensa luz as noções fundamentais de Número, de Proporção ou Razão, de Eúritmia e Aritmologia (Freitas, 1990a:90).

A arte, tal como era entendida pelos pitagóricos, comportava pressupostos complexos associados ao seu conteúdo sagrado, de acordo com a visão tradicional, oposta à valorização da mera subjetividade. Com efeito,

considerando aquilo a que hoje chamamos «arte» como uma actividade de conteúdo sagrado, considerava, conseqüentemente, o «artista» como um *oficiante*, aparentado, quando não identificado, com o xamã, com o sacerdote, com o pontífice. Jamais passaria pela cabeça do «artista», assim considerado, exprimir-se a si mesmo (1990a:83).

Esta arte, detentora de um conteúdo sagrado, obrigava o *artista* a conhecer determinadas linguagens e conhecimentos específicos a que poucos tinham acesso. A representação do indivíduo só se justificava pela metamorfose do ser humano em herói, em guerreiro, em sábio ou em santo, ou seja, quando assumia carácter sagrado:

A «arte», portadora de eficácias mágicas e sagradas, ocupava-se sobretudo dos deuses, das forças cósmicas, dos universais, dos arquétipos, dos ritmos vitais, das ressonâncias analógicas e das constelações simbólicas que palpitam no mistério das coisas e dos seres; o indivíduo, como tal, só vinha a ser motivo ou tema artístico na medida em que se metamorfoseava em herói, em guerreiro, sábio ou santo, isto é, na medida em que se transformava num modelo superior, capaz, pelo seu exemplo, ou pela sua lição, de levantar os outros homens acima da sua condição animalesca, condicionada, servil, sujeita às paixões do corpo, ao automatismo dos reflexos, à canga das necessidades implacáveis (Freitas, 1990a:83).

Apesar da sua perspectiva se inclinar para uma linha religiosa racionalizada, esta tem uma racionalidade que se articula com a feição iniciática do culto de Dionísio e de Apolo, numa harmonia capaz de conciliar vários opostos:

Importa, contudo, que se sublinhe, ser o pitagorismo uma das linhas tradicionais que procedem à busca desse saber unitivo. E, se na origem pode talvez ser considerado como uma religião proveniente do Orfismo, «culto de fervorosas seitas privadas em reacção contra o culto público e impessoal», será por certo mais apropriado considerar o pitagorismo uma «religião racionalizada», como lhe chama Ivan Gobry, ou, mais exactamente ainda, como uma linha de ensinamento iniciático que associava o culto de Dioniso ao de Apolo, numa «harmonia universal» que conciliava os opostos, o racional e o irracional, num transracional que tinha por fundamento o «Número» (1990a:84).

Os pitagóricos professavam uma metafísica que pretendia ir ao encontro do conhecimento total. Para se conseguir chegar até esse ponto, haveria a necessidade de estar afastado das ideias religiosas, no sentido mais institucional.

Tratava-se de uma metafísica e de uma teurgia aspirando ao conhecimento absoluto das chaves secretas do real, afastado, portanto, da via religiosa propriamente dita, no sentido actual do termo, fortemente moralista e devocional, sentido que se acentuou desde que a religião institucionalizada passou a suspeitar da sede de saber e, a partir da Renascença, abandonou às «ciências» profanas territórios cada vez maiores da sua antiga jurisdição (Freitas, 1990a:84-85).

Com este breve enquadramento, relativo à relação do número com os pitagóricos, parece necessário aprofundar um pouco sobre o considerado neopitagórico português, Almada Negreiros, e não o neopitagorismo da Renascença, tal como Lima de Freitas esclarece *O neopitagorismo reuniu, durante a Renascença e pela última vez, Deus e a Razão* (Freitas, 1990a:96). Esta opção em abordar, especificamente, o neopitagórico português, como lhe chamou Lima de Freitas, é pelo facto de ter sido motivo de estudo por parte de Lima de Freitas, que lhes deu continuidade, nomeadamente nas questões relacionadas com a numerologia e com a geometria sagrada.

#### **2.1.1.1. O neopitagórico português: Almada Negreiros**

Almada Negreiros é um português de características diferenciadas no seu percurso – para uns foi considerado *o português sem mestre*, para outros *o português sem discípulos*. No entanto, os traços fundamentais da personalidade de Almada parecem ir para além dos títulos. Para Lima de Freitas, o fundamental em Almada é o número, como aquele que faz expressar o que há de mais verdadeiro:

Ora o essencial de Almada Negreiros revela ser um segredo vertiginoso, a um tempo o mais simples e o mais inacessível, transparente e enigmático, cuja natureza própria não sofre divulgação, isto é, não pode ser traduzida por miúdo para consumo instantâneo e passageiro e, ainda que proclamada do alto dos telhados, permanece «oculta», na medida em que a ela se ascende apenas pela rara conjugação de um límpido entendimento, de um coração infantil e de uma indómita tenacidade. Falo do *Número* (Freitas, 1977a:8e13).

Por um lado, quase um génio e, por outro lado, um incompreendido. Almada, sempre percorreu o caminho que realmente quis e lhe alimentava o espírito. Foram dois os eixos estruturantes que compuseram a sua busca incessante: *Beleza e sabedoria: eis aí definidos, com exactidão, os dois eixos da busca e da criação de Mestre Almada Negreiros* (Freitas, 1990a:81). A beleza assenta no amor e, por seu lado, a sabedoria assenta no conhecimento: *Para Aristóteles, que foi um pitagórico, a virtude obtém-se pela filocalia, ou amor da Beleza; quanto à Sabedoria, assenta para o próprio Pitágoras no conhecimento do Número, «que regula todas as coisas»* (Freitas, 1990a:82). Para Almada, o número comporta dois tipos de sabedoria, a poética e a refletida. Lima de Freitas esclarece: *Almada, por seu turno, declara que «sabedoria poética e sabedoria reflectida têm entre elas a fronteira irredutível do número. A sabedoria poética encontra o número, enquanto a sabedoria reflectida é do número que parte* (Freitas, 1990a:82).

Também, a harmonia sustenta uma lógica vincada no que respeita ao número. Sendo ela dividida em duas, o número ingénuo da relação e o número inteligível da proporção, conforme cita Lima de Freitas:

E isto significa que há duas definições de harmonia: uma em que o número é 'ingénuo' e está no mundo da relação, outra em que o número é inteligível e o seu mundo é o da proporção. Ambas são número e separa-as a fronteira irreduzível do número, como legítimas representantes que são do Mito e do Logos» (1990a:82).

Neste contexto, Almada Negreiros apresenta-se como um verdadeiro neopitagórico, em que a beleza e a sabedoria convergem: *uma beleza cuja essência «ingénua» é o Mito, uma sabedoria que se polariza, por seu turno, em «reflectida» e «sagrada», sendo a sagrada a Luz mesma, aquela onde o visível e o invisível fazem Um* (1990a:82). O visível e o invisível em Almada Negreiros assumem importância<sup>192</sup>, pois só se consegue entrar no verdadeiro sentido do visível e do invisível se se entender os sinais do universo: *Os sinais exprimem o visível e o invisível do Universo, interior e exterior em simultâneo* (Lambert, 1997b:110-111): esses sinais expressam o universo como um todo e como uno<sup>193</sup>.

Na perspectiva de Lima de Freitas, Almada destaca-se pela sua originalidade indiscutível e ímpar. Com efeito, é possível *ver* e *sentir* as coisas de forma genuína. Também há a capacidade de enquadrar o mito e o símbolo da mesma forma que se utiliza o número e a geometria, pois são a base principal para chegar ao saber e à verdade das coisas. Por isso, Almada procura transmitir memória, saber, beleza e verdade, testemunhando grande coragem e grandiosidade de espírito:

Que foi caso único entre nós, e raríssimo lá fora no seu tempo, quanto à capacidade que revelou de *ver* as coisas e o mundo e os homens e sentir a desagregação do valor (...), e ainda quanto à capacidade de duvidar das «verdades» que somos forçados a aceitar pela pressão pedagógica, pela opressão ideológica, pela força tremenda das opiniões correntes que os meios de informação eficazmente repercutem e multiplicam (...). Almada foi mais longe ainda – foi à raiz da nossa angústia, da nossa carência, da nossa incompletude, interrogou o mistério dos princípios, do fundamento mesmo do que somos, pensamos e sentimos, redescobrimo aí o *mito* e o *símbolo*, bem como a língua «sem opinião» do «Número» e do traçado geométrico, que fala directamente às potências mais altas do espírito na sua pristina evidência transversal,

---

<sup>192</sup> “o visível expresso através da sua própria visualidade manifesta – mediante a percepção realizada; o invisível manifesto pela visualidade desocultadora, fixada para convencionalmente o expressar. Pela unidade de expressão do Universo como Todo, os sinais permitiam reconhecer no homem – dentro e fora de si -, a sua individualidade” (Lambert, 1997b:111).

<sup>193</sup> “Atendendo a Paul Klee, se “L’Art ne reproduit pas le visible; il rend visible”, vê-se reflectida a ideia de Almada sobre o conceito de visível como Epifania do Ver no humano: pela mediação da Arte como acto do Homem, para possibilitar à Natureza tornar-se natural, pois visível é também o invisível tornado visível. Pela iluminação que o indivíduo realiza pela Arte, o visível expressa o estado de ingenuidade, exclusivo de cada um, competindo-lhe a “sabedoria reflectida...”. Visível e invisível constituem um todo único, à semelhança do visto e olhado que mantêm a unidade na distinção. Na tradição hermética, invisível é eterno, desvenda tudo sem se mostrar, manifestando todas as coisas engendradas na sua aparência - ... . Apenas a inteligência pode ver o invisível, pois ela é invisível em si – exigia-se uma genuinidade única que alguns somente adquirem. Almada retomou a tradição do pensamento ocidental, conciliando-a com a abordagem estética, concebendo uma estética marcadamente esotérica, presente nalguns casos do pensamento moderno sobre arte como sucedeu em Paul Klee” (Lambert, 1997b:125-126).



mito, símbolo, número que os Antigos utilizaram para transmitir memória, saber, beleza, verdade (Freitas, 1990a:86-87).

Almada inicia o seu lado neopitagórico quando descobre a força do cânone e decide, de forma incisiva, ir em busca do mesmo<sup>194</sup>. Este caminho vislumbra uma procura que dura cerca de meio século: *Almada propõe-se reconstituir o modelo mental subjacente ao pitagorismo, redescobrir uma filosofia e uma visão do mundo obliterada pelo positivismo utilitarista e atingir as raízes do que podemos chamar a «visão hermética»* (1990a:97). Tal como afirma Lima de Freitas: *Almada relacionava todas as coisas imediatamente com o seu princípio absoluto, ou o mesmo é dizer, com o seu fim último* (Freitas, 1977a:8). Esta relação associa-se do cânone.

### **2.1.1.2. O cânone, a relação nove/dez e o número de ouro**

Tanto na realidade numérica, como na realidade sagrada, o cânone sustenta uma dimensão grandiosa, muitas vezes, de forma unitária. Ou seja, o número e o sagrado estão, quase sempre, associados. O conhecimento do cânone teve grandes implicações na civilização egípcia, cujos pensadores descortinaram e alimentaram muitas aplicações do cânone sagrado, na vida e na ciência, como refere Lima de Freitas:

O conhecimento profundo desse «Cânone» e das suas aplicações ao homem e à sociedade, às artes e às técnicas, ao culto e à governação, numa palavra, a toda a gama das actividades e criações humanas, possibilitou à civilização egípcia, nas palavras de Platão, uma estabilidade que durou mais de dez mil anos. .... Trata-se forçosamente da obra de uma elite, e mesmo (facto mais notável) de uma elite que não cessa de renovar-se, uma elite que parece ter sido particularmente rica de ciência e até de conhecimento das leis da Vida (Freitas, 1990a:89).

De facto, é este conhecimento que determina, ter ou não ter, a capacidade para aceder a certas medidas, denominado por *chave*, que organizam a natureza: *Esse conhecimento incluía a posse de certas «chaves», princípios da Medida imutável que comanda e organiza as medidas variáveis da natureza* (1990a:89). Para os egípcios, o cânone estava presente, direta ou indiretamente, em tudo o que era sagrado ou divino, tal como os deuses, o cosmos ou a natureza. A representação de toda essa energia estava suportada pelo número:

---

<sup>194</sup> “Surge-nos, então, carregado de subentendidos simbólicos e estranho «pacto» celebrado por Almada, Amadeu de Souza-Cardoso e Santa-Rita Pintor diante do *Ecce Homo* do Museu das Janelas Verdes, «enquanto a Poesia não é»: «Assim que saímos do Museu», contou Almada muitos anos depois, «fomos cortar os nossos cabelos e sobrancelhas à navalha de barba a assim passeávamos pela capital o remotíssimo grito de silêncio.» Pacto singular, na verdade, assim firmado perante o Cristo mais metafísico da pintura portuguesa por três jovens artistas que solenizavam o seu voto rapando o cabelo como noviços e juraram desocultar a regra de ouro espiritual da arte, «todo o segredo do clássico», o «segredo perpétuo da criação de arte» (Freitas, 1990a:88-89).

Cada deus, cada *Neter*, cada ritmo cósmico, cada energia natural, cada princípio vital, numa palavra, cada *nume*, significava-se por um *número*, em relação directa com o seu *nome*, e dele recorria o dimensionamento do seu templo, o número de versos dos hinos que lhe eram dedicados e todos os ritos e atributos próprios. O conhecimento desses números e das suas relações era o conhecimento consentido ao homem dos princípios divinos que vibram no âmago das coisas e das criaturas (1990a:90).

Por seu lado, os gregos tomaram os conhecimentos dos egípcios, desenvolveram as suas ideias e vieram a influenciar a arte no Ocidente, tanto o mais clássico como o mais moderno, tendo sido considerados transmissores do conhecimento implícito: *Foram, de facto, eles os transmissores de alguns desses antigos segredos ouvidos nas margens do Nilo* (1990a:90). Houve, ainda, outros transmissores desses conhecimentos secretos para o Ocidente:

Outros transmissores foram os Judeus, que haviam aprendido, primeiro na Caldeia e depois no Egipto, os valores numerais secretos e que guardam na árvore sefirótica a chave de leitura dos seus livros sagrados e da magia das transmutações; através do estudo da *Kabbalah*, empreendido não só por judeus europeus, mas também por filósofos e sábios cristãos, e também através do esoterismo joanita, a tradição judaica marcou igualmente de modo decisivo o Ocidente e a modernidade (1990a:90).

O cânone representa-se de forma numérica, acompanhada de um misticismo e simbolismo adjacente. Verifica-se a existência da simetria na arte, como sendo um caso raro, mas na natureza ela está muito presente e é possível deteta-la através de uma simetria assimétrica ou de uma simetria e assimetria. Esta é uma relação paradoxal que incorpora o número:

Por mais estranho que possa parecer aos que se limitam a sobrevoar distraidamente e de longe os territórios aparentemente remotos da ciência e da arte, a noção de enantiomorfia e a ideia moderna de que o mundo sensível será engendrado por uma junção paradoxal de simetria e assimetria são familiares, diria até evidentes, para todo o pintor realmente mergulhado na problemática da sua arte (1977a:103).

O número um e o número dois representam uma assimetria e, ao mesmo tempo, são um espelho um do outro. Por outras palavras, são simétricos. O mesmo é o número um, mas quando este está no lugar do outro ganha a característica do número dois. Esta é a dicotomia misteriosa do número, quando associado ao simbolismo perfeito, ou seja, ao *mesmo* e ao *outro*, como esclarece Lima de Freitas:

Com efeito, o «Mesmo» e o «Outro» colheu-os. Platão na Escola Pitagórica e graças a Porfírio, que cita um trabalho desaparecido de Moderato de Cadiz, célebre matemático pitagórico do tempo de Nero. Sabemos que «os pitagóricos chamavam *Um* à ideia de identidade, de unidade, de igualdade, de concórdia e de simpatia no Mundo, e *Dois* à ideia de *outro*, de discriminação, de desigualdade». Também Nicómaco afirma, seguindo a terminologia do *Timeu*, que os princípios ou origens do Número e de todas as coisas são o *Mesmo* e o *Outro* (1977a:109).

De forma subtil foram sendo introduzidos alguns conceitos associados ao cânone e à *relação nove/dez*. Para Almada Negreiros, o primeiro é o mesmo que o segundo, ou seja, o *Cânone* e *relação nove/dez são uma e a mesma coisa. A relação nove/dez é uma constante do cânone. Através da história do número, e é de número que se trata, tem havido várias expressões, várias palavras que significam o cânone* (Negreiros, 1960, Junho 16)<sup>195</sup> Para Almada Negreiros, bem como para Lima de Freitas, a obra mais emblemática portuguesa que levanta, até hoje, numerosas dúvidas e a certeza de que o cânone está nele intrínseco, é a obra atribuída a Nuno Gonçalves, *O Políptico de S. Vicente* (Museu de Arte Antiga de Lisboa)<sup>196</sup>. Esta obra, ainda hoje, continua a ser enigmática, pois os mistérios que ela encerra são admiravelmente grandiosos. Almada comprovou que existia uma tradição hermética na escola de Nuno Gonçalves, o que aumenta a curiosidade em desvendar a *chave* presente nos traçados geométricos desta pintura<sup>197</sup>.

Lima de Freitas salienta que a relação harmoniosa entre o *mesmo* e o *outro*, a que já se aludiu é, de facto, uma demonstração real do cânone:

Aos mais atentos não terá escapado, sem dúvida, que o cânone de que aqui se fala se refere a essas «leis de uma harmoniosa mistura» aludidas acima por Lautman e traduzidas, no sensível, em relações de razões capazes de garantir a perenidade da Obra, a unidade do que é diferente, a identidade do que é irredutivelmente outro, essa assimetria no seio da simetria donde brota a Harmonia incessante, que no infinito se confunde com o Perfeito (1977a:109).

A *relação nove/dez* lança a necessidade da procura do finito e do infinito. O finito é o ponto de partida e o infinito é o limite que se pode atingir. Este mistério só se alcança seguindo

---

<sup>195</sup> Também se encontra em (Freitas, 1977a:82).

<sup>196</sup> “Obra paradigmática no caso português, Almada reconhecia-a concertada à tradição europeia e universal – manifesta a pertença de sabedoria e antiguidade; tradição que tinha transmitido – na perspectiva sagrada – o cânone à Arte, às diferentes civilizações da humanidade” (Lambert, 1997b:128).

<sup>197</sup> Maria de Fátima Lambert, a respeito desta procura da chave no políptico atribuído a Nuno Gonçalves, menciona o seguinte: “Almada tinha comprovado a existência da tradição hermética, na escola de Nuno Gonçalves, na descoberta da “chave”, presente nos traçados geométricos, propiciando-lhe “certa maneira de ver” os painéis. A tradição permitia unir os tempos antigos, aos tempos da modernidade; a ordem de ver na tradição implicava o conhecimento hermético, sabedoria restringida a determinados indivíduos, cuja via gnósica para aceder ao nível superior, pressupunha o ver de ordem perceptual até à sua superação na dimensão esotérica” (Lambert, 1997b:129-130). Numa fase posterior refere, também, a relevância de Francisco de Holanda a respeito do cânone: “Almada consolidou a concepção de número perfeito – canone – ao convocar Francisco de Holanda, cuja argumentação em *Da Pintura Antiga* afirmava nitidamente o princípio consignado por Almada, relativamente à universalidade do cânone” (Lambert, 1997b:134).

o cânone. Almada interpretava o nove como o número relativo ao finito e o dez o número correspondente ao infinito. Tanto que verificando a leitura do mestre – 9.10 (ou 9.0 ou 9.∞) –, o número nove mantém-se e representa a décima casa a partir do zero (0,1,2,3,4,5,6,7,8,9). Por seu lado, o número dez tanto o é em si mesmo, como é também o número zero ou como é infinito (∞):

No tesouro dos Atenenses em Delfos, os comprimentos da arquitrave e da cornija são a relação contígua 9.10 (ou 9.0 ou 9.∞), respectivamente de finito e d'infinito, no todo do monumento infinito – finito. Não é o determinado da arquitrave como lado do quadrado no traçado grego, mas a relação de «determinado e indeterminado» de arquitrave e cornija, que domina todo o edifício (Almada, 1948:22-23).

Seguindo o número, verifica-se uma relação que complementa a ideia de simetria e assimetria, utilizando a régua e o compasso e obtendo a razão do par e do ímpar ou do *mesmo* e do *outro*:

De outro modo ainda: Almada achou com régua e compasso, «sem cálculo», uma razão unitiva entre dois incomensuráveis que relaciona o par e o ímpar, o simétrico e o assimétrico, de algum modo os símbolos sensíveis do *mesmo* e do *outro*. Para uma exegese simbólica baseada na tradição da ciência numeral dos antigos, tal relação entre o 9 e o 10 equivale ainda à relação entre a consciência individualizada, no seu extremo paroxístico (arquétipo do «Filho» e promessa de reunificação), e o número redondo da Unidade restabelecida no fim do ciclo e abrindo sobre os ciclos futuros que dele brotam (Freitas, 1977a:110 e 113).

Esta razão representa os contrários mas, também, representam a complementaridade e indissociabilidade. Todas as coisas são determinadas por números, tendo sido detetados dez pares de contrários, correspondentes a outros tantos princípios apresentados por Aristóteles – *Metafísica*, I, 5, 986:

**Quadro 18:** Dez princípios em duas séries<sup>198</sup>

<b>Dez contrariedades do Número</b>	
Acabado/Finito	Inacabado/Infinito
Ímpar	Par
Uno	Múltiplo
Direita	Esquerda
Macho	Fêmea
Repouso	Movimento
Reto	Curvo
Luz	Obscuridade/Trevas
Bem	Mal
Quadrado	Oblongo

O cânone e a *relação nove/dez* estão associadas. Almada Negreiros e Lima de Freitas tinham conhecimento desta realidade e sublinhavam a sua relevância para o desenvolvimento dos raciocínios correspondentes. Contudo, existe uma outra forma de se exprimir esta valência numérica e mística – *O Número de Ouro*<sup>199</sup>. A expressão número de ouro está associada ao Renascimento, quando a preocupação do número volta a surgir, mas com a nova terminologia. O neopitagorismo da Renascença abre caminhos em que é possível vislumbrar as transmutações alquímicas<sup>200</sup>, da maçonaria e dos templários. Surge, assim, uma nova expressão para descrever o número, por Almada:

Outras expressões mais recentes também são significados da constante *relação nove/dez*. Por exemplo: «número de ouro», que se pode considerar uma expressão do Renascimento. Simplesmente, há aqui uma coisa que não podemos imediatamente comunicar e que é: a separação do número em duas grandes divisões – número em cálculo e número sem cálculo; as interpretações do cânone são invariavelmente cálculo ou não cálculo. Mas «número de ouro» é cálculo a cavalgar o *cânone* mesmo [...] Ora o número perfeito desconhece o «número de ouro» e a inversa é impossível. São dois sistemas do mesmo número, paralelos entre si, e por sua vez paralelos ao número imanente. A este e a todos os sistemas rege-os «a unidade, isto é, o ponto não espacial» (Aristóteles) (Negreiros, 1960, Junho 16)<sup>201</sup>.

Sobre o *número de ouro* há a realçar alguns nomes pertencentes à história da evolução da mística dos números, tendo Lima de Freitas referido o seguinte:

<sup>198</sup> Fonte: (Freitas, 1977a:188)

<sup>199</sup> “Toda uma estética e uma filosofia pitagorizantes se basearam neste número de ouro, no seu simbolismo e nas verificações dele entre os seres naturais e as obras de arte, como as Pirâmides, o Parténon, etc” (Chevalier, 1994:479).

<sup>200</sup> “Atestando a interconexão das várias tradições iniciáticas no Ocidente, a neopitagórica, a dos *compagnons* da maçonaria operativa e templária, a da «*magia naturalis*» e da alquimia, surgem esses belos espelhamentos verbais de «Número de Ouro», de «Ouro alquímico», de «Pedra filosofal»; *Pedra* que remete da alquimia para a construção do templo. *Ouro* que reflecte o Número e a transmutação teúrgica, *Pedra*, Número e Ouro que se conglomeram numa mesma constelação simbólica, cintilando na noite ocidental” (Freitas, 1990a:112).

<sup>201</sup> Também se encontra a citação em (Freitas, 1977a:82e84).

Foram, por seu lado, analogamente influentes, no âmbito da arquitectura e daquilo que se designa globalmente por «artes visais», os tratados de Alberti *De re aedificatoria*, de 1485, e *Della statua e della pittura*. Neles se desenvolve uma concepção musical e harmónica da arquitectura, designada por *concinnitas*, ou «harmonia intelectual», nascida de relações justas de números que se mostram de inspiração claramente neopitagórica. Por seu turno, o tratado *Da divina Proporção*, de Frei Luca Pacioli di Borgo, ilustrado pelo próprio Leonardo da Vinci, introduz a noção pitagórica de «Número de Ouro», descrita entusiasticamente por Kepler como «uma jóia preciosa» e um «tesouro da geometria». O livro de Pacioli, parcialmente plagiado de um tratado escrito pelo pintor Piero della Francesca, influenciou a arte da Renascença italiana no seu período áureo e repercutiu no resto da Europa, como o atestam, entre outros, o pintor Alberto Dürer e o abade Kircher (Freitas, 1990a:96).

A terminologia *número de ouro* foi sendo ajustada consoante os vários estudiosos e de acordo com a adequação mais exata em relação à ideia principal, como refere Almada:

[...] Além disto, o «número de ouro» ou «secção divina» (Kepler) ou «divina proporção» (Luca Pacioli) é apenas divisão proporcional da unidade, a média e extrema razão, ou seja apenas uma das constantes da *relação nove/dez*. E se há constantes, no plural, significa que nenhuma delas só por si é capaz da unidade (Negreiros, 1960, junho 23)<sup>202</sup>.

Ao mesmo tempo Platão, que se inspira no pitagorismo, *faz referência, numa passagem do Epinomis e noutra das Leis, a uma chave capaz de relacionar, num único sistema de número e razão, as múltiplas categorias de fenómenos e de seres* (Freitas, 1990a:91). Por outras palavras, o número dos sábios egípcios e dos seguidores de Pitágoras era a chave que constituía a harmonia de todas as coisas, ou seja: *O conhecimento do Número fornecia, desse modo, a chave da harmonia dos mundos e dos vários planos da manifestação, era garante de beleza, euritmia, perfeição e também de justiça e paz entre os homens* (1990a:91). Este denominado *número chave* ganha uma dimensão tal que a sua definição surge multiplicada, ou seja, passa a ser considerado, também, por *Número Divino, Número – Ideia, Número Puro, Número de Ouro*. Nicómaco de Gerasa divide a teoria dos números em três áreas: *a Aritmologia ou mística dos Números, a Aritmética, que trata do número científico abstracto à maneira de Euclides e, por último, o uso do número no cálculo, relegado para o nível inferior de simples técnica utilitária para comerciantes* (1990a:91). Rapidamente se percebe que o número, objeto da presente reflexão, é muito mais uma mística dos números que se ocupa do *Número Puro* e não um número científico abstrato ou um número de carácter técnico.

Matila Ghyka é um dos grandes estudiosos do *número de ouro*, tendo contribuído com estudos especializados, nomeadamente com a obra *Le nombre d'or* (Ghyka, 2004), que Lima de

---

<sup>202</sup> Também se encontra a citação em (Freitas, 1977a:84-85).

Freitas estudou, tendo sido uma base sólida para o desenvolvimento do seu pensamento, conforme refere: *Ghyka investigou, em particular, a «média e extrema razão», conhecida pelo menos desde o Renascimento sob a designação de «número de ouro» e cuja origem remonta a Pitágoras, se não mais longe ainda* (1977a:45).

Impõe-se, pois, passar ao estudo de alguns números místicos específicos no pensamento de Lima de Freitas, bem como à explicação do seu alcance em termos simbólicos.

### **2.1.2. Alguns números místicos em Lima de Freitas**

O ser humano estuda o número para tentar conhecer o fundamento de algumas questões de fundo.

Os Antigos, que eram a juventude do mundo, souberam subir a cascata dos números em vez de a descer: e, se não chegaram à fonte, porque a fonte é inacessível, puderam todavia beber na primeira água da nascente, que é a água que corre nos quatro rios do Paraíso e brota da Fonte da Vida. Essa água lustral chama-se o Três, a Trindade, e é a primeira «manifestação» do mistério no sem-tempo e no sem-lugar do Paraíso (1990a:145-146).

Desta forma, Lima de Freitas fornece uma visão possível, baseada na tradição, incluindo a cristã, para explicar o início, a nascente ou a fonte perene da vida. Assim, remete essa abordagem para a Trindade, sublinhando a importância do número três e, conseqüentemente, dos números um e dois.

#### **2.1.2.1. Os números: um, dois e três**

Lima de Freitas caracteriza cada um destes números (um, dois e três) com a força que cada um comporta no caminho até ao Paraíso. Sendo assim, o um é absoluto, o dois é insondável e, por fim, o três é concebível: *Porque o Um é Absoluto e o Dois é Insondável; o próprio Paraíso é já um véu ou uma obscuridade sobre essa Luz primeira reflectida no Espelho segundo. Só a partir do Três se entra do Concebível, sem que o mistério se dissipe* (1990a:146).

Entende-se, então, o número um como a luz que orienta, o número dois como o espelho que reflete a luz, ou seja, o número um. Por seu lado, o número três entra só depois desta relação luz/espelho. Mas de que forma? Lima de Freitas revê o número três como: ... *a instantânea intimidade do Eu e do Tu, que se revela Nós ...* (1990a:146). Por outras palavras, ainda, o número um é o absoluto, a luz e o eu, o número dois é o insondável, o espelho e o tu, por fim, o número três é o concebível, a intimidade (o eu e o tu) e o nós.

O número três, vindo da unificação do um e do número dois, é a chamada Santíssima Trindade, ou seja, Pai, Filho e Espírito Santo: *Só o Três sabe o que o Um e o Dois sem ele não podem saber, ainda que sabê-lo seja o privilégio do Um e o milagre do Dois* (1990a:146). Lima de Freitas, a este respeito, salienta:

Mas no Três tudo está aquém ou para lá da manifestação; e por isso se diz que o Três, Pai, Filho e Espírito Santo (que é modo segundo, ou ocidental, de dizer Pai, Mãe e Espírito Santo) se sentam no Céu, como quem diz que aí estão imóveis, imanentes, eternamente instantâneos e que o lugar dessa imobilidade radiante está em toda a parte e em parte nenhuma, centro insituável de uma esfera infinita (1990a:146).

O número três, como foi visto, é a representação da Santíssima Trindade que se unifica e se revela num só, ou seja, no um. Por isso, Lima de Freitas diz que *o Três, como todos os números, é apenas o Um, na tripla acepção do que é, do que se vê sendo e do que se conhece vendo-se ser. Não há números. Tudo começa e acaba no Um* (1990a:147). Nesta relação de união e, ao mesmo tempo, de desmembramento há a necessidade de explicar, de forma clara, que o uno e o múltiplo é a resposta: *Que o Um seja trinitário é facto que, longe de desmentir, confirma o próprio Uno: uno em si, uno a si, uno para si. O Universo ainda não existe. O Tempo ainda não começou* (1990a:147).

#### **2.1.2.2. Os números: quatro e dez**

Por seu lado, o número quatro está associado ao quadrado, aos quatro elementos<sup>203</sup> e à cruz, mas a sua verdadeira simbologia reside na ligação à téttrada (número perfeito), que determina o número dez conforme a doutrina atribuída a Pitágoras:

Diz também que a natureza do Número é a Década. Com efeito, os Gregos e todos os Bárbaros contam até dez e depois, a partir daí, recomeçam a unidade. O poder do número dez, segundo diz, reside no número quatro e na Téttrada. Eis a razão: se, começando pela unidade, se adicionam os números até quatro, obtém-se o número dez; se ultrapassarmos quatro ultrapassamos também dez. Assim, se é dado o um e se acrescentarmos o dois, o três e depois o quatro, obtém-se o número dez. Deste modo, o Número reside segundo a unidade no número dez e segundo a potência no número quatro (Freitas, 1977a:184).

Esta capacidade de somar o um com o dois, o três e o quatro, obtendo o resultado de dez justifica que os pitagóricos tenham uma relação direta com a téttrada sagrada (origem da natureza eterna). Ou seja, Pitágoras relacionava a alma humana à téttrada, pois considerava que

---

<sup>203</sup> "Apelando aos quatro Elementos, tomou-se por exigência simbólica implícita nos próprios números entre si: 1,2,3 e 4 considerados como sequência e como conjunto, o que levava à Década (1+2+3+4= 10). A Década, possuidora de qualidades transcendentais seria a própria base geradora de todos os números, era o Número puro ou divino, tornando-se símbolo do Universo" (Lambert, 1997a:164).



esta era formada pela inteligência, pela ciência, pela opinião e pela sensação. As quatro características da alma humana estão ligadas ao ser humano racional:

É por isso que os Pitagóricos pronunciavam o seu Juramento pela Tétrada: *Não, por aquele que transmitiu ao nosso espírito a Tétrada. Origem da natureza eterna possuindo em si o princípio.* Pitágoras diz também que a nossa alma é formada pela Tétrada, isto é: a inteligência, a ciência, a opinião, a sensação; é daí que deriva toda a arte e toda a ciência e é por aí que somos, nós próprios, racionais (1977a:184).

### **2.1.2.3. Os números: cinco, seis e onze**

Sobre o número cinco, voltar-se-á a fazer uma nova referência, com uma relação diferente, num ponto subsequente deste capítulo. Contudo, neste momento, será feita uma abordagem relacionada com o número seis e, conseqüentemente, com o número onze.

Lima de Freitas entendia o número cinco como correspondente: *ao homem e caracteriza o humano acabado, o número da nossa condição assumida, realizada, próprio a induzir em humildade cristã* (1977a:134). Em contrapartida, o número seis caracteriza-se por ser o *número do poder e da sabedoria (número que corresponde, com efeito, à simetria hexagonal característica das formas naturais, portanto ligado ao conhecimento científico da natureza)* (1977a:134). Estes dois números devem unir-se, pois ganham outras dimensões que, isolados, não conseguiriam alcançar: *Traduzida em geometria, a cópula do Cinco e do Seis é dada pela união do pentágono e do hexágono, união que exprime a fusão dos sexos considerados como princípios e que corresponde, heraldicamente, à junção da rosa e do lírio, tal como noutros contextos se exprime pela figura do Andrógino* (1977a:137).

Se o cristianismo tendeu a separar os números cinco<sup>204</sup> e seis, os antigos chineses valorizavam a união em vez de separação: *«Cinco e Seis é a união central do céu e da Terra»* (1977a:134). União de que resultaria o perfeito equilíbrio:

Tal união deverá entender-se ao nível da manifestação, pois o Cinco exprime o Céu e o Seis a Terra não como princípios mas como «medida», e o que se mede é por definição tangível; «medida», de facto, pois o que é direito e rectilíneo se mede pelo cinco e seus múltiplos e o que é redondo e curvilíneo se mede pelo seis e seus múltiplos (as tradicionais divisões decimal e duodecimal) (1977a:134).

Somando o número cinco ao seis obtém-se o número onze. O onze, desta forma, representa a união entre o céu e a terra, onde se encontra a perfeição entre estes dois polos: *A união do Cinco e do Seis produz o Onze, junção do Céu e da Terra, e com efeito o Onze,*

---

<sup>204</sup> A propósito do número cinco justifica-se também remeter para o artigo de Lima de Freitas *Nombres pentagonaux dans l'iconographie égyptienne*, Sigila n.º7, Paris: Primavera-Verão, 2001, pp. 23-45. Este artigo vem dar ênfase ao tema do Quinto Império, que tanto o interessou.

*segundo se lê no mesmo velho tratado chinês, é «o número pelo qual se constitui na sua perfeição a Via do Céu e da Terra» (...) (1977a:134 e 137).*

#### **2.1.2.4. Os números: um, nove e dez**

Para Lima de Freitas, o número um é entendido como o início, o número nove como o inacabado e, por fim, o número dez como a junção do início com o inacabado, ou seja, um mais nove é igual a dez ( $1+9=10$ ). O dez é, assim, o acabado ou o todo. Transformado em geometria, o número um é um ponto, o número nove é uma circunferência e o número dez é um círculo, sendo neste último incorporada a junção do um e do nove: *Na antiga ciência «numeral», o «denário» (dez) era considerado como um círculo, cuja circunferência seria o nove e cujo centro seria o um; o conjunto perfazendo o dez. Sabemos que o círculo, representado com o seu centro, era o símbolo alquímico do ouro, como «luz mineral», e o símbolo astrológico do sol (1977a:138).*

O número dez ou década tem grande importância, porque encerra o ciclo dos números, tal como diz: *como expressão da manifestação completa e encerramento do ciclo fundamental dos números (1977a:137)*. O número nove é visto como a passagem do real para o irreal ou, por outras palavras, do ser humano verdadeiro para o ser humano transcendente:

(...) como passagem do quadrado de três ao cubo de três, como a passagem do «homem verdadeiro» ao «homem transcendente» e exprime, portanto, o limite da consciência e da individuação, além do qual não poderá haver senão o regresso ao Um; Nove e Dez são bem a tensão última do inacabado e a majestade definitiva do acabado, o paroxismo agônico do Filho e a paz imperturbada da criação perfeita (ainda que prometida pelo zero à expansão infinita) (1977a:137).

A ligação entre os números nove e dez relembra a *relação 9/10*, que atrás já se referiu. Na verdade, o vínculo não anda muito longe, pois em termos de numerologia simbólica a *relação 9/10*, na perspectiva de Almada, constitui: *a relação estabelecida entre o limite da expansão da consciência, luz última, último sacrifício, na sua extremidade de fim de ciclo, e a unidade do princípio restabelecido (1977a:138)*. No fundo, a união do um com o nove, obtendo o resultado de dez, culmina na perfeição. A *relação 9/10*, estando associada ao cânone.

### 2.1.2.5. Os números: 5 e 515

Seguindo os vários passos da numerologia sagrada até este momento, existe um caminho que parece tentar chegar até à noção de infinito. No entanto, a abordagem do 515 é o culminar de várias perspectivas e o auge numérico de Lima de Freitas, sabendo que dedicou uma obra completa à temática, intitulada *515 O Lugar do Espelho – Arte e numerologia*<sup>205</sup>. Logo nas primeiras linhas, o autor engloba, de forma clara e concisa, as preocupações gerais que atravessam toda a abordagem hermética que tem sido apresentada e desenvolvida neste trabalho:

Tendo desenvolvido ao longo dos anos um interesse constante pela geometria, mormente nos seus aspectos artístico, simbólico e sagrado, bem como pela tradição pitagórica, pela numerologia, pelo hermetismo e pelo hemisfério esotérico das religiões, era natural que a misteriosa menção de um “Quinhentos e Quinze” como sigla do *Messo di Dio* ou “Enviado de Deus”, que encontramos no final do *Purgatório* – segunda parte da *Divina Comédia* de Dante –, tenha excitado a minha curiosidade. Sabia da existência de afinidades entre Dante e a Ordem dos Templários e havia já verificado a utilização pelo Poeta de imagens extraídas da linguagem geométrica dos construtores de catedrais (Freitas, 2003:21).

Lima de Freitas desenvolveu o seu interesse pelo número 515 após o estudo de a pintura portuguesa do século XVI, a *Aparição de Cristo à Virgem*. Nela existe o enigma relacionado com os dígitos 1515 que poderá está associado à simbólica do número 515. Assim, o autor irá não só desenvolver estudos relacionados com esta pintura como, também, referir o enigmático 515 de Dante<sup>206</sup>:

O interesse suscitado pelo enigma do número cresceu no dia em que o estudo de uma pintura portuguesa dos começos do século XVI, tendo por assunto a *Aparição de Cristo à Virgem* (tábua proveniente do convento da Madre de Deus, em Xabregas, hoje no Museu de Arte Antiga de Lisboa), me levou a examinar de novo aquilo que, na opinião de toda a gente, é a datação da obra: o número 1515 que nela figura. Essa data (não acompanhada de assinatura ou de quaisquer siglas ou iniciais) foi de tal modo posta em evidência pelo mestre autor da tábua, aliás ainda não definitivamente identificado, que somos levados a pensar haver aí, da sua parte, uma intenção evidente de chamar a atenção do espectador e de guiá-la em direcção a uma significação importante, porém disfarçada por qualquer razão imperiosa ou no intuito de tornar invisível aos leigos uma mensagem reservada apenas aos iniciados (2003:24-25).

Seja ou não uma data, 1515 está envolvido em vários mistérios. Lima de Freitas desenvolveu estudos relacionados com as mensagens subliminares, embora não tenham ficado

---

<sup>205</sup> O Título original desta obra é *515 Le lieu du miroir. Art et numéologie*. Albin Michel, Paris, 1993. Entretanto, em 2003, foi publicado em português, do qual se irá fazer referência.

<sup>206</sup> “Sabemos já que o número 515 (*Cinquecento dieci cinque*) aparece na *Divina Comédia* de Dante, mais exactamente no último canto do *Purgatório* (versos 40-45), quando Beatriz profetiza a vinda iminente do *Messo di Dio*: “um Cinco centos Dez e Cinco” enviado por Deus para infligir o castigo merecido à “ladra” e ao “gigante” que com ela peca, símbolos das forças do mal, a fim de restabelecer na Terra o reino da justiça. Este *Quinhentos e quinze* constitui um verdadeiro mistério para os estudiosos de Dante” (Freitas, 2003:53).

totalmente desvendados os mistérios. Estas dúvidas, em conjunto com algumas certezas, fizeram com que o autor tenha deixado um testemunho forte, através de raciocínios capazes de ajudar futuramente na compreensão e no desvendamento do enigma envolto do número 515.

Uma das características deste número, que parece suscitar uma magia, é a capacidade de ser, tal com designou Lima de Freitas, *número-espelho*. Esta noção é tão misteriosa quanto evidente, tão atual e banal quanto longínqua, ou seja, a capicua 515 (boa sorte) deverá ser analisada como tal, para que a sua desconstrução e complementaridade possa ser valorizada:

Por outro lado, quando nos viramos para o número *515*, considerado na sua estrutura, apercebemo-nos de imediato de que se trata de um *número-espelho*, como dizem certos matemáticos modernos, isto é, de um número que possui uma simetria interna perfeita. Curiosamente, os números desta família – que no falar corrente do português são chamados *capicuas* – gozam do favor da superstição popular, que lhes atribui a qualidade benéfica de dar sorte, o que não é totalmente destituído de fundamento, como se verifica à luz da tradição cabalística. Apercebemo-nos, também, de que *515* é constituído por três algarismos *masculinos* ou ímpares, e que a sua índole masculina é reforçada pela circunstância de o algarismo 1 ocupar o lugar central. Temos aí, de algum modo, uma espécie de coluna vertebral ou de eixo vertical, susceptível de simbolizar o *axis mundi* das epifanias divinas, ou o *1* que Dante declarava ser “o primeiro nome de Deus”. Este eixo surge flanqueado por dois 5, opondo-se como a mão direita e a mão esquerda, ou talvez ainda como os animais que se afrontam em torno de um eixo ou de uma vara, de que o caduceu, onde se enrolam duas serpentes, é um exemplo bem conhecido (2003:28).

Os algarismos 5 são, assim, apresentados pelo autor como os guardiães de uma unidade sagrada que comporta uma riqueza inerente. Em termos simbólicos, o número cinco é entendido não só como número ímpar, mas também como *número de homem*, criado pela união entre o número dois e o número três. Estes são o feminino e o masculino, respetivamente, e formam o Andrógino, como refere Lima de Freitas:

Vislumbramos assim que o 5 está ligado, nas profundezas dos seus estratos semânticos e do seu inconsciente, à descida do deus-sol aos infernos, tema que faz parte, indissociavelmente, do assunto da *Aparição de Cristo à Virgem* e do sentido profundo da profecia da vinda ao mundo – a um mundo mergulhado no sofrimento – do *Messo di Dio* ou “Enviado de Deus”, para nele restabelecer a idade de ouro do fim dos tempos. Mas o 5 é também um *número de homem*, feito da união do primeiro número par, 2, com o primeiro número ímpar, 3, no qual se unem, conseqüentemente, o masculino e o feminino (2003:28).

É, de facto, a partir do 5 que se pode chegar a um entendimento do 515. Lima de Freitas acrescenta algumas considerações exatas sobre o que poderá ser o caminho para o encontro do número:

Ora, a chave do *515* não se encontra em jogos de letras e palavras talvez engenhosos, porém tautológicos ou falazes, sem real fundamento e nada acrescentando ao discurso poético; nem tampouco pode ser achada em obscuras alusões a personagens históricas, de que se perdeu a memória e o sentido. Há que procurá-la, muito simplesmente, nas significações simbólicas do número *Cinco* e nas propriedades geométricas do pentágono (2003:107).

Ora, o número cinco, como já houve oportunidade de escrever, é o número andrógino<sup>207</sup> ou perfeito na sua composição feminina/masculino. O que falta referir é o porquê desta opção pelo número cinco (perfeição). Na verdade, o cinco encontra-se no centro da série de números inteiros, ou seja, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9,10, o que leva Lima de Freitas a escrever:

O número *Cinco*, situado no meio da série dos números inteiros que vai de 1 a 10, corresponde simbolicamente ao homem, que se encontra no meio da escala que vai do infinitamente pequeno ao infinitamente grande (ou mais exactamente no meio, pela sua dimensão, da escala que vai da dimensão da partícula à dimensão das galáxias). Produto da soma do primeiro número par com o primeiro número ímpar, 3 + 2 (portanto o *Um*, como círculo do Todo, está aquém de qualquer diferenciação, sendo, por isso, considerado pelos Antigos como o único número que verdadeiramente *é*), o 5 denota, imediatamente, quer a polarização dos *sexos*, quer a primeira fusão do *masculino* e do *feminino* numa única entidade, evidentemente andrógina (2003:112).

Numa outra forma de ver o número, Lima de Freitas cita outros autores, bem como outras culturas, para confrontar as várias perspectivas e concluir que o cinco vai mais longe, podendo atingir o estado máximo do mistério da existência. O autor refere que o cinco é o *Número da Quinta-Essência para os Chineses, o Cinco também o é para os alquimistas do Ocidente. Sob um outro aspecto, era o número da eloquência e da poesia, para os homens do Renascimento. E não esqueçamos, tampouco, que ele é, desde sempre, o da consagração do altar cristão* (2003:114-115). O autor refere, ainda, a perspectiva dos Shaïvitas, como uma forma de entender os mistérios da vida:

Para os Shaïvitas, seguidores de Shiva, o Destruidor, há três entidades distintas: Deus (*Patí*), Alma (*Pashu*) e Natureza (*Ma*), todas três coexistindo na eternidade; a Alma e a Natureza recebem a energia de Deus e são identificadas como Shiva. A iconografia desta divindade atribui-lhe cinco rostos, cada um deles representando uma energia activa (*kriya shakti*):

- (1) a energia que cria o mundo;
- (2) a que mantém o mundo;
- (3) a que destrói o mundo;
- (4) a energia que esconde à alma a verdadeira natureza do mundo;
- (5) a que revela à alma a verdade do mundo (2003:114).

---

<sup>207</sup> Deve referir-se que Lima de Freitas não só referencia o andrógino numérico mas, também, elaborou vários estudos plásticos, nomeadamente pinturas e desenhos, no qual representa a figura andrógina de forma incisiva. No Capítulo II da III Parte irá ser possível verificar e visualizar algumas dessas imagens.

O número cinco comporta, por um lado, uma componente maléfica e, por outro lado, uma componente benigna. A primeira componente está associada à crise e à queda enquanto a segunda associa-se ao sentido criador e erótico:

O *Cinco* é o “mal”: número da crise, da co-presença dos opostos no próprio seio da sua identidade, correndo constantemente o risco da “queda”. Mas é também, paradoxalmente, o número do “bem”, do poder criador do indivíduo, quer no sentido genésico e mesmo erótico do termo, quer no sentido poético, artístico ou espiritual (2003:118).

Esta componente erótica do número cinco parece estar intimamente relacionada com a geometria associada ao pentágono e, em resultado, ao *Número de Ouro*. A forma estrelada do pentagrama dá a força energética que caracteriza a relação erótica entre o número e a figura, pois esta reproduz-se em infinitas séries estreladas. A esta ideia estará subjacente a ideia da multiplicação dos seres, mantendo a existência viva. Lima de Freitas sugere a razão para a feição erótica do cinco da seguinte forma:

Podemos já suspeitá-la no carácter, por assim dizer, irradiante do pentágono, sobretudo na sua variante estrelada, geradora de séries infinitas de proporções reguladas pelo Número de Ouro. Esta irradiação das figuras geométricas do cinco explica, precisamente, o motivo da assimilação do pentágono a uma “estrela” e serve de fundamento a outros simbolismos pentagramáticos (2003:118).

Entre as várias componentes místicas que envolvem os números 5 e 515, existem as representações pentagonais que são associadas ao Homem:

Correspondente ao número dos dedos da mão e ao meio da série completa dos números inteiros, de 1 a 10, o *Cinco* representava para os pitagóricos o número do Homem. Desse facto representava para eles a imensa importância antropomórfica e antropogenética do Pentágono regular, importância que se repercutiu ao longo dos séculos e se mantém tão viva como nos primeiros dias, ainda que de modos diversos (2003:135).

O mais importante de toda a abordagem do número 515, a que Lima de Freitas se dedicou, é perceber que este segredo é simbólico. O símbolo está patente em toda esta abordagem e sem ele não faria qualquer sentido referir-se o que quer que fosse, tal como afirma o autor:

O símbolo, com efeito, permite um número indefinido de interpretações – como o cristal cresce, apropriando-se das moléculas exteriores, sem por isso perder as suas propriedades específicas e os seus eixos e planos de clivagem – na medida em que postula uma metalinguagem e exige um esforço constante de aquisição. De facto, o *referencial* de toda a linguagem humana (e portanto, também, de toda a interpretação) deve ser procurado “no infinito projecto humano”, como o enuncia Gilbert Durand (Freitas, 2003:188).

Lima de Freitas considera que, só agora, se reúnem as condições essenciais para compreender o verdadeiro sentido do 515 e salienta:

Estamos agora prontos a percebermo-nos deste facto: o número *515* usado por Dante, revela-se como um símbolo numeral cuja estrutura profunda, por assim dizer arquetípica, manifesta organizações de significações perfeitamente rigorosas – sem o que não poderiam fornecer expressões numéricas ou geométricas exactas e conformes às premissas – mas que, apesar disso, se repercutem indefinitivamente, no imaginário, em mil eflorescências sempre renovadas, sempre repletas de um sentido que nos remete, incessantemente, para as nascentes insondáveis de todo o Sentido (2003:189).

O próprio título do livro *515, O Lugar do Espelho* refere o espelho, trazendo a capacidade de projetar uma imagem de si no outro, sendo o si a pessoa e o outro o espelho. Há uma relação íntima entre a pessoa e o espelho, conseqüentemente cria-se uma imagem real ou irreal do que existe. É uma relação que passa a ser partilhada entre ambos. De uma pessoa passam a existir duas pessoas, sendo elas uma só.

Será que o 515 representa esta forma de interpretar o lugar do espelho? Esta questão ficará em aberto, no entanto sabe-se que o 515 é o número do enviado de Deus. Ele projeta uma divindade, uma mística, uma transmutação do real, por isso transcendente e misteriosa. Será que a projecção do si no outro representa a pessoa e Deus, respetivamente? Ficarà, também, inconclusivo!

No ponto seguinte, referente à geometria sagrada, tentar-se-á estabelecer diversas relações e interligações entre o número e a geometria. No entanto, a respeito do número 5 e do 515 irá referir-se uma ligação que, *a priori*, sustenta uma mística numérica e geométrica em simultâneo, ou seja, o 5 e o pentágono em relação direta com o 515 e o *número-espelho*.

Gilbert Durand, no livro dedicado a Lima de Freitas, *Mitolusismos*, expressa, de forma muito direta e de fácil compreensão, a relação misteriosa que de facto liga a *Numerologia* à *Geometria Sagrada* no que respeita ao 5 – pentagonal e ao 515. Tudo começa com o *Delta Luminoso* (triângulo que constitui a cabeça do pentágono regular): *de ângulos de  $108^\circ + (2 \times 36^\circ)$  ou ainda  $(3 \times 36^\circ) + (2 \times 36^\circ)$  ou 5 vezes  $36^\circ$ , que dá  $180^\circ$*  (Durand, 1987<sup>a</sup>:100). Representando de outra forma:

Delta Luminoso = Triângulo encontrado no pentágono regular;

Os ângulos do triângulo luminoso são:  $108^\circ + (2 \times 36^\circ) = 180^\circ$ ;

$180^\circ = \hat{\text{Ângulos}} \text{ internos dos triângulos};$

Durand acrescenta: *O «triângulo luminoso» é, portanto, pentádico, constituindo ligação harmoniosa de uma «trindade» angular (3x36°) e de uma dualidade humana (2x36°)* (1987a:100). Exemplificando:

$$180^\circ = (3 \times 36^\circ) + (2 \times 36^\circ)$$

$$180^\circ = 108^\circ + 72^\circ$$

$$180^\circ = 180^\circ$$

Matematicamente, esta construção, está correta e é pentagonal porque temos:

$$(5 \times 36^\circ) = 180^\circ$$

Passa-se, agora, à noção de espelho associado ao 515. Ora, invertendo o triângulo e os ângulos, constrói-se outro tipo de raciocínio que vem mostrar a mística do pentágono, do 5 e do 515. Durand elucida: *Se invertermos esse triângulo como num espelho e se, como a aritmologia cabalística nos autoriza, invertermos (imaginariamente, como é óbvio) o valor numérico dos ângulos, ou seja 801° em vez de 108°, 63° em vez de 36°, obtemos a soma de 801 + (2x63) = 927* (1987a:100). Clarificando temos, em espelho, o seguinte:

$$108^\circ = 801^\circ$$

$$36^\circ = 63^\circ$$

Portanto:

$$801^\circ + (2 \times 63^\circ) = 801^\circ + 126^\circ = 927^\circ$$

Durand esclarece a simbologia do 927: *Eis a «cifra» das águas (reflexo) inferiores, «infernais»* (1987a:100). E acrescenta:

Se quisermos fazer «regressar» – rectificar! – este número «in-fernal», veremos aparecer como *operador* (transformador) o 515. De facto 927° («cifra» infernal) dividido por 180° (número luminoso) = 515; ou seja, se tomarmos em consideração 180° (número luminoso) x 2 = 360° (completude circular) e reciprocamente a completude circular «invertida»: 927x2 = 1854, obtemos 1854:360 = 515 (Durand, 1987a:100).

O que Gilbert Durand quer fazer ver é que Lima de Freitas desenvolveu, realmente, determinados raciocínios lógicos, matemáticos e geométricos que concretizam uma mística sagrada, tal como referiu na citação anterior. De forma a clarificar esta ideia, esquematiza-se a explicação:

$$927^\circ : 180^\circ = 5.15 = 515$$

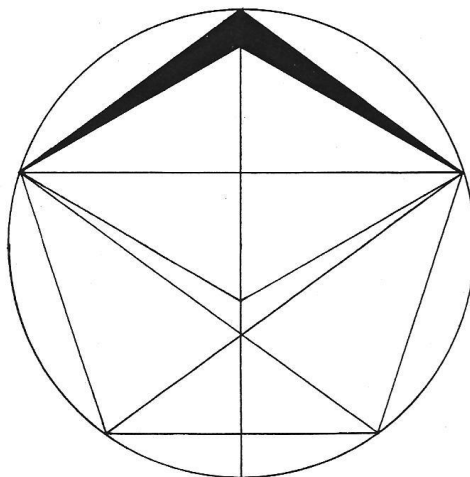
$$180^\circ \times 2 = 360^\circ, \text{ ou seja } 360^\circ = \hat{\text{Ângulo interno de uma circunferência;}}$$

$$927^\circ \times 2 = 1854^\circ$$

$$1854^\circ : 360^\circ = 5.15 = 515$$



Ocorre, portanto, uma relação importante entre dois triângulos luminosos que desenham a *Vesica Piscis*<sup>208</sup> de grande relevo na *Geometria Sagrada* (a Figura 93 é demonstrativa do que se explicou, anteriormente).



**Figura 93:** Pentágono inscrito numa circunferência. Triângulo luminoso e o respetivo espelho, formam a *Vesica Piscis*  
Fonte: (Freitas, 1977a:104)

## 2.2. A geometria *sagrada* em Lima de Freitas

A geometria é uma forma de representar harmoniosamente os traçados. Ela não se aplica às quantidades das formas espaciais, mas sim à harmonia existente entre elas. As representações geométricas têm um lugar no mundo da História da Arte, bem como no mundo da arte sagrada. A abordagem que se segue pretende esclarecer qual o caminho que Lima de Freitas traçou nesta problemática do sagrado, denominada geometria ou, na linguagem simbólica, a arte da régua e do compasso. O autor rememora:

A arte exprime, por meio dos traçados geométricos a que recorre, uma gama de relações entre os seres ideais que concebe; essas relações não são puramente descritivas nem unicamente racionais. Talvez seja mais legítimo falar de uma geometria «emblemática», onde se conjugam duas ordens de «figuras», uma delas constituída pelo código de sinais convencionados da comunicação utilitária e social, a outra pelo léxico dos símbolos, encarados aqui como sinais do que é linguisticamente incomunicável, como homologias necessariamente precárias daquilo que se atinge, não por comunicado, mas por comunhão (Freitas, 1977a:139-140).

Para Lima de Freitas, a geometria secreta da arte relaciona-se com uma superioridade do espírito que trespassa a compreensão dessa mesma realidade. O que se consegue obter com

---

<sup>208</sup> *Vesica Piscis* irá ser explicada, em pormenor, nos pontos seguintes, deste capítulo, correspondentes à *Geometria Sagrada*.

a geometria é a possibilidade de descortinar os mistérios do espírito. Por outras palavras, a natureza está repleta de formas exatas, de grande mistério na sua conceção. Como o ser humano não se limita a aceitá-la tal como ela é, então vai buscar as respostas através da geometria<sup>209</sup>:

A geometria secreta da arte aparece-nos, desde logo, simultaneamente como uma topologia e uma ontologia, como o conhecimento da posição do nosso espírito em relação ao espírito; ou, por outras palavras, como a apropriação «operativa» das relações analógicas mais profundas (de ordinário inconsciente) ligando o espírito ao espaço (ou ao Lugar), na perenidade de estruturas «sem história» fora do fluxo fenomenal, ou antes intactas através do fluxo fenomenal que as preenche, mas determinando-o continuamente no tempo (1977a:140).

A geometria secreta é portanto simbólica e representa sempre alguma coisa que não é ou não está explícita. A geometria não é limitada nem limitativa, visto que ultrapassa o real e atinge o simbólico. Por isso, é tão enigmática. Nela há a possibilidade de reinventar ou reestruturar todo um pensamento metodológico. A geometria sagrada encontra-se no limiar dos opostos, ou seja, o conhecido e o desconhecido, o visível e o invisível, o racional e o irracional. Lima de Freitas define-a da seguinte forma:

Assim encarada, e apesar das suas limitações físicas, a geometria simbólica mostra-se propriamente ilimitada na sua capacidade de apreender, por figuras, as relações concebíveis entre conhecido e desconhecido, entre visível e invisível, entre racional e irracional ou supra-racional. Cabe, por isso, defini-la como a «alta ciência da *posição do espírito*, estudada pelo método da relação ou do termo médio». As suas aplicações psicológicas e metafísicas, sem falar já das perspectivas fascinantes e mal exploradas que abre ao estudo da história da arte, são tão importantes como as aplicações físicas da matemática, certamente bem mais preciosas do que estas para a compreensão do homem por si próprio (1977a:140).

Tal como menciona Lima de Freitas, a geometria concebe uma *ciência da posição do espírito*, com ampliações psicológicas e metafísicas, consideradas importantes. No ponto seguinte vão ser abordados os mistérios associados ao *Ponto da Bauhütte*.

### **2.2.1. A geometria e o Ponto da Bauhütte**

A geometria está relacionada com os pitagóricos, tal como sucede com o número<sup>210</sup> daí, em termos simbólicos, serem indissociáveis: *Para Almada, como de resto para uma tradição que*

---

<sup>209</sup> “Vieram a originar as duas ciências visuais por excelência – a astronomia e a geometria. Ciências ambas imprescindíveis para a fixação do homem como presença diferenciada no mundo; serviram para conhecer o mundo na sua mística exigência maior, espécie de cosmogonia visual” (Lambert, 1997b:113).

<sup>210</sup> O número e a geometria estão, na maioria das vezes, em sintonia ou em paridade embora, a geometria tenha surgido antes da aritmética: “Quando concluí o meu trabalho consegui fazer num período único todo o conhecimento geométrico, que é do seguinte teor: *a divisão simultânea do quadrado e do círculo em partes iguais e partes proporcionais* é a origem simultânea das constantes da relação nove/dez, grau, média e

remonta pelo menos a Pitágoras, os números revestem um significado qualitativo e estrutural que ultrapassa de longe o serviço utilitário a que se prestam pelas várias operações (Freitas, 1977a:91). Neste estudo, o que se pretende demonstrar é o facto de o número existir antes da aritmética, ou seja, o número antes de ser um algarismo é uma figura geométrica<sup>211</sup>, conforme Lima de Freitas elucida:

«Geometria é anterior à aritmética», isto é, o Número vê-se antes de se contar. A chave dessa visão é a geometria ou, por outras palavras, antes de ser algarismo o número é figura geométrica: círculo, triângulo, quadrado, estrutura poligonal. Mais ainda: a cada número corresponde uma estrutura semiológica cuja génese só poderá ser encontrada por meio daquilo a que poderíamos chamar uma ontologia fenomenológica do ser, para a qual, por exemplo, o 1 é o símbolo do ser-em-si, centro indeterminado de um círculo cuja circunferência não está em parte alguma (1977a:91).

No decorrer da história da geometria sagrada surgem algumas culturas ricas em conhecimentos secretos. As referidas culturas conseguiram, de forma perspicaz, fazer passar de mão em mão, por indivíduos previamente escolhidos, todos os conhecimentos relacionados com a arquitetura sagrada, conseguindo mantê-los sempre secretos:

Na época carolíngia e no dealbar do românico, entre os séculos VIII e XI, as grandes abadias beneditinas agruparam à sua volta verdadeiras escolas de arquitectura dirigidas pelos monges da ordem. Esses núcleos de mestres-de-obras, artesãos e pedreiros, quer laicos, quer eclesiásticos, não só reagruparam e conservaram os textos e documentos da ciência da proporção da Antiguidade grega e alexandrina que chegaram até nós, como transmitiram em particular a mística pitagórica dos números (1977a:61).

A este grupo que conservava os conhecimentos relacionados com a proporção, foi denominado por *Bauhütte* que surge como sendo uma sociedade secreta, formada após a época das cruzadas, por arquitetos e pedreiros, entre outros eleitos que, apesar da ligação com a Igreja, pretendiam ser inteiramente laicos:

---

extrema razão e prova dos nove. Este período é o único texto de toda a minha especulação para o *cânone*. Simplesmente, ao dizer a *prova dos nove* o leitor lembra-se imediatamente da Aritmética, e aqui servimo-nos da própria frase de Aristóteles quando diz: «Geometria é anterior à aritmética». Trata-se, pois, exclusivamente de geometria, a anterioridade mesma da aritmética. Isto significa que *a geometria se coloca em conhecimento primeiro do número*, sem nenhum outro conhecimento anterior desta natureza, por conseguinte, a primeira posição do conhecimento, ou seja, a mais próxima do recebimento da imanência. Nesta circunstância todo o conhecimento é posterior à geometria, *e esta fica sendo a forma imutável onde se molda toda a espécie de linguagens do conhecimento*, o denominador comum de todos os modos de conhecimento. Daqui o *cânone*. O *cânone* não é obra do homem, é a captação que o homem pode da imanência” (Almada citado por Freitas, 1977a:85) ou In *Diário de Notícias*, 16-06-1960.

<sup>211</sup> “Simbolicamente, procurou a unidade, a compatibilidade intrínseca entre três mundos, na maioria das vezes tomados como contraditórios, sendo intransponível a sua relação mútua. Soube resolver essa obstrução e na coincidência oposicional, encontrou a unidade nesse “lugar do espírito”, como lhe chamou Lima de Freitas, o “ponto da Bauhütte onde o quadrado (ou o mundo, a terra, o sólido, a sociedade, a edificação, a cidade, a convenção, a lei), o triângulo (ou o espírito, o sopro, o fogo, a consciência individual, o amor, a sede de sabedoria e divino) e o círculo (deus, o Todo, o universo dos universos, a unidade metafísica, o infinito, o que está para lá de toda a determinação, o absoluto) se inscrevem harmonicamente uns nos outros, fundindo-se sem se com-fundir.”” (Lambert, 1997a:160).

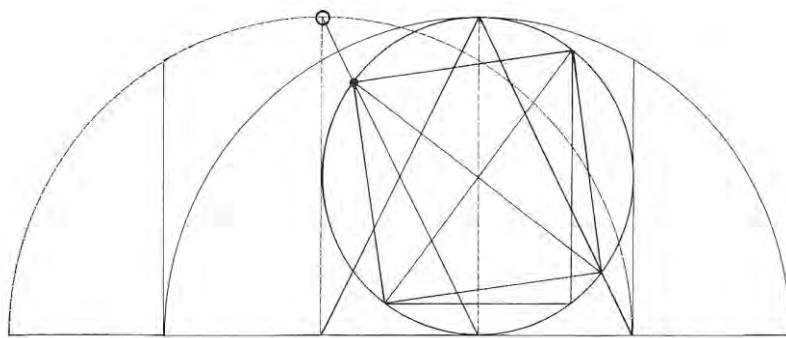
A partir da época das cruzadas, os arquitectos e pedreiros do Ocidente, embora mantendo íntimos laços com a Igreja e guardando a devoção aos santos tutelares que haviam substituído os deuses dos *collegia* romanos, passaram a organizar-se em sociedades semi-secretas inteiramente laicas, criando no santo Império a poderosa *Bauhütte* (1977a:63).

Noutro passo, Lima de Freitas acrescenta, relativamente à *Bauhütte*, a sua capacidade de conservar e fazer perdurar no tempo todo o conhecimento original:

De facto, a *Bauhütte* foi uma «federação, sob a forma de associação autónoma de ritual secreto, de todas as lojas de entalhadores de pedra do Santo Império Germânico (compreendendo as lojas filiadas da Suíça e de outros países limítrofes de língua ou de tradição germânica), que persistiu até ao fim do século XVIII»; essas lojas, foram «a continuação dos 'colégios' de construtores que, após a dissolução do Império do Ocidente, continuaram paralelamente às instituições municipais romanas, tendo por centro de conservação e depois de propagação, quando começou a era das grandes construções religiosas carolíngias, o *Midi* da França [...] e a zona renana» (Freitas, 1990a:99).

Os segredos da *Bauhütte* estão na capacidade de inscrever, numa circunferência e respetivo círculo, os vários polígonos. Almada Negreiros inscreveu no painel *Começar*, gravado na pedra, no átrio da Fundação Calouste Gulbenkian um estudo completo sobre a geometria sagrada com os seus polígonos e as suas medidas. A respeito de *Ponto da Bauhütte*, Gilbert Durand, de forma a esclarecer o longo caminho traçado por Almada Negreiros, refere o seguinte:

Mas foi a descoberta de uma anomalia num quadro pintado para a igreja da Madre de Deus que iria colocar Lima de Freitas na posse de uma descoberta notável, que prolonga directamente as meditações «pitagóricas» inacabadas do célebre pintor Almada Negreiros. Lembremos que este último – como o testemunha o grande painel *Começar* que acolhe o visitante no vasto átrio da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa – procurara toda a vida definir geometricamente o «ponto da Bauhütte» – isto é, uma construção geométrica fazendo parte do segredo iniciático dos Mestres d'obra das catedrais do Santo Império e, especialmente, da Catedral de Estrasburgo – ponto que «está no círculo e no qual repousa o quadrado e o triângulo: Se conheces esse ponto, tudo se cumpre correctamente. Se ignoras a sua construção, *tudo é ruína*». Foi este segredo da arquitectura e da grande pintura clássica que constituiu a «imagem obsessora» principal de Almada, esse «ponto» onde se harmonizam e se gerem os «três mundos» simbolizados pelo círculo, o quadrado e o triângulo (Durand, 1987a:97-98).



**Figura 94:** O *Ponto da Bauhütte*. Método de Almada Negreiros (aplicado no painel *Começar*)  
 Fonte: (Freitas, 1977a:71)

Lima de Freitas reconheceu, por seu lado, o valor do trabalho de Almada Negreiros, tendo desenvolvido alguns estudos relacionados com o tema:

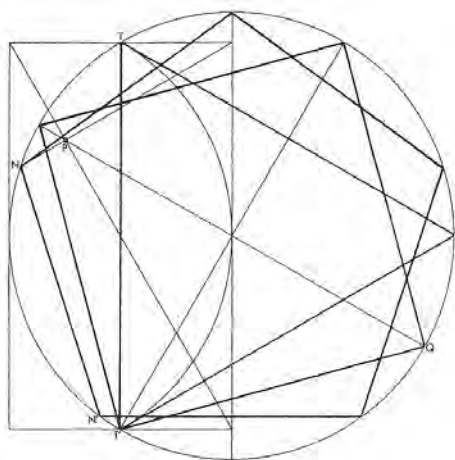
Acrescentemos mais isto: o «mui nobre e recto reticulo fundamental do entalhador de pedra» a que se referem os documentos escritos da *Bauhütte* era uma ciência do círculo e dos polígonos inscritos – a mesma, em suma, que assistiu ao traçado dos templos das antigas civilizações, a mesma que presidiu ao traçado dos *mandala* indo-tibetanos (1977a:65).

Ao questionar algumas diretrizes, consegue (re)olhar para a chave e interpretá-la de uma outra forma, valorizando os cânones como ele próprio alude: *Sem dúvida; aos cânones de proporção. E um dia veio parar-lhe à mão a famosa quadra atribuída à Bauhütte: «Se conheces o ponto que está no círculo, no triângulo e no quadrado, tudo está salvo; se não o conheces, tudo está perdido.» Suspeitou que se tratava de uma fórmula iniciática, de iniciação oficial dos antigos construtores de catedrais,...* (1990a:128). Lima de Freitas acrescenta:

O problema apresenta-se como um tanto infantil: um ponto que está no círculo, no quadrado e no triângulo, não é nada difícil de encontrar, não é verdade? ... Na realidade, a quadra da *Bauhütte* esconde uma questão muito mais profunda, a mesma (tentarei prová-lo) que obcecou a imaginação dos surrealistas; refiro-me ao famoso *ponto* de André Breton: «Há um ponto do espírito [...]», etc. O texto é bem conhecido. Um ponto do espírito: encontrá-lo representa a salvação, como diz a quadra, mas apenas se fazemos disso um problema ontológico e se soubermos encontrar as correctas equivalências simbólicas do círculo, do triângulo e do quadrado (1990a:129).

O *Ponto da Bauhütte* é considerado a casa ou a cabana da construção, mas que, em concreto, é um ponto específico derivado dessas construções geométricas: *o ponto em questão seria, assim, em leitura construtiva, uma espécie de pólo ou «umbigo», na leitura dos «sinais», como na das plantas e alçados* (1990a:101). O segredo do *Ponto da Bauhütte* é conseguir inscrever numa circunferência e no seu círculo esse ponto específico e, a partir dele, desenhar o

quadrado. Essa construção mística permite, sequencialmente, desenhar geometricamente o triângulo e o pentágono:



**Figura 95:** Método da *Vesica Piscis* de Lima de Freitas.

Pelo método da Vesica o ponto P determina a construção do triângulo equilátero (lado TT') e do quadrado no círculo (Ponto da Bauhütte); obtém-se ainda a relação entre o quadrado (lado T'Q) e o pentágono (lado NN')

Fonte: (Freitas, 1977a:71)

Por outras palavras ainda: o «ponto da Bauhütte» tem que ver com aquilo a que Moessel chamou *Kreisteilung* (segmentação polar do círculo) e com a «chave» da inscrição no círculo dos polígonos regulares, base simbólica, «mágica», teórica e «operativa» das iniciações na linha pitagórica (1990a:101). Desta forma, Lima de Freitas consegue redescobrir o *Ponto da Bauhütte* através de um novo método de traçados geométricos.

### 2.2.2. Algumas figuras geométricas em Lima de Freitas

Lima de Freitas valoriza, em larga escala, as figuras geométricas simples<sup>212</sup> que, de alguma forma, entram no mundo do sagrado, nomeadamente no *Ponto da Bauhütte*, como sejam o ponto<sup>213</sup>, a circunferência e o círculo, o triângulo, o quadrado, o pentágono e o hexágono. O autor observa que as figuras e sólidos geométricos comportam uma simetria que lhes permite estruturar o pensamento de forma lógica e coerente, e elucidada:

As simetrias quadradas e hexagonais impõem-se nos estados finais de equilíbrio, escreve Ghyka, porque «os únicos polígonos regulares que podem preencher o plano sem deixar interstícios são o quadrado, o triângulo equilátero e o hexágono. O único poliedro regular que pode preencher o espaço, repetindo-se, é o cubo. Há ainda dois poliedros semi-regulares que permitem a equipartição do espaço: o prisma regular hexagonal e o semipoliedro (arquimediano) de Lord Kelvin (1977a:92e95).

<sup>212</sup> “As figuras geométricas (...) são peçadas de significado em todas as áreas culturais e muito em particular nas religiões anicônicas, que se mostram, por medo da idolatria, as mais hostis às representações de seres vivos, tais como o judaísmo e o islamismo” (Chevalier, 1994:352).

<sup>213</sup> “O ponto simboliza o estado limite da abstracção do volume, o centro, a origem, o foco, o **princípio** da emanação e o termo do retorno. Designa o poder criador e o fim de todas as coisas” (Chevalier, 1994:534).

Cada uma destas figuras geométricas comporta um significado que tem uma íntima relação com os números. Assim, pretende esclarecer-se teoricamente a relação e a importância das figuras geométricas no contexto da geometria sagrada, nomeadamente no pensamento do autor.

Lima de Freitas dá especial relevo ao estudo feito por Jay Hambidge<sup>214</sup>, o qual contribuiu para a descoberta de modelos geométricos, utilizados pelos gregos, nas várias representações artísticas:

Nos começos deste século o americano Jay Hambidge redescobriu em parte o antigo cânone, ao cabo de longos anos dedicados ao estudo dos modelos geométricos que teriam determinado o sistema de proporcionamento usado pelos Gregos na pintura, na escultura, na cerâmica, na arquitectura (Freitas, 1977a:75).

O aspeto mais importante das investigações feitas no século XX, não de um ou de outro investigador em particular, mas no seu conjunto, é o contributo para a compreensão dos mistérios da geometria sagrada. Esta procura esteve sempre presente, deste o passado remoto até aos dias de hoje, ou seja, para se alcançar o que de mais sensível e inteligível existe, bem como o que de natural e de sagrado comporta o interior humano é o caminho para alcançar a chave dos mistérios. Certos povos primordiais teriam atingido o segredo para alcançar a harmonia, a beleza e a verdade, sendo essa a vantagem que teriam em relação aos povos mais recentes:

Do conjunto destas investigações levadas a cabo no nosso século, ..., resulta o sentimento, se não a certeza, de que num passado remoto a Humanidade deteve o segredo de uma unidade capaz de dar conta do Universo e do Homem, do sensível e do inteligível, do natural e do sagrado e onde as múltiplas faces do poliedro humano, o pensar, o agir, o sentir, o conceber, se harmonizavam numa visão de conjunto estrutural, qualquer coisa como uma chave universal apta a fornecer, parafraseando Einstein (mas não apenas no âmbito do racional), a «unificação dos campos». Conhecer a estrutura permanente, invariável, que comanda a aparição, transformação e propagação dos fenómenos vitais – e o Universo era para os antigos, como a Terra e o Homem, um ser animado – equivaleria a deter o segredo da harmonia, da beleza e da verdade, do lugar do humano no Todo divino (1977a:76).

É na procura da harmonia, da beleza e da verdade que residem as expectativas mais profundas de cada ser humano. Seguidamente, tentar-se-á perceber os meandros da linguagem

---

<sup>214</sup> “Hambidge descobriu que as curvas dinâmicas da arte grega e egípcia se baseavam num certo número de razões específicas, que podem ser representadas geometricamente por uma série de rectângulos: o primeiro – caso especial – é o próprio quadrado; o segundo é o rectângulo raiz quadrada de dois, cujo lado maior é igual à diagonal do quadrado do lado menor; e a série completa-se com os rectângulos das raízes quadradas de três, quatro e cinco” (Freitas; 1977a:75-76). Também, Fátima Lambert refere a importância do géometra Hambidge para os estudos feitos por Almada Negreiros, na medida em que o conhecimento antigo é considerado imutável (Lambert, 1997b:129).

geométrica de Lima de Freitas para melhor compreender de que forma as antigas tradições desenvolveram os traçados reguladores e como estes são, ainda hoje, enigmáticos.

### 2.2.2.1. Os triângulos, os círculos e os quadrados

Lima de Freitas elucida que, no grupo das figuras geométricas básicas, o círculo é a figura que mais se relaciona com as outras figuras geométricas:

No grupo das formas básicas – as quais, como os números inteiros, são as pedras fundamentais de todas as posteriores construções – surge primeiro o círculo, com a globalidade das suas significações, constituindo o espaço matricial onde todas as figuras poligonais vão inscrever-se e sem o qual elas não podem sequer ser concebidas. O círculo – e a esfera, quando passamos das figuras bidimensionais aos sólidos a três dimensões –, apresenta-se como o sinal, por excelência, de unidade, de globalidade ou de totalidade e é, antes de tudo, cósmico e celeste, no seu aspecto de universo e um tempo fechado e infinito, mas é também a figura que melhor exprime o conjunto indefinido de todas as possibilidades e de todos os concebíveis, em estado potencial (2003:108).

Ao mesmo tempo é difícil falar de figuras geométricas sem referir a sua componente numérica. Assim, inicia-se esta abordagem geométrica com a figura do triângulo. O triângulo está intimamente relacionado com a abordagem dos números um, dois e três, já apresentados<sup>215</sup>. Recorde-se, neste momento, a conjugação que Lima de Freitas faz entre os números 1, 2 e 3 e a geometria do triângulo:

Seria uma tarefa ingente, ocupando um grosso volume, examinar todos os números inteiros nas suas arcaicas propriedades simbólicas. Limitar-nos-emos, pois, a evocar o carácter primordial do *Um*, equivalente numeral da unidade divina como da unidade do ser, e a observar que nem o 1 nem o 2 possuem correspondência poligonal, pois é apenas com o 3, portanto com o triângulo, que começa a série dos polígonos regulares inscritíveis no círculo; tudo se passa como se esta primeira possibilidade de *representação* ou de visualização, a partir do 3, fosse o equivalente de uma *demonstração* da essência trinitária do *Um*, que não se torna humanamente perceptível senão como *Três* (ou Triângulo). Este número *Três* apresenta-se, deste modo, como manifestação primeira (ou primeira “materialização”, num plano subtil, se é possível dizê-lo assim) da Unidade, inconcebível e irrepresentável, de Deus. De um Deus que se manifesta directamente, “geometricamente”, como Trindade (2003:110).

Tal como vai ser possível verificar, ao longo desta tese e especificamente nas obras públicas de Lima de Freitas, o triângulo, o quadrado e o círculo<sup>216</sup>, apesar de terem características

---

<sup>215</sup> A referência aos números Um, Dois e Três foi feita no respetivo ponto neste capítulo. No entanto, volta a ganhar amplitude pela sua aplicabilidade nas figuras geométricas, nomeadamente na geometria sagrada do triângulo. Estas duas aceções vêm complementar-se e ganhar maior consistência no pensamento de Lima de Freitas.

<sup>216</sup> Refira-se uma relação feita por Lima de Freitas, relativamente ao círculo e ao quadrado: “E como, pois, o labirinto, ligado ao arquétipo da cidade, está também relacionado com o problema do círculo e do quadrado – o círculo apresentando-se, de certo modo, como o símbolo mais directo do cosmos e o quadrado como o símbolo mais evidente da terra, do fixo, do mundo habitado e também do mundo da consciência, da racionalidade, das leis ...” (Freitas, 1990a:125). E acrescenta: “Tanto mais que as primeiras cidades, que eram pequenas, tinham planta



e formas diferentes, conseguem estabelecer relações sequenciais que os torna indissociáveis, como alude o autor:

As figuras do círculo, do quadrado e do triângulo são realmente arquetípicas, de um simbolismo demasiado genérico e perdido na nossa noite ancestral para que seja possível traçar-lhe fronteiras nítidas, determinar-lhe os limites da significação; longe de se tratar de formas «puras», trata-se de formas inesgotavelmente «impuras», repletas de passado, espécie de nebulosas primordiais contendo inúmeros temas difusos (Freitas, 1965:71).

As características inerentes a cada uma destas figuras geométricas tocam-se em algum momento, seja em números, em lados ou em ângulos, entre outros aspetos. Lima de Freitas aponta algumas dessas relações:

Após este excursão, retomemos o exame das formas geométricas no seu simbolismo e consideremos, mais uma vez, o triângulo, na sua qualidade de primeiro polígono inscritível no círculo. A soma dos ângulos internos do triângulo é igual a  $180^\circ$ . A soma dos ângulos internos do quadrado (ou do retângulo) é  $4 \times 90 = 360^\circ$ , valor angular do próprio círculo. Esta igualdade de valores angulares revela, de resto, a equivalência *secreta* do quadrado e do círculo, sendo o quadrado “o Um sob a forma de Quatro” ou, por outras palavras, sendo o Quatro o Dez, pela operação da *Tetraktis* pitagórica (2003:173).

Portanto, o triângulo é o poliedro regular mais simples que se pode encontrar, pelo que está intimamente relacionado com ele mesmo e com outras figuras geométricas<sup>217</sup>. A sua simbologia está relacionada com o número três, associada aos seus lados, vértices e ângulos: *Talvez por isso o triângulo que contém um olho tenha surgido como símbolo da consciência divina, se bem que haja aí uma referencia directa à noção de Trindade* (1965:70). E acrescenta: *...; o triângulo aponta, indica, revela, ataca – como uma flecha; na sua máxima agressividade, fere e dilacera* (1965:71).

Existem várias formas de representar o triângulo. A diferença está nas características dos respetivos lados, vértices e ângulos. Deste modo, os triângulos são conhecidos em geometria, por triângulo equilátero, triângulo escaleno e triângulo isósceles. O triângulo retângulo obtém-se quando dividido o triângulo equilátero em duas partes iguais, formando um ângulo de  $90^\circ$ . As figuras trilaterais têm, também, uma denominação relativa aos ângulos subjacentes ao mesmo, como sejam os triângulos retângulos, obtusângulos e acutângulos. Através das figuras

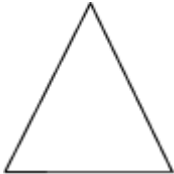



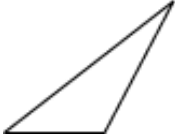

---

circular. ...; mas a cidade evolui para o quadrado. A cidade transforma-se num quadrado dentro do círculo. No círculo cósmico o quadrado é o mundo onde o homem se constitui em sociedade, com as suas leis, as suas convenções, os seus regulamentos ...” (1990a:126).

<sup>217</sup> “O simbolismo do triângulo liga-se ao do número três. Não pode ser plenamente compreendido senão em função das suas relações com as outras figuras geométricas. Segundo Boécio, que retoma as concepções geométricas platónicas e que os autores romanos estudam, a primeira superfície é o triângulo, a segunda, o quadrado, e a terceira, o pentágono” (Chevalier, 1994:657).

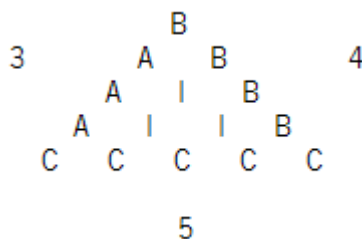
seguintes, será possível visualizar melhor e obter uma leitura mais clara da ideia apresentada, anteriormente:

**Quadro 19:** Figuras trilaterais – os triângulos

<p>Triângulo equilátero. Tem os três lados iguais</p> 	<p>Triângulo isósceles. Tem dois lados iguais e um diferente</p> 	<p>Triângulo escaleno. Tem os três lados diferentes</p> 
<p>Triângulo retângulo. Tem um ângulo reto ou de 90°</p> 	<p>Triângulo obtusângulo. Tem um ângulo obtuso ou superior a 90°</p> 	<p>O triângulo acutângulo. Tem todos os ângulos agudos ou inferiores a 90°</p> 

A propósito dos triângulos, visto já ter sido referido Pitágoras como delineador da teoria sagrada dos números, parece haver pertinência na abordagem do Teorema de Pitágoras: *Donde, a emergência, entre os sinais geométricos e numerológicos, ainda de um outro triângulo sagrado que exprime, especificamente, as teofanias e que é aquele que conhecemos pelo nome de “triângulo de Pitágoras”* (Freitas, 2003:162). O triângulo de Pitágoras é a valorização máxima do triângulo sagrado, denominado 3-4-5:

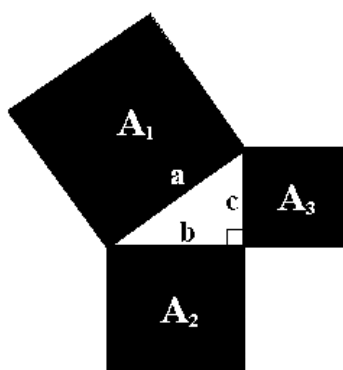
A figura da *Pentaktis* ou triângulo de Quinze desempenha um papel central na valorização do triângulo sagrado 3-4-5 ou, por outras palavras, do triângulo de Pitágoras. De resto, tudo leva a crer, diga-se de passagem, que Pitágoras bebeu o seu saber junto dos sacerdotes egípcios, depositários de uma ciência e de uma sabedoria de antiquíssimas tradições (2003:162).



**Figura 96:** O triângulo sagrado de Pitágoras 3-4-5

A Figura 96 mostra como o triângulo de Pitágoras é representado em termos 3-4-5, do qual se obtém o número 12, se somados os três números, ou seja,  $3+4+5=12$ . Lima de Freitas, de forma clara, explica a simbólica destes números e da respetiva figura, da seguinte forma: *Temos, nesta figura, um triângulo central simbolizando a tri-unidade criadora e divina e, nos três lados, os doze lugares emanados, exprimindo a criação do mundo animado ou os doze “animadores”, como diz Schwaller de Lubicz, que os assimila às doze “casas” zodiacais do “ciclo animal”* (2003:163).

Com base no triângulo sagrado de Pitágoras, todos os alunos do ensino básico tomam contacto com esta teoria que lhes permite realizar cálculos simples para obter respostas práticas. Contudo, não é esse o intuito desta abordagem, antes se pretende fazer referência à importância das figuras geométricas e dos seus cálculos para alcançar uma chave. O Teorema de Pitágoras enuncia-se do seguinte modo: *o quadrado da hipotenusa é igual à soma dos quadrados dos catetos*. Lima de Freitas refere a sua importância: *Recorde-se que segundo o teorema de Pitágoras, o quadrado da hipotenusa do triângulo rectângulo é igual à soma dos quadrados dos outros lados; no caso do triângulo 3, 4 e 5, isso toma a forma de  $3^2 + 4^2 = 5^2$*  (2006:130). Tal significa que  $a^2=b^2+c^2$ , sendo  $a$  igual à hipotenusa e  $b$  e  $c$  igual aos catetos ou, por outras palavras, a área do quadrado  $A_1$  é igual à soma das áreas dos quadrados  $A_2$  e  $A_3$  (Figura 97). Aplicando o Teorema de Pitágoras ao triângulo, do mesmo, obtém-se  $3^2+4^2=5^2$  ou  $9+16=25$  ou  $25=25$ .



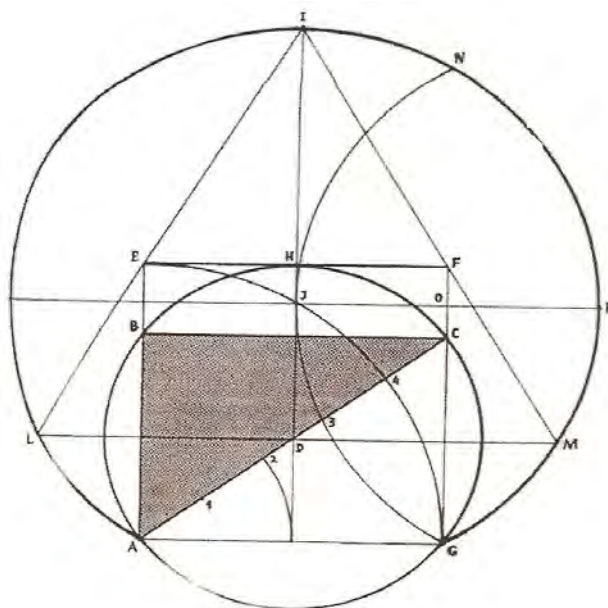
**Figura 97:** Representação das figuras geométricas (triângulos e quadrados) do Teorema de Pitágoras

No Teorema de Pitágoras, o triângulo surge como o elemento estruturante, apesar de ser possível, também, optar pela vertente do quadrado<sup>218</sup>. O quadrado comporta uma simbologia relacionada com o espaço e a terra, como refere o autor:

Milhões de arquitectos, espalhados no espaço e no tempo, mostraram e mostram a sua preferência por esta família de formas de quatro faces, que os quatro pontos cardeais situam no espaço; o quadrado contém-nos e protege-nos contra os assaltos do exterior – há uma «defesa em quadrado», na linguagem militar (Freitas, 1965:69-70).

O caminho a seguir para unificar e complementar o triângulo e o quadrado é conseguir compreender e chegar até à *Pedra Filosofal*.

Este homem que é “Terra” consegue assim, iniciaticamente, aperceber-se da identidade de todas as coisas, ao cabo de uma operação cuja chave é o Três, selo ou símbolo do Espírito Santo. Transformado em *Adâm Kadmon* ou homem que atingiu a sua perfeita realização, ele é 4, enquanto *pedra*, 3 enquanto *fogo* e a sua nova consciência cristaliza-se (ou “coagula” de novo), enquanto fusão do triângulo e do quadrado, na figura emblemática da *pedra filosofal* (2003:173).



**Figura 98:** Construção da *Pedra Filosofal*

Fonte: (Freitas, 2003:175)

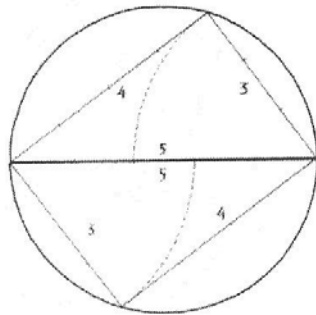
A *Pedra Filosofal* revela uma identidade secreta pois representa, também, o *Delta Luminoso*. Todas as representações geométricas e jogos numéricos pressupõem uma relação íntima:

<sup>218</sup> Ainda a respeito da relação do triângulo com o quadrado, refira-se que equivalem em números 3 e 4, respectivamente. Somando  $3+4=7$ . O número sete, apesar de não ter sido referenciado no ponto correspondente ao Número Sagrado, comporta esta relação geométrica a qual, simbolicamente, representa a idade da razão: “ - a emergência para fora do círculo, que é ainda o mundo da coincidência e da presença ao mundo, com um princípio de distância, e logo uma tomada de consciência” (Emmanuel Driant em Freitas, 1990a:136-137). Sobre o assunto, Lima de Freitas acrescenta: “Sim, o sete é o número que opera a mudança de ciclo, é bem certo” (1990a:137).

Esta figura revela uma identidade “secreta” e profunda com o pentágono, já que, *goniologicamente*, o quadrado é  $360^\circ$  e o triângulo  $180^\circ$ , valores que somados dão  $540^\circ$ . Ora, o pentágono compreende cinco ângulos de  $180^\circ$ , portanto um total de  $540^\circ$ . Se agora considerarmos o triângulo pitagórico 3-4-5, que corresponde à sucessão do triângulo, do quadrado e do pentágono, encontraremos a adição:  $180+360+540=1080$ . Expresso de outro modo, reencontraremos o valor angular que define a “cabeça” do *delta luminoso!* (2003:173).

Inscrevendo o triângulo de Pitágoras 3-4-5 numa circunferência, verifica-se que ela apenas comporta dois triângulos, nos quais a hipotenusa de ambas se sobrepõe, ou seja, o lado correspondente ao 5:

Se inscrevermos este triângulo no círculo, aperceber-nos-emos, imediatamente, que há lugar para um segundo triângulo igual, mas para mais nenhum. Esta duplicação provoca a sobreposição das hipotenusas, isto é, dos lados de valor 5 dos dois triângulos [...]. Temos, pois, o seguinte esquema: um diâmetro da circunferência, no qual as duas hipotenusas coincidem ou se confundem, adquirindo desse modo um valor duplo, ou seja  $2 \times 5 = 10$ , número que corresponde à unidade (2003:169).



**Figura 99:** Dois triângulos de Pitágoras inscritos numa circunferência

A simbologia dos triângulos está, em larga medida, relacionada com a força simbólica atribuída ao triângulo equilátero. Este triângulo simboliza a divindade, a harmonia e a proporção<sup>219</sup>: *É evidente que o triângulo equilátero se coloca, à partida, como a figura geométrica perfeita da tri-idade divina, na pureza, por assim dizer, abstracta da sua essência. Ele é o triângulo da Origem* (2003:161).

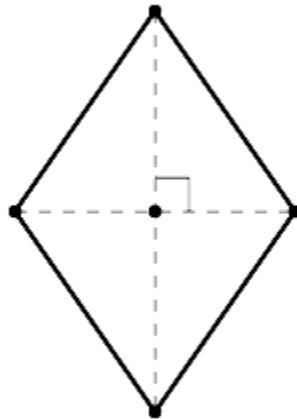
Ao mesmo tempo que se reparte um triângulo equilátero em dois triângulos retângulos, também se multiplicam dois equiláteros, formando um losango. Esta formação constitui uma simbologia apresentada por Lima de Freitas:

<sup>219</sup> “O triângulo equilátero simboliza **a divindade, a harmonia, a proporção**. Toda a geração se faz por divisão, o homem corresponde a um triângulo equilátero cortado em dois, isto é, a um triângulo rectângulo. Este, segundo a opinião de Platão, no **Timeu**, é também representativo da terra. Esta transformação do triângulo equilátero em triângulo rectângulo traduz-se por uma perda de equilíbrio” (Chevalier, 1994:657).

Assim, para a tradição do Extremo Oriente, dois ternários, que podemos representar por dois triângulos de base comum e vértice respectivamente para cima e para baixo, são susceptíveis de exprimir a analogia da cisão do princípio único em duas polaridades e a fusão ou união das duas polaridades numa nova unidade, filha da dualidade e sua mediadora; trata-se do Homem (1977a:123).

A organização de dois triângulos equiláteros, dispostos em losango, representa uma base sustentada da geometria sagrada que Lima de Freitas considera uma célula das redes triangulares:

Indicamos de modo sucinto algumas das conotações mais evidentes das duas tríades básicas da tradição taoista (não cabe neste breve estudo desenvolver semelhante matéria com mais pormenor) e examinámos a sua representação gráfica e geométrica por intermédio de dois triângulos equiláteros unidos pela base. Tal disposição constitui a «célula» mais simples das redes triangulares e apresenta um grande número de propriedades notáveis (1977a:131).



**Figura 100:** Losango representado por dois triângulos equiláteros de base coincidente ou quatro triângulos retângulos

Fonte: (Freitas, 1977a:122)

A Figura 100 exemplifica uma possível representação da *geometria espelho*, que poderá relacionar-se com o 515 e que constitui um encontro com o que foi referido sobre o *número-espelho*. Lima de Freitas fala de um reflexo do espelho: *A sua imagem, porém, deverá ser invertida ou às avessas, a fim de se poder decifrar às direitas, o verdadeiro sentido dos signos* (2003:146).

O losango tem várias interpretações possíveis. Por um lado, poderá representar o feminino numa componente mais erótica<sup>220</sup>. Por outro lado, o losango com dois triângulos isósceles, adjacentes pela base, representa alguns opostos como o céu e a terra, o superior e o

---

<sup>220</sup> “Símbolo feminino. Há losangos que, por vezes, ornamentam serpentes em imagens ameríndias. Atribui-se-lhe um sentimento erótico: o losango representa a vulva; a serpente, o falo, e os dois exprimiriam uma filosofia dualista” (Chevalier, 1994:416).

inferior, ou mesmo o masculino e o feminino, numa componente mais sagrada ou divina<sup>221</sup>. O triângulo de vértice para cima e o triângulo de vértice para baixo representam, isoladamente, o masculino e o feminino, respetivamente<sup>222</sup>. Lima de Freitas apresenta a perspetiva relacionada com o Extremo Oriente, a qual refere que o triângulo de ponta para baixo simboliza o *homem verdadeiro*. *O triângulo de ponta para baixo do traçado do Extremo Oriente representa, assim, a função conciliadora do «homem verdadeiro», como pontifex, ou construtor da ponte que une o «Céu» e a «Terra»* (1977a:126).

Se estes dois triângulos se estiverem entrecruzados, então estão perto da mística alquímica do Selo de Salomão<sup>223</sup>. Trata-se de uma estrela de seis pontas, composta por dois triângulos equiláteros entrecruzados, denominada por estrela de Davi ou Selo de Salomão.



**Figura 101:** Estrela de Davi ou Selo de Salomão

Este símbolo incorpora os quatro elementos, as quatro qualidades ou propriedades fundamentais da matéria, bem como os sete metais e os sete planetas da tradição hermética<sup>224</sup>. Os quatro elementos são o fogo, o ar, a água e a terra<sup>225</sup>: *Para os nossos antepassados, e até uma época muito recente, quatro «princípios» compunham a matéria e o mundo: terra, ar, fogo e água. A mistura destes quatro elementos fornecia a infinidade das substâncias, das mais pesadas às mais subtis* (1965:75)<sup>226</sup>. O autor acrescenta, ainda a importância da cor: *Ora a estes*

---

<sup>221</sup> “Numa forma muito alongada, como dois triângulos isósceles adjacentes pela sua base, o losango significaria os contactos e as trocas entre o céu e a terra, entre o mundo superior e o mundo inferior, por vezes também a união dos dois sexos” (Chevalier, 1994:416).

<sup>222</sup> “O triângulo, com o vértice para cima, simboliza o fogo e o sexo masculino; com o vértice para baixo, simboliza a água e o sexo feminino” (Chevalier, 1994:658).

<sup>223</sup> “O selo de Salomão é formado por dois triângulos invertidos e significa sobretudo a sabedoria humana” (Chevalier, 1994:658).

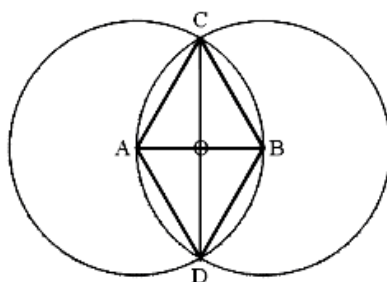
<sup>224</sup> Raquel Gonçalves, a respeito refere o seguinte: “Apresenta-se o «Selo de Salomão», o que permite nomear os quatro Elementos Alquímicos fundamentais e as quatro qualidades fundamentais da matéria. O «Selo de Salomão» permite, ainda, exprimir correspondências entre os Elementos e as qualidades, os metais, os planetas, os humores e assim por diante. O selo salomónico funde os princípios masculino e feminino, o Enxofre e o Mercúrio e simboliza, então, o «matrimónio alquímico» ou a feita da Obra. A tríade alma, espírito e corpo completa-se com a junção do Sal” (Gonçalves, 1999:s/n).

<sup>225</sup> “O «Selo de Salomão», (...), contém, entre vários atributos, os quatro Elementos Alquímicos: o Fogo no vértice superior (D), a Água no vértice inferior (N), o Ar na reentrância à esquerda, entre os dois triângulos e, por fim, a Terra na correspondente reentrância à direita” (Gonçalves, 1999:s/n).

<sup>226</sup> O autor sublinha a importância da cor e acrescenta a sua concordância: “Ora a estes «elementos», activos no subconsciente colectivo, correspondem quatro cores; o azul ao ar, o verde à água, o vermelho ao fogo e o castanho à terra (...)” (Freitas, 1965:76).

«elementos», activos no subconsciente colectivo, correspondem quatro cores; o azul ao ar, o verde à água, o vermelho ao fogo e o castanho à terra (1965:76).

Partindo dos dois triângulos equiláteros, formando um losango, verifica-se neles uma inscrição simultânea em duas circunferências iguais que passam cada uma pelo centro da outra (Figura 102, ponto A e B).



**Figura 102:** Losango obtido por duas circunferências de raio igual, passando pelo centro de cada uma (A e B)

Fonte: (Freitas, 1990a:165)

Lima de Freitas caracteriza e contextualiza esta representação geométrica como *mandorla* ou amêndoa mística<sup>227</sup>:

Os dois arcos de círculo assim obtidos, tangentes aos vértices dos triângulos, delimitam uma figura geométrica da maior importância na simbólica da arte religiosa e não apenas entre os antigos chineses, como vimos, mas também para os arquitectos e artistas do românico europeu: trata-se, com efeito, da figura geralmente designada pelo nome de «mandorla» ou «amêndoa mística», que tantas vezes aparece nos tímpanos das igrejas românicas, e onde em geral se inscreve o vulto de Cristo «em glória», amiúde rodeado dos símbolos do Tetramorfo – o touro e o leão alados, a águia e o anjo (1977a:131).

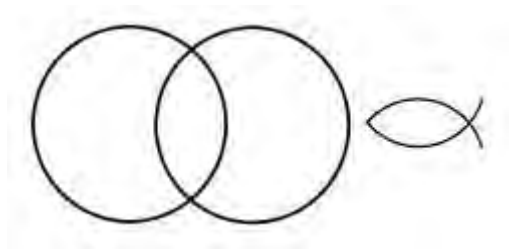
A *mandorla* ou *Vesica Piscis* ou, ainda, bexiga de peixe desempenha um papel determinante na arquitetura e na escultura, bem como na pintura. A figura associada a esta representação geométrica é o peixe que, para a cultura cristã, tem uma grande relação com Cristo (Figura 103):

---

<sup>227</sup> “Poderíamos dizer, usando outra linguagem, que aquele que vê (o sujeito ou o Mesmo) e aquilo ou aquele que é visto (o objecto, o Outro) se encontram e fundem num terceiro termo: a Visão. .... O ser não pode re-conhecer-se sem se «ver», só o reflexo da sua imagem no espelho (*especulativo*) permite a constituição da consciência da consciência, muitas vezes simbolizada pelo triângulo no centro do qual um olho se abre, pelo qual Deus contempla como Outro a imagem restituída de Si próprio. .... A «amêndoa mística», âmbito de interpenetração dos dois círculos, o do Mesmo e o do Outro, era igualmente conhecida dos Antigos pelo nome de *Vesica Piscis* ou «bexiga de peixe». A forma da *Vesica* evoca, com efeito, a de um peixe, o qual, como todos sabem, foi um emblema do cristianismo desde as suas origens” (Freitas, 1990a:132).

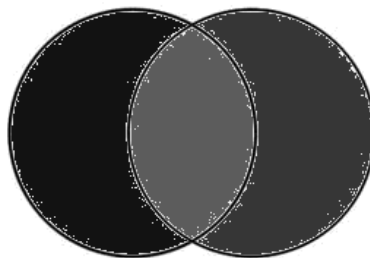


A mandorla, também conhecida outrora por *vesica piscis*, não é porém exclusiva da arte românica: não só surge na arquitectura, na escultura e na pintura de outros momentos da arte cristã, sobretudo antes do gótico, como se manifesta na arte sagrada de várias civilizações. A assimilação paleocristã do Cristo e do peixe (*ichtius*) explica provavelmente a insistência numa figura geométrica que evoca a forma geral de um peixe; (1977a:131-132).



**Figura 103:** *Vesica Piscis* representando a figura simbólica *Peixe*

Os dois círculos interpenetrados, um a preto e o outro a cinza escuro, da Figura 104, desenham a *mandorla* ou a *Vesica Piscis*<sup>228</sup>, representado a cinza claro na Figura 104. Esta assume um valor simbólico na interpretação de dois mundos, como esclarece Lima de Freitas: *o das essências espirituais, do Sopro ou Pneuma, daquilo a que os hindus chamam Purusha, e o mundo das potencialidades fenomenais, do principio maternante, a que os hindus chamariam Prakriti (na linguagem chinesa que examinámos atrás tratar-se-ia do Céu e da Terra* (1977a:132). A ligação entre estes dois mundos leva ao surgimento de um lugar místico, que o autor descreve da seguinte forma: *A vesica, sobreposição comum dos dois «mundos» intemporais, seria assim a zona da manifestação, o âmbito onde irrompe o universo criado e o homem, o mundo do visível e do sensível que participa, todavia, dos dois círculos anteriores a qualquer manifestação* (1977a:132).



**Figura 104:** *Vesica Piscis* representando dois mundos

Fonte: (Freitas, 1990a:161)

<sup>228</sup> Lima de Freitas acrescenta mais algumas ideias relativas à *Vesica*: “Quando sabemos que a *Vesica* corresponde, na simbólica pitagórica dos antigos mestres-construtores, ao «espaço de manifestação» ou incarnation do divino no mundo dos homens, ... (2006:257).

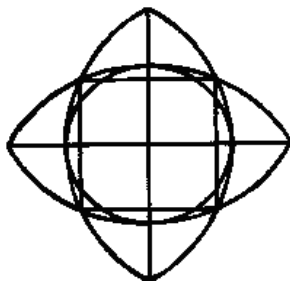
Quando são representadas duas *Vesicas Piscis*, estas determinam, na construção geométrica, um quadrado e um círculo de perímetros praticamente iguais e apresentam-se cruzadas em ângulos retos. No exemplo da *Vesica* na Figura 105, verifica-se a *quadratura do círculo*<sup>229</sup>, onde Lima de Freitas revê uma figura arquetípica da conciliação dos mundos.

A respeito do círculo, Lima de Freitas refere o seguinte:

O círculo vira as costas ao exterior e concentra-se em si mesmo. No círculo – e na esfera, seu superlativo – depara-se-nos um «inconsciente» inteiramente diverso do quadrado: princípio de perfeição e de totalidade, que implica noções fundamentais de Universo, todo, Ser Supremo, mundo, ser; ovo primordial, forma perfeitamente contida, totalmente fechada, lugar do dentro absoluto, espaço interior tocado de uma distinção mística (1965:70).

Chega-se, assim, a uma união clara entre os dois triângulos equiláteros, formando um losango. Por sua vez, inscritos por duas *Vesicas*, onde se encontram o quadrado e o círculo<sup>230</sup>:

Passar do círculo ao quadrado constitui o acto pelo qual Deus cria os mundos, coagulando-os; inversamente, passar do quadrado ao círculo corresponde ao *solve* alquímico, acto mediante o qual o *homo archetypus* alcança ultrapassar a ilusão das formas criadas, dos limites fixos e da separação dos seres, e graças ao qual, “morrendo para o mundo”, remata e completa a consciência da única realidade de Deus (2003:173).



**Figura 105:** Duas *Vesica Piscis* representando a quadratura do círculo

Fonte: (Freitas, 1977a:132)

Esta geometria mística realça os traçados como sendo elementos estruturantes das forças da vida. São elas representadas pelo círculo que representa o todo, o absoluto e o uno divino e pelo quadrado que significa o relativo e o limite terreno. Lima de Freitas salienta:

<sup>229</sup> “Almada chamou-lhe simplesmente *relação nove/dez* porque achou que o diâmetro do círculo inscrito no quadrado é igual a duas vezes a corda da nona parte do círculo mais a corda da sua décima parte, encontrando assim uma relação por traçado entre o lado do quadrado e duas cordas do círculo inscrito, isto é, qualquer coisa como uma aproximação da «quadratura do círculo»” (Freitas, 1977a:109-110).

<sup>230</sup> “O círculo e o quadrado simbolizam dois aspectos fundamentais de Deus: a unidade e a manifestação divina. O círculo exprime o celeste, o quadrado exprime o terrestre, não enquanto oposto ao celeste, mas sim enquanto criado. Nas relações entre o círculo e o quadrado, existe uma distinção e uma conciliação. O círculo será, portanto, para o quadrado aquilo que o céu é para a terra, a eternidade para o tempo, mas o quadrado inscreve-se num círculo, isto é, a terra é dependente do céu” (Chevalier, 1994:550).

Se nos reportarmos ao âmbito do sensível, que é o âmbito mesmo onde se exercem as artes, e se considerarmos o círculo como uma analogia do Todo, do Absoluto, do Uno divino, e o quadrado como a analogia do Relativo, do limite terreno, o conhecimento do Número encontra à nascença imediata equivalência visual e geométrica. E com efeito é da meditação da estrutura poligonal do círculo que resulta não apenas aquilo a que os antigos chamavam a Ciência do Número, mas também a estrutura mesma da linguagem, pela correspondência do valor esotérico das vinte e duas letras do alfabeto sagrado com a série dos vinte e dois polígonos regulares que se pode inscrever no círculo (1977a:81).

Assim, o círculo simboliza o céu em posição superior e o quadrado simboliza a terra em posição inferior. Destas duas polaridades ressalta a posição vertical do ser humano, o qual desenha uma cruz intermédia<sup>231</sup> através dos braços abertos em posição horizontal. Assim, *o céu cobre e a terra suporta*.

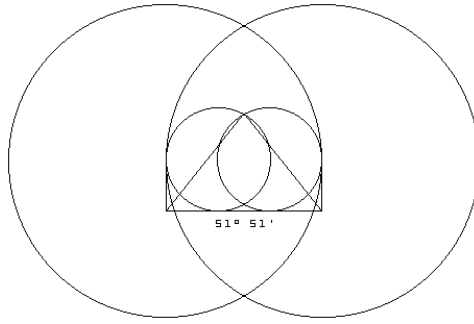
Um outro esquema dá conta dessa função mediadora: simbolizado o «Céu» por um círculo em posição superior e a «Terra» por um quadrado em posição inferior (o que corresponde exactamente aos dados da tradição chinesa) a posição do Homem é dada por uma cruz intermédia; este esquema torna manifesta uma hierarquia vertical entre Céu, Homem e Terra: «O Céu cobre, a Terra suporta» (1977a:123).

A dicotomia apresentada seja em termos simbólicos, numéricos ou geométricos, representa arquétipos determinantes que estarão, oportunamente, presentes nesta abordagem teórica. A este respeito, Lima de Freitas realça: *Céu e Terra, círculo e quadrado, macho e fêmea, mais a respectiva conjugação, hierogamos, reconciliação e fusão, são arquétipos fundamentais e a diversidade das manifestações simbólicas não deverá fazer-nos perder de vista a sua identidade imperturbável* (1977a:125).

A *Vesica Piscis* comporta potencialidades a que, também, Lima de Freitas deu relevo através da construção geométrica e aplicabilidade na arquitetura, nomeadamente na Grande Pirâmide do Egipto. Na Figura 106 é possível verificar essa representação que o autor descreve da seguinte forma: *segundo J. Michell, a partir da vesica obtém-se um traçado que fornece o triângulo de ângulo na base correspondente a 51° 51' (inclinação do lado da pirâmide), valor cuja importância em geometria sagrada é assinalada pelo autor* (1977a:134).

---

<sup>231</sup> “A cruz é um dos símbolos documentados desde a mais alta Antiguidade: no Egipto, na China, em Cnossos, em Creta, onde foi encontrada uma cruz de mármore datada do século XV a. C. A cruz é o terceiro dos quatro símbolos fundamentais (segundo CHAS), juntamente com o centro, o círculo e o quadrado” (Chevalier, 1994:245).



**Figura 106:** Representação da *Vesica Piscis*. Perfil da Grande Pirâmide do Egípto. Obtido a partir da Vesica, com o ângulo na base de  $51^{\circ} 51'$ , de grande importância na geometria sagrada

Fonte: (Freitas, 1977a:133)

Lima de Freitas considera que todas estas representações da *Vesica Piscis* têm um grande valor simbólico, sendo por si só um elemento unitivo por excelência:

Importa salientar que o valor simbólico da *vesica*, ... decorre essencialmente da sua capacidade *unitiva*, conciliadora, como chave geométrica do casamento de opostos (e é esse o sentido religioso, mágico, operativo, da célebre «quadratura do círculo», que as ciências exactas condenaram como impossível; os fanáticos da exactidão ignoram que «a exactidão por si apenas é caótica e guarda na sua rede infernal o número da Besta, que número de homem é, seiscentos e sessenta e seis», como escreveu algures, num lampejo poético altíssimo, o Poeta e Pintor Almada Negreiros) (1977a:134).

Lima de Freitas termina uma das suas elucidações, acrescentando algumas considerações relacionadas com a misteriosa *mandorla* ou *Vesica Piscis*, referindo estar associada à reflexão e à meditação:

Tudo nos leva a ver na figura da Mandorla um «suporte de meditação» e de «conversão» dos mais puros da nossa tradição ocidental, o símbolo mais despojado e ao mesmo tempo mais rico de mistérios daquilo que certos *compagnons* de grau iniciático elevado, mestres e membros de confrarias de construtores de templos, designaram pelo nome de «ponto da Bauhütte», pelo menos aqueles que estiveram vinculados à escola de Estrasburgo (1990a:133).

O *Ponto da Bauhütte* volta a ser referenciado no texto, pois surge associado à *Vesica Piscis*, tendo tido influência os estudos iniciados por Almada Negreiros: *O desafio que aceitei foi o de fazer uma introdução às pesquisas de Almada sobre a geometria simbólica. ...; Almada não tinha encontrado a solução verdadeira* (Freitas, 1990a:133). O autor elucida: *..., a viúva do Pintor (Sarah Affonso, igualmente Artista) pedira-me encarecidamente que me ocupasse do assunto; ela não entendia tais matérias e disse-me: «Você tem de fazer alguma coisa para dar a conhecer a obra do meu marido nesse âmbito. Só Você pode fazê-lo.»* (1990a:134-135). Com esta perspectiva, Lima de Freitas expande um longo trabalho: *E foi assim que durante cerca de*

*dois anos fiz centenas e centenas de desenhos geométricos* (1990a:135). Desta forma, o autor considera que a solução *do famoso «ponto da Bauhütte» poderia estar num certa figura chave, capaz de fornecer vias resolutivas para enorme número de problemas geométricos, dessa geometria, precisamente, a que os Antigos chamavam «sagrada»* (1990a:135). A figura que, Lima de Freitas considerou como sendo a chave foi a *mandorla* ou *Vesica Piscis* ou, ainda, amêndoa mística. O autor sublinha esta ideia e termina, dizendo o seguinte:

Qual é então o «ponto da Bauhütte»? Pois bem, é um ponto que se encontra no meio do lado dos triângulos do *Tai-Khi*<sup>232</sup>. Portanto, não há um ponto apenas: ele polariza-se imediatamente em quatro e numa cascata de «olhos» do *Piscis*. Isso fez-me compreender, por um lado, que se trata exactamente da visão de Ezequiel, na qual as rodas se cobrem de olhos; pus-me a procurar, portanto, figurações ou representações dessa visão na iconografia cristã, sobretudo do primeiro cristianismo (1990a:135-136).

### **2.2.2.2. O pentágono e o hexágono**

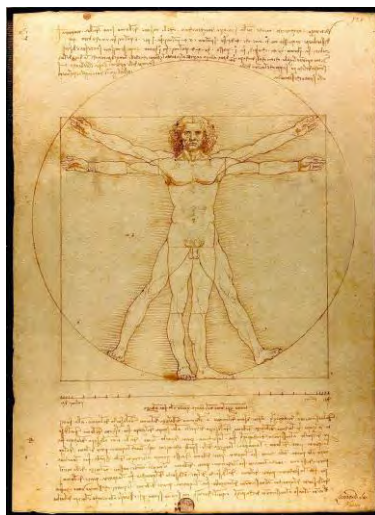
O pentágono tem, tal como já foi visto, uma íntima relação com o número cinco. Por sua vez, está relacionado com o Andrógino, ou seja, com a união entre o masculino e o feminino ou o número três e o número dois. Somados, estes últimos, correspondem ao número cinco<sup>233</sup>. O pentagrama remete para a estrela de cinco pontas, à qual Lima de Freitas faz referência e associa ao exemplar desenho *O Homem de Vitruvius*, de Leonardo da Vinci (1452-1519).

Dizia-se também que um Mestre «se encontra sempre entre o esquadro e o compasso», isto é, no próprio local, o «Meio Invariável», onde se inscreve a estrela de cinco pontas, a qual, como se vê no pentagrama de Agrippa, é assimilada à figura humana (cabeça, braços e pernas fornecendo as cinco pontas); evocando ainda o célebre desenho de Leonardo onde o homem se inscreve num círculo como um pentágono. Também para os pitagóricos a estrela de cinco pontas ou pentágono regular estrelado era símbolo de perfeição humana: tal o tema central do painel de Almada Negreiros, *Começar* (Freitas, 1977a:125).

---

<sup>232</sup> *Tai-Khi* pode ver-se representado na Figura 102, ou seja, é a figura central desenhada por duas circunferências, das quais surgem dois triângulos de base coincidente. *Vesica Piscis*, igualmente apresentada na Figura 104, mas a cinza claro. Ambas as representações têm a mesma formação, no entanto cada uma delas incorpora um conteúdo específico.

<sup>233</sup> “O pentagrama pode apresentar duas formas: pentagonal ou estrelada (dez ângulos). A simbologia é múltipla, mas está sempre baseada no número cinco, que exprime a união dos desiguais. A este título, é um microcosmos. As cinco pontas do pentágono harmonizam numa união fecunda o 3, que significa o princípio masculino, e o 2, que corresponde ao princípio feminino. Simboliza, então, o andrógino. Serve de sinal de reconhecimento para os membros de uma mesma sociedade; por exemplo, na antiguidade, entre os pitagóricos: integra no grupo. É uma das chaves da Alta Ciência: abre a via do segredo” (Chevalier, 1994:518).



**Figura 107:** *O Homem de Vitruvius* por Leonardo da Vinci

Fonte<sup>224</sup>

Na perspectiva de Lima de Freitas, a estrela pentagonal irradia energia que supera, por um lado, o bem e, por outro lado, o mal, como esclarece:

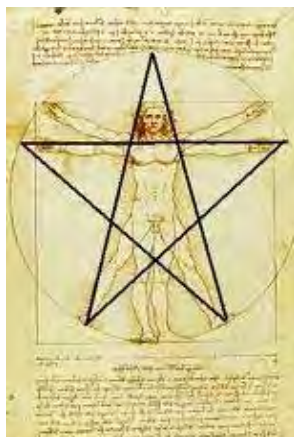
Para avaliar melhor o que essa estrela significa é necessário compreender que ela exprime, não só a regularidade perfeita do pentágono, como figura poligonal completa e acabada, mas também o dinamismo irradiante do *cinco*: irradiação, energia criadora, crescimento, expansão, ultrapassagem dos limites naturais, quer no sentido do “bem”, quer no do “mal”; tradicionalmente, este último sentido é dado pela inversão do pentágono, em “queda”, como se vê em certas representações religiosas e mágicas onde, amiúde, ganha a significação de Lúcifer (a luz caída) e do Tentador (2003:135-136).

Em toda a sua conjuntura, o ser humano estrelado é um ser perfeito por ter alcançado a harmonia entre todas as suas potencialidades humanas:

Assim, o Homem representado por um pentágono regular, estrelado ou não, não pode ser senão um *perfeito*, isto é, um ser que desenvolveu, de maneira totalmente harmoniosa, todas as suas potencialidades, todas as suas energias, em todos os planos – físico e psíquico, anímico e intelectual, instintivo e espiritual – de tal modo que, todas as componentes do seu ser, formam uma unidade *sinfônica* indivisível, orgânica e intensamente viva (2003:136).

---

<sup>224</sup> Imagem recuperada 2013, março 12 de, [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Da\\_Vinci\\_Vitruve\\_Luc\\_Viatour.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg)



**Figura 108:** Pormenor de *O Homem de Vitruvius* de Leonardo da Vinci com os signos sobrepostos (estrela de cinco pontas)

Fonte235

Tal como nos triângulos, também nos pentágonos se encontra uma dupla identidade, simultaneamente masculina e feminina, que se caracteriza pela sua posição relativamente ao plano horizontal. Por outras palavras, se o pentágono se encontra com um vértice orientado para cima, então é masculino. Se, o mesmo se encontra invertido, então, simboliza, o feminino. Lima de Freitas aclara:

A força separadora afasta, simetricamente, (simetria sublinhada pela repetição das mesmas palavras, em ordem inversa) o *macho* e a *fêmea*, no interior do círculo, repelindo-os e contraindo-os; mas esta força coagulante suscita uma força oposta, devido à natureza bipolar de todo o manifestado, e o equilíbrio irá ser atingido na figura de dois pentágonos, na qual o pentágono invertido constitui a imagem ou o reflexo (fêmea) do pentágono “de pé” (2003:139).

A figura central, extraída do pentágono, é designada por *Delta Luminoso*, caracterizada pela figura do triângulo:

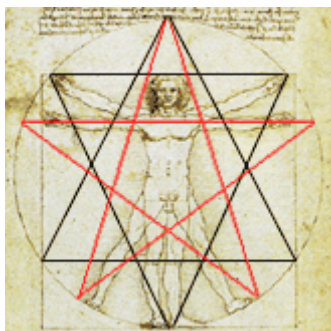
Estudámos atrás a essência trinitária – ou *triangular* – da divindade e, por outro lado, a presença, no pentágono regular, de um triângulo específico chamado *delta luminoso*, simbolizando a presença, no Antropos, da Trindade divina, facto do qual decorre o carácter sagrado do *delta luminoso* e também, obviamente, dos ângulos que o formam. Esse triângulo, como já vimos, possui uma “cabeça” no vértice superior que mede  $108^\circ$  e uma base que é formada por dois ângulos de  $36^\circ$ . Todo ele é símbolo, já o dissemos, do que há de divino no Homem e, por mais forte razão – mormente na religião cristã –, do Deus feito Homem (Freitas, 2003:161).

A soma dos ângulos internos do triângulo é sempre igual a  $180^\circ$ , daí este ser, também, um número de grande relevo na numerologia e na geometria sagrada, nomeadamente através do *Delta Luminoso*.

---

<sup>235</sup> Imagem recuperada em 2014, novembro 20, de <http://www.yoeke.com/teksten/cursussen/zakelijk-schrijfpentagram/>

O hexágono tem, tal como foi referido, uma íntima relação com o número seis. O hexágono<sup>236</sup> relaciona-se com o hexagrama e este relaciona-se com a junção de dois triângulos equiláteros que constituem uma estrela. Na linguagem alquímica define-se esta estrela como Selo de Salomão<sup>237</sup>. É também possível verificar uma articulação destas características com o *Homem de Vitruvius* de Leonardo da Vinci onde o desenho de um triângulo invertido representaria, exactamente, o pretendido.



**Figura 109:** *O Homem de Vitruvius* com os signos sobrepostos (pentagrama e hexagrama)

Fonte<sup>238</sup>

A união entre o pentágono e o hexágono é, de facto, um segredo místico da geometria. Verificou-se que juntos podem representar o Andrógino, ou seja, a união pura do masculino e do feminino. Lima de Freitas vai mais longe e diz que a partir da *Vesica Piscis*, e sem mexer na abertura do compasso, se une o pentágono e o hexágono. Albrecht Dürer (1471-1528) é o autor de referência para o início dos pensamentos dedicados ao compasso e à régua. Na Figura 110 é possível verificar essa importância e a sua aplicabilidade em termos geométricos. O autor elucida:

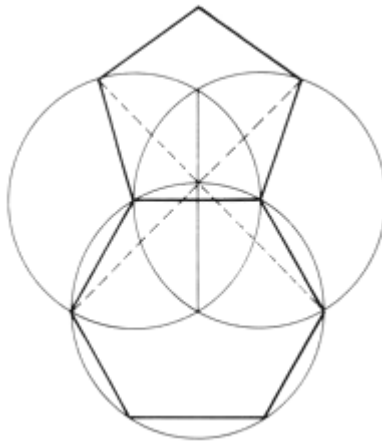
Valerá a pena reflectir aqui que outro pintor, mestre Albrecht Dürer, teve conhecimento exacto deste segredo; de facto, no seu tratado *Curso da Arte de Medir com Compasso e Régua*, legou-se um traçado que opera, de modo suficientemente correcto, a união do hexágono e do pentágono, «sem mudar a abertura do compasso». Não estranhará o leitor avisado que o método usado por Dürer recorra à *vesica piscis*, sobretudo se tiver conhecimento de que o grande artista foi seguramente membro de uma sociedade iniciática templária, provavelmente relacionada com certas confrarias da Escócia (1977a:137).

<sup>236</sup> De uma outra forma, existe no hexágono a união de dois contrários: "Na filosofia hermética, representa a síntese das forças evolutivas e involutivas pela interpretação dos dois ternários" (Chevalier, 1994:366). E, numa perspectiva Junguiana, estes contrários, relacionam-se com a unificação do Eu e o Não Eu, ou seja, a alma com deus: "Em termos psicológicos, para a escola Junguiana, esta união dos contrários simboliza a união dos mundos pessoal e temporal do Eu com o mundo não pessoal, intemporal do não – Eu (Aniela Jaffé, in JUNS, 240-241). E, definitivamente, prossegue este autor, a união da alma com Deus, objectivo de todas as religiões" (Chevalier, 1994:366).

<sup>237</sup> "Esta figura, feita de dois triângulos equiláteros sobrepostos, um apontando para cima, o outro para baixo, de forma a que o conjunto constitua uma estrela de seis pontas, é uma das representações simbólicas mais universais. Encontramo-la na Índia sob o nome de **lantra**; entre os hebreus, cristãos e muçulmanos sob o de **Selo de Salomão**" (Chevalier, 1994:366).

<sup>238</sup> Imagem recuperada em 2014, novembro 20, de [http://www.saindodamatrix.com.br/archives/2002/12/o\\_triangulo.html](http://www.saindodamatrix.com.br/archives/2002/12/o_triangulo.html)





**Figura 110:** Pentágono e hexágono construídos a partir da *Vesica Piscis* «sem mudar a abertura do compasso». Desenho de Albrecht Dürer

Fonte: (Freitas, 1977a:137)

O pentágono e o hexágono, tal como as várias figuras geométricas referenciadas, suportam uma simbologia que nesta abordagem específica, remete para o sagrado. Um sagrado suportado por um hermetismo qualificado com suporte à geometria e à arte e, em alguns casos, à ciência. O que se pretende fazer, de seguida, é iniciar um novo ciclo, mas não perdendo de vista os domínios referidos anteriormente.

Antes de fazer a passagem para a III Parte é indispensável dizer que na obra completa de Lima de Freitas existe um pensamento filosófico agregado a um pensamento hermético e vice-versa, o que permite mergulhar na linguagem mítica e simbólica com alguma coragem. Assim, é possível passar para as questões míticas e simbólicas na Obra Pública de Lima de Freitas, não esquecendo de mencionar qual a via metodológica adotada para que esse trabalho possa ser sólido e sustentado.



### **III PARTE: A hermenêutica simbólica e a Obra Pública de Lima de Freitas**

#### **Capítulo I – O contributo de Lima de Freitas e de Gilbert Durand à hermenêutica simbólica**

##### **Preâmbulo**

Na terceira parte deste trabalho vai se apresentada a linha de pensamento de Lima de Freitas e de Gilbert Durand (1921-2012) quanto à hermenêutica simbólica.

A leitura que agora se deseja desenvolver será uma, entre várias possíveis. Contudo, considera-se estar a seguir uma abordagem que vai ao encontro do pensamento de Lima de Freitas, nunca deixando de parte os seus textos. A opção em seguir as teorias de Gilbert Durand, relativas à hermenêutica simbólica, prende-se, em primeiro lugar, com o valor e o reconhecimento académico da sua obra; em segundo lugar, por ter escrito sobre a obra de Lima de Freitas, nomeadamente em *Mitologismos de Lima de Freitas*, em 1987; em terceiro lugar, por ter desenvolvido estudos aprofundados sobre a cultura, nomeadamente sobre mitos e símbolos portugueses e, por último, por ter sido amigo pessoal de Lima de Freitas, do que resultou uma partilha de ideias e de experiências que permitiram fortalecer a ligação intelectual entre ambos. Desta forma, considera-se importante ter em conta a obra e o pensamento de Gilbert Durand, no sentido de ajudar a conhecer melhor a Obra Pública de Lima de Freitas.

##### **1. Da hermenêutica redutora à hermenêutica instauradora – para uma convergência das hermenêuticas**

De acordo com Gilbert Durand existem várias vias hermenêuticas: podem ser redutoras ou instauradoras, mas também pode haver uma linha de convergência das hermenêuticas. Contudo, para ser possível alcançar o objetivo fundamental deste trabalho, relativamente à hermenêutica das obras públicas de Lima de Freitas, deve optar-se pela hermenêutica simbólica.

Antes de se passar à apresentação das várias hermenêuticas, propriamente ditas, considera-se fundamental esclarecer algum vocabulário referente ao simbolismo. Assim, Gilbert Durand considera existirem duas formas para se representar o mundo, uma direta e outra indireta. A primeira *na qual a própria coisa parece estar presente no espírito, como na percepção ou na simples sensação* (1995:7). A indireta acontece quando a coisa não pode

apresentar-se como objeto real à sensibilidade, ou seja, *o objecto é re-presentado na consciência por uma imagem, no sentido mais lato do termo* (1995:7).

Neste caso *a consciência dispõe de diferentes graus de imagem* (1995:8). Por isso mesmo, a dualidade apresentada ajuda a entender a sua importância, pois os dois extremos – direto e indireto – *seriam constituídos pela adequação total, a presença perceptiva, ou pela inadequação mais extrema, isto é, um signo eternamente viúvo de significado, e veríamos que este signo longínquo não é mais do que o símbolo* (1995:8).

Durand entende que o símbolo pertence à categoria do signo, acrescentando contudo, que *a maior parte dos signos são apenas subterfúgios de economia, que remetem para um significado que poderia estar presente ou ser verificado* (1995:8).

Assim, os signos são entendidos por Durand como sendo de dois tipos: primeiro, os signos arbitrários *puramente indicativos, que remetem para uma realidade significativa, se não presente pelo menos sempre apresentável* (1995:9); segundo, os signos alegóricos *que remetem para uma realidade significativa dificilmente apresentável* (1995:9-10)<sup>239</sup>.

Gilbert Durand, após apresentar e esclarecer os conceitos de imagem, de símbolo, de signo, de sinal, de palavra, de sigla, de algoritmo, de alegoria, de emblema e de apólogo, entende que é possível ingressar na compreensão da imaginação simbólica, cujo significado não é, de forma alguma, apresentável de forma direta.

O símbolo é a *recondução do sensível, do figurado ao significado, mas é também, pela própria natureza do significado inacessível, epifania, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível* (1995:11).

O simbolismo vai em busca de um domínio predileto: *o não-sensível sob todas as suas formas: inconsciente, metafísico, sobrenatural e surreal* (1995:11). Durand não só valoriza a importância do que vai para além do visível como enaltece o estudo desses temas, onde a mente humana pode reconhecer-se e deslumbrar-se com um mundo outro, que apetece conhecer e onde apetece estar, mesmo que inatingível, concretamente. O mesmo aclara, referindo que *estas «coisas ausentes ou impossíveis de perceber», por definição, vão ser, de*

---

<sup>239</sup> “Mas para significar a Justiça ou a Verdade, o pensamento não pode abrir-se ao arbitrário, porque estes conceitos são menos evidentes do que aqueles que assentam em percepções objectivas. É então necessário recorrer a um tipo de signos complexos. A ideia de justiça será figurada por um personagem punindo ou absolvendo e eu teria então uma *alegoria*; este personagem poderá estar rodeado ou servir-se de diferentes objectos: tábuas da lei, gládio, balança e eu estaria então a tratar de *emblemas*. Para captar ainda melhor esta noção de justiça, o pensamento poderá escolher a narração de um exemplo de facto judiciário, mais ou menos real ou alegórico, e neste caso ter-se-ia um *apólogo*. A alegoria é *tradução* concreta de uma ideia difícil de compreender ou de exprimir de uma maneira simples. Os signos alegóricos contêm sempre um elemento concreto ou exemplificativo do significado” (Durand, 1995:9).

*maneira privilegiada, os próprios sujeitos da metafísica, da arte, da religião, da magia: causa primeira, fim último, «finalidade sem fim», alma, espírito, deuses, etc. (1995:11).*

O símbolo no pensamento de Gilbert Durand é em si mesmo uma representação:

Dado que a re-presentação simbólica nunca pode ser confirmada pela representação pura e simples do que ela significa, o símbolo, em última instância, *só é válido por si mesmo*. Não podendo figurar a infigurável transcendência, a imagem simbólica é *transfiguração* de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstracto. O símbolo é, pois, uma representação que faz *aparecer* um sentido secreto, é a epifania de um mistério (1995:11-12).

Tentando interpretar as palavras de Gilbert Durand, parece certo dizer que o símbolo integra uma metade visível e outra metade invisível:

- A metade visível do símbolo é o significante, incorporando três dimensões concretas: cósmica, onírica e poética;

- A metade invisível do símbolo representa o mundo de forma indireta, de signos alegóricos sempre inadequados: *concebível no melhor dos casos mas não representável, estende-se por todo o universo concreto: mineral, vegetal, animal, astral, humano, «cósmico», «onírico» ou «poético»* (1995:12-13).

No significante *que ao repetir-se chega a integrar numa única figura as qualidades mais contraditórias* (1995:13). No significado, *chega a transbordar por todo o universo sensível para se manifestar, repetindo incansavelmente o acto epifânico* (1995:13). Em ambos os casos existe um carácter comum, a *redundância* entendida como repetição e como um poder do símbolo<sup>240</sup>, sendo uma forma de *aperfeiçoamento através da acumulação de aproximação* (1995:13).

Reconhecendo a noção de redundância como aperfeiçoamento do símbolo, Gilbert Durand esboça uma classificação do universo simbólico:

- Redundância nos gestos constitui a classe dos *símbolos rituais*;  
- Redundância nas relações linguísticas é significativa do *mito*;  
- Redundância nas imagens artísticas comporta tudo aquilo a que se pode chamar *símbolo iconográfico*, sendo o verdadeiro ícone, *«instaurador» de um sentido, a simples imagem* (1995:15).

Em forma de sumário, Gilbert Durand deixa claro a classificação do símbolo como sendo *um signo que remete para um indizível e invisível significado e, deste modo, sendo obrigado a encarnar concretamente esta adequação que lhe escapa, e isto através do jogo das*

---

<sup>240</sup> “Isto não quer dizer que um único símbolo não seja tão significativo como todos os outros, mas que o conjunto de todos os símbolos sobre um tema esclarece os símbolos uns através dos outros, acrescentando-lhes um «poder» simbólico suplementar” (Durand, 1995:13).

*redundâncias míticas, rituais, iconográficas, que corrigem e complementam inesgotavelmente a inadequação* (1995:16).

O Quadro 20, apresentado por Gilbert Durand, possibilita uma consulta direta e rápida, relativamente aos modos de conhecimento indireto. O mesmo surge como apoio à interpretação das ideias anunciadas ao longo do texto.

**Quadro 20:** Os modos de conhecimento indireto<sup>241</sup>

	O signo (sentido estrito)	A alegoria	O símbolo
Significante	<i>Arbitrário.</i>  <i>Adequado.</i>	<i>Não arbitrário</i> , ilustração geralmente <i>convencional</i> do significado. Pode ser uma parte, um elemento, uma qualidade do significado (emblema).  <i>Parcialmente adequado.</i>	<i>Não arbitrário.</i> <i>Não convencional.</i> Reconduz à significação. É dado em exclusivo.  <i>Suficiente e inadequado</i> ou «para-bólico».
Relação entre significante e significado	Equivalência indicativa: $\approx$ .	Tradução: $\rightsquigarrow$ (traduz economicamente o significado).	Epifania: $\Leftrightarrow$ .
Significado	<i>Pode ser</i> apreendido por outro processo de pensamento.  Dado <i>antes</i> do significante.	<i>Difícilmente</i> captável por um meio direto, geralmente é um conceito complexo ou uma ideia abstrata.  Dado <i>antes</i> do significante.	<i>Nunca pode</i> ser captado pelo pensamento direto.  <i>Nunca é dado</i> fora do processo simbólico.
Qualificativos	Semiologia (Saussure). Semiótico (Jung, Cassirer). Indicativo (Cassirer).	Alegórico (Jung). Emblemático. Sintemático (R. Alleau).	Simbólico. Semântico (Saussure).
	Signo «arbitrário» (Edeline).	Signo «associado» (Edeline).	

<sup>241</sup> Grelha retirada de (Durand, 1995:17).

### 1.1. As hermenêuticas redutoras

Gilbert Durand, antes de falar das hermenêuticas redutoras, propriamente ditas, fala da vitória iconoclasta, como sendo, em primeira instância: *A vitória dos iconoclastas ou o inverso dos positivismos* (1995:19).

O autor entende que existem duas formas de iconoclasmo: *Um, por defeito, rigorista, é o de Bizâncio que, a partir do séc. V, se manifesta como Santo Epifânico* (1995:19); considerado como *um simples acidente na ortodoxia* (1995:20). *O outro, mais insidioso, é de certo modo, por excesso, inverso nas suas intenções aos dos pios concílios bizantinos* (1995:19); considerado como uma *evaporação do sentido, como traço constitutivo e incessantemente agravado da cultura ocidental* (1995:20).

Gilbert Durand coloca o início do pensamento simbólico ou o «*co-nascimento*» simbólico definido em três tipos:

- Pensamento sempre indireto;
- Presença figurada da transcendência;
- Compreensão epifânica.

Este pensamento simbólico *surge nos antípodas da pedagogia do saber tal como o conhecimento foi instituído desde há dez séculos no Ocidente* (1995:20). Gilbert Durand apercebe-se que o Ocidente sempre se opôs aos tipos enunciados, como sendo elementos pedagógicos violentamente antagónicos e refere-os da seguinte forma:

Primeiro, ao pensamento indireto opôs-se o pensamento direto, «*o conceito*»;

Segundo, à presença epifânica da transcendência opuseram-se as Igrejas com dogmas e clericalismos;

Finalmente, à imaginação compreensiva opôs-se a Ciência, levantando *longas sucessões de razões da explicação semiológica, assimilando aliás estas últimas às longas sucessões de «factos» da explicação positivista* (1995:20).

Neste seguimento, as artes em geral abandonam o valor do espírito em opção do valor concreto, perdendo o interesse de transmitir um sentido para alcançar a cópia perfeita da natureza. Verificando-se, assim, a valorização do significante em detrimento do significado, tal como esclarece Durand:

A imagem do mundo, quer seja pintada, esculpida ou pensada, *des-figura-se* e substitui o sentido da Beleza e a inovação ao Ser pelo maneirismo do bonito ou pelo expressionismo dos pavores da fealdade. Podemos escrever que se o cartesianismo e o cientismo dele resultante eram um iconoclasmo por defeito e desprezo generalizado da imagem, o iconoclasmo peripatético é o tipo de iconoclasmo por excesso: o símbolo, despreza o significado para só se ligar à epiderme do sentido, ao significante (1995:28-29).

A forma como é interpretado o símbolo descaracteriza o próprio símbolo, pois *a virtude essencial do símbolo é assegurar no seio do mistério pessoal a própria presença da transcendência* (1995:30). Igualmente, o simbolismo pode ser entendido como uma espécie de gnose, invocando o treino da mente para uma intuição e meditação por intermédio do conhecimento concreto e experimental<sup>242</sup>. Assim, é possível entender o porquê da recusa do ícone no que respeita o iconoclasmo ocidental, pois este ícone está intimamente relacionado com a *abertura espiritual por uma sensibilidade, uma epifania de comunhão individual* (1995:33).

Para terminar esta parte respeitante ao símbolo, será pertinente referir que existe, de forma direta ou indireta, uma ligação ao sagrado, onde o ícone teve sempre lugar. O iconoclasmo não desapareceu, transformou-se. Por outras palavras, pode dizer-se que *uma espiritualidade concreta é encoberta quando os ícones perdem o seu destino e são substituídos pela alegoria* (1995:34). Por tudo isto, o símbolo comporta um sentido profundo, cuja descoberta, porém, constitui uma visão e uma aventura a correr por cada um:

É por isso que o símbolo não pode explicitar-se: a alquimia da transmutação, da transfiguração simbólica só pode, em última instância, efectuar-se na experiência de uma liberdade. E o poder poético do símbolo define a liberdade humana melhor do que qualquer especulação filosófica: esta última obstina-se a ver na liberdade uma escolha objectiva, quando na experiência do símbolo demonstramos que a liberdade é *criadora* de um sentido: ela é *poética de uma transcendência* no seio do sujeito mais objectivo, do mais implicado no acontecimento concreto. Ela é o motor da simbólica. É a Asa do Anjo (1995:33).

Em seguida, Gilbert Durand aborda *As hermenêuticas redutoras* (1995:37), inaugurando um ciclo novo para a consciência das imagens simbólicas. O surgimento da psicologia e da etnologia fizeram subitamente revelar e recordar *ao indivíduo normal e civilizado que toda uma parte da sua representação configura singularmente com as representações do neurótico, do delírio ou dos «primitivos»* (1995:37). Contudo, a psicanálise e a antropologia social instauram

---

<sup>242</sup> “Todo o simbolismo é, pois, uma espécie de gnose, isto é, um processo de meditação por meio de um conhecimento concreto e experimental. Como uma determinada gnose, o símbolo é um «conhecimento beatificante», um «conhecimento salvador» que, previamente, não tem necessidade de um intermediário social, isto é, sacramental e eclesial” (Durand, 1995:31).



uma nova fase das imagens e conseguem romper com *oito séculos de recalçamento e de coerção do imaginário* (1995:37). As descobertas, no sentido da imaginação simbólica, apenas surgem *para tentar integrá-las na sistemática intelectualista em vigor, para tentar reduzir a simbolização a um simbolizado sem mistérios* (1995:37).

Com efeito, a Psicanálise de Freud analisa o símbolo, tendo em conta uma dupla redução: o método associativo e o método simbólico. Gilbert Durand salienta algumas limitações, resultantes dos respectivos métodos, considerando que *o defeito essencial da psicanálise de Freud foi ter combinado um determinismo estrito que faz do símbolo um simples «efeito-signo» como uma causalidade única: a libido imperialista* (1995:41).

As investigações etnográficas vieram confirmar que o simbolismo edipiano pertence a um contexto cultural localizado no espaço e no tempo e que, por si só, é redutor impô-lo como uma grelha universal de leitura simbólica das imagens. Por seu lado, também, a antropologia cultural coloca em questão a forma como é abordada a noção de recalçamento, tendo em conta a pedagogia parental, considerando-a limitativa.

Em suma, para Gilbert Durand a psicanálise e o estruturalismo *reduzem o símbolo ao signo ou, no melhor dos casos, à alegoria* (1995:52). Do que se segue, uma necessidade hermenêutica no sentido instaurador, como se tentará apresentar no ponto seguinte.

## **1.2. As hermenêuticas instauradoras**

O pensamento de Gilbert Durand, relativamente às hermenêuticas redutoras e às *hermenêuticas instauradoras* (1995:53), vem no seguimento da obra filosófica de Ernst Cassirer (1874-1945). A ligação entre ambos torna-se fundamental no sentido de ir ao encontro do símbolo.

A obra de Cassirer abrange a primeira metade do século XX e permite despertar para um maior interesse sobre o entendimento da obra de Jung (sobreconsciente simbólico), de Bachelard (fenomenologia da linguagem poética), do próprio Durand (antropologia arquetipológica) e Merleau-Ponty (1908-1961) (humanismo).

De modo resumido, salientam-se algumas considerações e ideias chave da hermenêutica simbólica durandiana:

- Ernest Cassirer, nas palavras de Gilbert Durand, entende que *o problema do símbolo não é de modo algum o do seu fundamento, (...), mas antes, (...), o problema da expressão imanente ao próprio simbolizante* (1995:54). Pensando um pouco na não existência do símbolo

na mente humana, remete-nos para uma questão mental específica e para uma patologia em relação à parte cultural. *A doença mental reside justamente numa perturbação da representação. O pensamento doente é um pensamento que perdeu o «poder de analogia» e no qual os símbolos se desfazem, se esvaziam de sentido* (1995:55). Revê-se, aqui, uma determinante importância do símbolo, como aquele que é intrínseco à formação do ser humano: *O homem pensante e a saúde mental definem-se, portanto, em termos de cultura, e o homo sapiens é, afinal, um animal symbolicum* (1995:55).

- Gustav Carl Jung esclareceu alguns conceitos que durante muito tempo entravam em constantes confusões por falta de entendimento dos mesmos, entre outros, a diferença entre signo-sintoma e símbolo-arquétipo. Para Jung, o símbolo comporta um sentido espiritual corroborando com o instinto natural:

Este «sentido espiritual», esta infra-estrutura ambígua da própria ambiguidade simbólica, é aquilo a que Jung chama o *arquétipo*. O arquétipo *per se*, em si, é um «sistema de virtualidades», «um centro de força invisível», um «núcleo dinâmico» ou ainda «os elementos de estrutura *numinosa* da psicanálise». É o inconsciente que fornece a «forma arquetípica», «vazia» em si mesmo, que para se tornar sensível à consciência «é preenchida de imediato pelo consciente com a ajuda de elementos de representação, conexos ou análogos». O arquétipo é, pois, uma forma dinâmica, uma estrutura organizadora das imagens, mas que transvaza sempre as concreções individuais, biológicas, regionais e sociais, da formação das imagens (Durand, 1995:56).

Com esta descrição do arquétipo, torna-se compreensível aceitar o conceito como sendo um dos mais profundos e instigadores da imaginação simbólica. A função simbólica é, *no homem, o lugar de «passagem» de reunião dos contrários: o símbolo na sua essência e quase na sua etimologia* (Sinnbild, em alemão) é «unificador de pares opostos (1995:57e58). Na obra e pensamento de Jung é importante referir os elementos arquetípicos, a noção de Inconsciente Coletivo e a relação existente com os conceitos de *anima* e *animus*. A predisposição arquetípica difere consoante o sexo e, conseqüentemente, a libido: *assim, no homem, a grande imagem mediadora que vem contrabalançar a consciência clara será a da Anima, da mulher etérea, élfica, enquanto que na mulher é a imagem do Animus, do «jovem primeiro», herói de múltiplas aventuras que vem equilibrar a consciência colectiva* (Durand, 1995:58).

- A obra de Gaston Bachelard, como nos ensina Gilbert Durand, divide-se em três níveis, nos quais os símbolos têm função diferente:

1º Nível – *o sector que se presta à ciência objectiva e donde qualquer símbolo deve se proscrito impiedosamente sob pena de eclipse do objecto* (1995:61);

2º Nível – *o sector do sonho, da neurose, no qual o símbolo se desfaz, se reduz – como bem vira Freud – a uma miserável sintomática* (1995:61);

3º Nível – *o sector da palavra humana, isto é, da linguagem que nasce, que brota do génio da espécie, simultaneamente língua e pensamento* (1995:61).

Desta forma, Bachelard compreendeu e fez compreender aos outros que o iconoclasmo é uma necessidade no sentido de ajuda à ciência: *O optimismo de Bachelard, mais circunstanciado do que o de Jung, justifica-se pela própria precisão do seu campo de aplicação: a «ingenuidade» da linguagem poética* (Durand, 1995:71).

### **1.3. A convergência das hermenêuticas: a posição durandiana**

Gilbert Durand expõe *Os níveis do sentido e a convergência das hermenêuticas* (1995:73) e entende que estão reunidas as conjunturas para se encontrar uma linguagem aperfeiçoada da imaginação simbólica, questionando e colocando em causa algumas propostas deixadas pelos autores antes referidos.

Com base nas ideias apresentadas por Gilbert Durand, colocam-se algumas conclusões, organizadas em três planos:

1º Plano – Teoria geral do imaginário, que tem em conta o equilíbrio antropológico: este plano apresenta *a tensão de duas «forças de coesão», de dois «regimes» em que cada um inventaria as imagens, em dois universos antagónicos* (1995:75). Estes universos guardam uma individualidade própria, que é relevante para o imaginário e para a criação de um sistema de interpretação relacionado com a antropologia do imaginário – normal e patológico, tal como refere Gilbert Durand: *As imagens, qualquer que seja o regime a que pertencem, em contacto com a duração pragmática e com os acontecimentos, organizam-se no tempo, ou melhor, organizam os instantes psíquicos numa «história»* (1995:76). Neste plano geral do imaginário interagem várias áreas do conhecimento, contudo será relevante manter o mesmo padrão imaginário, tal como salienta Durand: *A dialéctica pode operar em diferentes planos de generalização. Desde que nos ocupemos de uma cultura perfeitamente integrada, isto é, na qual a arte, moral, religião, visão do mundo, correspondem ao mesmo «padrão» imaginário e se ordenem ao mesmo grupo de estruturas* (1995:76-77).

O autor confere três shèmes<sup>243</sup> (esquemas) de ação, sendo três grupos de estruturas: esquizomorfas, sintéticas e místicas *assinaladas na classificação (isotopismo) psicológica e psicossocial dos símbolos, por outro, coincidem com as verificações psicofisiológicas feitas pela Escola de Leninegrado (...) relativas aos reflexos dominantes (...): dominante postural, dominante digestiva, dominante copulativa* (1995:77-78).

2º Plano: Níveis formadores das imagens simbólicas: na psique de cada indivíduo adulto pode observar-se vários níveis, onde se constituem *os elementos «simbolizantes»* (Bild) *do símbolo* (1995:82). Durand salienta dois grandes patamares de derivação do simbolismo:

- Um, *o nível pedagógico, o da educação da criança através do ambiente imediato* (1995:82). É reconhecida como sendo uma fase lúdica em que a família, com maior ou menor intervenção, ajuda a promover a formação da criança ao nível da *pseudo-sociedade*;

- O segundo, *o nível cultural, que poderíamos qualificar, (...), de sintemático* (1995:82). Continua a ser uma fase de jogos, mas com duas vertentes bem distintas e apresentadas por Gilbert Durand da seguinte forma: *a série agonística* (agon=competição com regras) e *a série ilinxica* (ilinx=turbilhão), passando pelos meios-termos do *aléa* (sorte) e da *mimicry* (simulacro) (1995:83). Assim, é possível classificar padrões essenciais relacionados com as instituições adultas e nas culturas existentes;

3º Plano: Metodologia do imaginário que é uma ética e que desenha uma metafísica: constata-se uma dupla polaridade do símbolo, *dividido entre o significante e o significado, e a da simbólica no seu todo, sendo o conteúdo da imaginação simbólica, o imaginário, concebido como um vasto campo organizado por duas forças reciprocamente antagónicas* (1995:91). Também, a hermenêutica, comporta duas vias igualmente antagónicas:

Por um lado, a via da *desmistificação*, preparada pelo econoclasmo os seis ou sete séculos da nossa civilização, ...; por outro, a via da *remitificação*, .... Remitificação, isto é, recolecção do sentido, coleccionado, vindimado, em todas as suas redundâncias e imediatamente vivido pela consciência que o medeia numa epifania instauradora, constituinte do próprio ser da consciência (1995:92).

Durand não deixa de referir a supremacia do escatológico sobre o arqueológico, referindo que *existem sociedades sem investigadores científicos, sem psicanalistas, sociedades «não fastuosas», mas não sociedades sem poetas, sem artistas, sem valores* (1995:94). Acrescenta, ainda, uma justificação para este facto e um apelo de esperança: *Porque a*

---

<sup>243</sup> A palavra *Shèmes* no seu significado geral, não tem tradução. Contudo, na obra *A Imaginação Simbólica*, de 1995 foi traduzida por *esquemas*, não conseguindo, dessa forma, abranger todo o seu significado incorporado. Nesta perspetiva, na presente Tese de Doutoramento, irá optar-se pela expressão *shèmes* no original, mas em citações de 1995 irá respeitar-se a opção da tradução, por *esquemas*.

*desmistificação total equivaleria a anular os valores da vida perante a verificação brutal da nossa mortalidade* (1995:94).

## **2. Da imaginação ao imaginário**

O imaginário é um tema de relevo e de grande complexidade. Não se ambiciona desenvolver, exaustivamente, as valências que o imaginário<sup>244</sup> comporta, apenas se considera importante esclarecer o seu significado e permitir ajustar esse significado à obra e ao pensamento de Lima de Freitas em geral e à Obra Pública do autor, em particular.

O imaginário é considerado uma plataforma estruturante do ser humano mais direccionado para as áreas psíquicas e simbólicas, como referem Alberto Filipe Araújo e Jean-Jacques Wunenburger a respeito do imaginário:

Porque o imaginário não é apenas um termo que designa um conglomerado de imagens heteróclitas, mas remete para uma esfera psíquica onde as imagens adquirem forma e sentido devido à sua natureza simbólica. Só uma teoria filosófica do espírito, dos níveis das representações e dos níveis de realidade, que se enraíza nas mais antigas metafísicas ocidentais (neoplatonismo, hermetismo, etc.), poderia permitir a fundação de novos métodos de análise que serão em seguida aplicados pelas ciências humanas a objectivos particulares, à sociologia, à psicologia das profundezas, etc. (Araújo, 2006:11).

Falar de imaginário pressupõe falar de imaginação, sendo o segundo a faculdade do primeiro. A imaginação desempenhou um papel exemplar na história da sobrevivência e adaptação da humanidade ao meio envolvente desde sempre. Alberto Filipe Araújo e Jean-Jacques Wunenburger entendem sobre o assunto o seguinte: *A imaginação desempenha portanto, na espécie humana, um papel essencial no que diz respeito à adaptação vital, à criação de um meio cultural, à compensação das dificuldades de viver através da arte, da religião ou das fabulações* (Araújo, 2003a:37-38).

Poder-se-á dizer que o ser humano é um ser individual constituído com uma identidade própria mas, também, um ser social que, de forma natural, tende a organizar-se em grupos e conseqüentemente faz nascer as suas culturas, tendo em linha de conta os hábitos e costumes de cada povo. Em redor destes hábitos e costumes criam-se o imaginário individual e coletivo.

O imaginário individual está associado às imagens inconscientes mas, também, às imagens conscientes de cada indivíduo: *Imagens inconscientes e conscientes obedecem a regras e a estruturas que regem a sintaxe e a semântica das imagens* (2003a:39-40). De forma

---

<sup>244</sup> Josimey Costa da Silva no texto intitulado *Sobre o imaginário*, diz o seguinte: "Imagem, imaginação e imaginário radicam do latim *imago-ginis*. A palavra *imagem* significa a representação de um objecto ou a representação mental de uma sensação na ausência da causa que a produziu. Essa representação mental, consciente ou não, é formada a partir de vivências, lembranças e percepções passadas e passível de ser modificada por novas experiências. Já imaginário é o vocabulário fundamental que corresponde à imaginação, como sua função e produto" (Silva, s/d:1).

consciente ou inconsciente, o imaginário individual surge através da capacidade de organização das imagens mentais, tal como aludem os autores:

Cada indivíduo organiza as suas fantasias, sonhos e mitos pessoais servindo-se de dispositivos criadores (símbolos, regras lógicas, operadores linguísticos como verbos, substantivos, advérbios, etc.), que permitem construir mundos imaginários coerentes, dotados de temáticas redundantes ou obsessivas, de paisagens típicas, de situações actanciais dominantes (unir-separar, reciclar) (2003a:40).

Esta é uma consequência da capacidade que o ser humano tem em se socializar e, por isso, as fantasias, os sonhos ou os mitos que são reconhecidos na sociedade passam a fazer parte do imaginário indivíduo e coletivo. Um não invalida o outro, muito pelo contrário, alimentam-se mutuamente e renovam as gerações:

O imaginário individual deve procurar inscrever-se e apoiar-se num imaginário colectivo, que o alimenta e que se renova a si próprio por ocasião das obras individuais. A dimensão de socialização do imaginário assenta aliás num património de imagens e de processos de simbolização comum à espécie (2003a:41).

Pode dizer-se que existe uma dupla abordagem do imaginário pelos seus elementos e estruturas. Por um lado, é aquele que consegue dar sentido à existência individual, o outro, é aquele que dá sentido mais universal no que se refere ao desenvolvimento e à transmissão do testemunho – o mito, tal como mencionam:

Convém então efectuar sempre uma dupla abordagem do imaginário, por elementos e por estruturas: por um lado os temas redundantes que permitem elaborar um certo sentido da existência e do viver, por outro lado, o tecido genérico que permite dar a trama geral às imagens e que podemos assimilar a uma função universal de narração meta-histórica, o mito (2003a:42).

Ao falar do imaginário coletivo, não deixa de ser oportuno falar do *imaginário social* (Paul Ricoeur), o qual entende que o ser humano como só se consegue reconhecer em si mesmo e no outro quando consegue chegar às chamadas *práticas imaginativas*, por via da ideologia e da utopia<sup>245</sup>, como refere:

Estas práticas imaginativas têm por características gerais definirem-se como mutuamente antagonistas e cada uma delas ser dedicada a uma patologia específica que torna quase irreconhecível a sua função positiva, quer dizer, a sua contribuição para a constituição do elo analógico entre mim e o homem meu semelhante (Ricoeur, s/d:227-228).

---

<sup>245</sup> “O termo, derivado do grego, significa “não-lugar” (mas na introdução de Thomas More a *De primo republicae statu*, de que *nova Insula Utopia*, de 1516, é também uma alusão ao conceito de “eu-topia”, (“bom-lugar”). A categoria é aprofundada pelos filósofos (que, nesta perspectiva, retomam o pensamento de Platão) sobretudo para o problema da relação ideal entre cidadão e estado; com o Renascimento, passa aos arquitectos; no século XIX é discutida pelos teóricos da sociedade e no nosso século pelos urbanistas” (Argon, 1994:157).

Paul Ricoeur apresenta quatro usos essenciais na sua definição de imaginação, sendo eles:

1 - Primeiro, designa a evocação arbitrária de coisas ausentes, mas existentes algures, sem que esta evocação implique a confusão da coisa ausente com as coisas presentes, aqui e agora (s/d:215);

2 - De acordo com um uso próximo do anterior, o mesmo termo designa, também, retratos, quadros, desenhos, diagramas, etc., dotados de uma existência física própria, mas cuja função é «substituir» coisas que eles representam (s/d:215);

3 - A uma maior distância de sentido, chamamos imagens às ficções que não evocam coisas ausentes, mas coisas inexistentes. Por sua vez, as ficções desenvolvem-se entre termos tão afastados como os sonhos, produtos do sono, e as invenções dotadas de uma existência puramente literária, tais como os dramas e os romances (s/d:215);

4 - Finalmente, o termo «imagem» aplica-se ao domínio das ilusões, quer dizer, das representações que, para um observador exterior ou para uma reflexão ulterior, se dirigem a coisas ausentes ou inexistentes, mas que, para o sujeito e no instante em que este se lhes entregou, fazem crer na realidade do seu objecto (s/d:215).

Lima de Freitas entende que o imaginário individual remonta às imagens íntimas, de raízes familiares, geográficas e temporais a que se está associado e que o imaginário coletivo requer, já, um contexto social e cultural que se manifesta ao longo da vida e está intrínseco ao inconsciente: *A imaginação aparece-nos como a manifestação e o produto de uma actividade que se exerce tecendo relações múltiplas entre materiais acumulados pela experiência, pela cultura, pela educação, pelo saber, pela compreensão, pela intuição, etc.* (Freitas, 1965:48).

Na medida em que desenvolveu um muito significativo trabalho de arte pública em Portugal, vem levantar o problema de saber se existe um ressurgimento de um imaginário, não só social, mas também lusitano – *Imaginário Português*. Tentar-se-á, ao longo desta tese, demonstrar se as obras públicas de Lima de Freitas contribuem, de facto, para este imaginário e, em caso afirmativo, de que forma o faz<sup>246</sup>.

O autor relaciona a imaginação com a arte, de forma a terem um papel crucial na construção do mundo: *Entre a imaginação forma do mundo e o mundo forma da imaginação, a arte seria desse modo a ponte criadora e activa que o homem fabrica entre o ser mundo e o fazer o mund; unidade reencontrada* (Freitas, 1965:47).

O imaginário de Lima de Freitas, direta ou indiretamente, associa-se à arquitetura, nomeadamente a imponentes monumentos, quer de aldeias, quer de cidades ou, então, ao

---

<sup>246</sup> Este tema será retomado na IV Parte deste estudo.

urbanismo de uma maneira em geral. Apesar de não ter sido arquiteto<sup>247</sup> desenvolveu uma relação muito próxima com a arquitetura numa vertente intelectual e mística. O seu maior interesse expande-se no sentido da simbólica na arquitetura. A este respeito, o próprio, afirma:

Mais tarde trabalhei com vários arquitectos que me encomendaram várias colaborações, painéis de azulejos, etc., e aí interessei-me de novo pela arquitectura. Tendo amigos que frequentavam cursos de urbanismo, nomeadamente o meu velho amigo Duarte Castel-Branco, comecei também a interessar-me pela cidade, por razões ligadas à minha arte, e sobretudo a partir do ponto de vista da simbólica. Interessava-me sobretudo os temas, os motivos, as razões por que se pinta. Há um poema muito bonito de Almada que diz que a criança desenha uma flor e aqueles riscos que a criança faz não são propriamente a imagem fiel duma flor, mas a flor está toda nesses riscos (Freitas, 1999a:249).

Tendo em consideração a Obra Pública de Lima de Freitas, identificando os vários trabalhos desenvolvidos com arquitetos, alguns deles muito próximos, vem dar ênfase à importância que o próprio dava ao trabalho de arte pública que ia desenvolvendo para os vários locais.

Resumidamente, perante o imaginário individual e coletivo, Lima de Freitas sublinha a importância das imagens: *Uma imagem selecciona, agrupa, relaciona, une e fecunda uns com os outros dados previamente dispersos, desconexos ou agrupados de outro modo* (1965:48). O autor foi absorvendo várias imagens ao longo das suas viagens de vida:

Eu penso que tudo aquilo que se pinta e que tem interesse pintar, e que subsiste no imaginário colectivo, tem sempre alguma coisa a ver com esse imaginário. Esse imaginário é já um pórtico para uma dimensão extraordinariamente importante, que é a dimensão da imaginação, não no sentido do sonhar acordado, da divagação, da fantasia. Existe a imaginação criadora, a imaginação poética, etc., mas na realidade o que é a imaginação? (1999a:249-250).

À questão sobre o que é a imaginação pode recorrer-se à perspectiva de Mircea Eliade que, na sua obra *Imagens e Símbolos*, refere a imaginação como sendo um tema de grande complexidade, na medida em que tem uma relação com o *imago* (psicológico e espiritual) e uma ligação com as imagens veiculadoras para uma visão global do mundo:

---

<sup>247</sup> Relembre-se a relação de Lima de Freitas com a arquitetura. Foi estudante de arquitetura, mesmo não tendo terminado a licenciatura, essa relação acaba por ter alguma interferência na leitura urbanística das cidades, nomeadamente.



“Ter imaginação” é gozar de uma riqueza interior, de um fluxo ininterrupto e espontâneo de imagens. Porém, espontaneidade não quer dizer invenção arbitrária. Etimologicamente, “imaginação” está ligada a *imago*, “representação”, “imitação”, a *imitor*, “imitar, reproduzir”. Excepcionalmente, a etimologia responde tanto às realidades psicológicas como à verdade espiritual. A imaginação *imita* modelos exemplares – as Imagens –, reproduzindo-os, reatualizando-os, repetindo-os infinitamente. Ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade; pois as Imagens têm o poder e a missão de *mostrar* tudo o que permanece refratário ao conceito (Eliade, 2002a:16).

A arte<sup>248</sup> é uma via determinante para a expansão da imaginação que, por sua vez, segue a via dos vários imaginários. No que concerne à formação das imagens, pode considerar-se a sua estruturação em três níveis: a imagética, o imaginário e o *imaginal* (Henry Corbin)<sup>249</sup>:

- Em primeiro lugar, a **imagética** poderia designar o conjunto das imagens mentais e materiais que se apresentam antes de mais como representações do real, apesar das distâncias e das variações involuntárias ou voluntárias em relação ao referente. Podemos incluir nesta categoria as imagens fotográficas, cinematográficas, televisivas, o desenho publicitário, a pintura descritiva, as imagens mnésicas, etc., quando se apresentam como «coisas» representadas. A imagem duplica assim o mundo a fim de memoriza-lo, deslocá-lo ou estetizá-lo (Araújo, 2003a:36);

- Em seguida, o **imaginário** engloba as imagens que se apresentam como substituições de um real ausente, desaparecido ou inexistente, abrindo deste modo um campo de representações do irreal. Este pode apresentar-se como uma negação ou denegação do real, no caso da fantasia (podemos então falar de um imaginário *stricto sensu*, no sentido da psicanálise lacaniana), ou simplesmente como um jogo com possibilidades, como no caso da ficção (como se), o que nos permite entrar já no simbólico (no sentido Kantiano) (2003a:36);

- Finalmente, o **imaginal** (do latim *mundus imaginalis* e não *imaginarius*) remeteria antes para representações metafóricas a que poderíamos chamar sobrerreais, uma vez que estas têm a capacidade de serem autónomas como objectos, colocando-os simultaneamente na presença das formas sem equivalentes ou modelos na experiência. Estas imagens visuais, *schèmes*, formas geométricas (triângulo, cruz), imagens arquetípicas ou primordiais (andrógino), parábolas e mitos, proporcionam um conteúdo sensível aos pensamentos, impõe-se-nos como rostos, falam-nos como mensagens. O imaginal, enquanto correlação da imaginação criadora, realiza o plano superior do simbolismo que actualiza imagens epifânicas com um sentido que nos ultrapassa e que não se deixa reduzir nem à reprodução nem à ficção. Estas representações designam imagens primordiais, com um alcance universal, que não dependem apenas das condições subjectivas daquelas que as percebe, que a elas adere, mas que se impõem ao seu espírito como realidades mentais autónomas, como factos noéticos (2003a:36-37).

---

<sup>248</sup> Jean-Jacques Wunenburger e Alberto Filipe Araújo referem-se ao assunto da seguinte forma: “Aliás, a filosofia contemporânea tem sido geralmente herdeira de uma tradição que data do século XVII (Descartes, Malebranche, Pascal) e que encara a imaginação como uma actividade de produção de ficções, que apenas encontra a sua legitimidade no campo da arte” (2003:24).

<sup>249</sup> “Nous constatons d'emblée que nous n'en sommes plus réduits au dilemme de la pensée et de l'étendue, au schéma d'une cosmologie et d'une gnoséologie limitées au monde empirique et au monde de l'entendement abstrait. Entre les deux vient se placer un monde intermédiaire, celui que nos auteurs désignent comme *'alam al-mithâl*, monde de l'Image, *mundus imaginalis*: un monde aussi réel ontologiquement que le monde des sens et le monde de l'intellect; un monde qui requiert une faculté de perception qui lui soit propre, faculté ayant une fonction cognitive, une valeur *noétique*, aussi réelles de plein droit que celles de la perception sensible ou de l'intuition intellectuelle” (Corbin, 1964:8).

Cada um destes níveis pressupõe uma intencionalidade, bem como um determinado saber adjacente.

**Quadro 21:** Formação e a estruturação das imagens

<b>Níveis de Formação das imagens</b>	<b>Intencionalidades das imagens</b>	<b>Tipos de saberes relativo às imagens</b>
Imagética	Metaforizar	Semiologia
Imaginário	Imaginar	Ciências da fantasia e da ficção
Imaginal	Imaginalizar	Iconografia simbólica

As imagens arquetípicas, tal como refere Lima de Freitas, são cristalizações do imaginário humano. São imagens tipo, modelos, protótipos que definem o pensamento e as emoções humanas. Assim, o autor define arquétipos da seguinte forma:

Estes são cristalizações do imaginário humano, que se formam independentemente do indivíduo ou das individualidades (...), que constituem como que protótipos ou modelos de pensamento que se definiram no espírito humano, e que ditam invisivelmente as formas ou o estilo de formas em que determinadas expressões se irão concretizar. Essas expressões são expressões de sentimentos, de vivências, de experiências, de emoções, mas também de descobertas, de razões, de pensamentos, de raciocínios do Homem. Todas estas coordenadas existem na Arte – a coordenada intelectual, a coordenada imaginativa, a emocional – e é da combinação dessas entidades diferentes, mas ligadas entre si, que nasce aquilo que se chama “o belo” (Freitas, 1999a:250).

O espírito humano comporta imagens arquetípicas que se traduzem por expressões, sentimentos, vivências ou pensamentos e raciocínios, que se combinam em representações coerentes e cheias desse conteúdo. Essa é a via a trilhar, segundo Lima de Freitas, para alcançar o belo na arte.

A imaginação, para além das várias vias de estudo e de abordagem anteriormente apresentadas, pode ser trabalhada por duas vias; a imaginação criadora e a imaginação reprodutora. Estas duas vias são relevantes na obra de Lima de Freitas, como tal, tentar-se-á sintetizar a visão do autor perante estas vias da imaginação.

## **2.1. A imaginação simbólica: da sua natureza às suas funções**

A duplicidade do símbolo e das hermenêuticas faz com que se entenda a imaginação simbólica como sendo *dinamicamente negação vital, negação do nada da morte e do tempo*

(1995:97). A imaginação simbólica segue aquilo que se reconhece na capacidade de criar e de imaginar:

Criar é imaginar. Só um *Sujeito*, isto é, só um centro dinâmico de actos espirituais, consciente de si, aberto aos valores, inteligente e livre, pode imaginar e criar. Mas só um Sujeito, absoluto na sua perfeição, pode imaginar e criar positivamente, sem comprometer a unidade do Real, nem diminuir, em termos definitivos, a densidade óptica que o opõe ao Nada (Soveral, 1999:118).

A imaginação simbólica distinguir-se pela via da imaginação criadora e reprodutora. Lima de Freitas considera que a sua arte se ajusta, essencialmente, à imaginação criadora, descrevendo-a da seguinte forma:

A imaginação criadora manifesta-se através dessas relações estabelecidas no seio da massa incalculável do vivido e do conhecido; a matéria-prima básica muda com uma vertiginosa lentidão, o trabalho da imaginação introduz uma mudança fulminante na ordenação, na situação da matéria. O ser, colocado numa nova situação, transforma-se num ser novo. Imaginar é, exactamente deste ângulo, criar novos seres (Freitas, 1965:50).

A imaginação que mais importa no âmbito artístico é a imaginação criadora como, mais uma vez, releva:

A imaginação que nos interessa, quer do ponto de vista da História da Arte, quer do ponto de vista da Antropologia da arte e, se quiserem, da Filosofia e da Estética, é a imaginação criadora sim, mas entendendo-se por isso uma imaginação que esteja fundamentada naquilo a que certos psicólogos actualmente chamam de “arquétipos” (Freita, 1999a:250).

A imaginação criadora tem implícita a existência dos arquétipos. Estes são, tal como referido por Lima de Freitas, imagens<sup>250</sup> que se podem denominar por imagens primordiais ou, ainda, por imagens fundadoras, que dão consistência à imaginação.

A imaginação criadora é a via pela qual os artistas, nomeadamente Lima de Freitas, dão corpo a imagens primordiais.

Estas imagens são reveladoras, de forma direta ou indiretamente, não só através das palavras expressas, mas também através das imagens plásticas, nomeadamente nas obras

---

<sup>250</sup> De forma a confrontar conceitos e ideias de outros autores, parece pertinente esclarecer algumas noções sobre a imagem, pois esta está longe de se esgotar numa única via. Trespasa o ser e prolonga-se até às profundezas do mesmo, por isso, Jean-Jacques Wunenburger e Alberto Filipe Araújo escrevem o seguinte: “- As imagens, longe de serem resíduos perceptivos passivos ou nocturnos, apresentam-se como representações dotadas de um poder de significação e de uma energia de transformação; - As imagens enchem-se de novas significações, não subjectivas, aquando do contacto com substâncias materiais do cosmos que lhes servem de conteúdo. As imagens enriquecem-se e alimentam-se, de facto, da simbologia dos quatro elementos (terra, água, ar e fogo), que fornecem «hormonas da imaginação»; - As imagens encontram a sua dinâmica criadora na experiência do corpo, como por exemplo, a actividade física de expressão linguística ou do trabalho muscular através dos seus movimentos, dos seus ritmos, a resistência das matérias trabalhadas pelo gesto e, finalmente, a consciência temporal descontínua que é composta por instantes sucessivos e inovadores levados por um ritmo” (Araújo, 2003a:25-26).

públicas (já mencionadas na I Parte do Capítulo II e que serão retomadas na III Parte do Capítulo II).

Assim, a imaginação é uma faculdade entre a percepção e o intelecto que pode ser criadora ou reprodutora: a primeira é entendida como a faculdade de elaborar imagens na ausência de um modelo; já a imaginação reprodutora é vista como a faculdade de recombinaar as imagens a partir de recordações ou interpretações das mesmas. Seja a imaginação criadora ou a imaginação reprodutora a via pela qual um artista envereda, existe uma função adequada a essa imaginação, designada de *função imaginativa*. Esta função surge em cada uma das imaginações descritas anteriormente e que se projetam em vários campos, como sejam o imaginário literário, político, poético, filosófico, hermético e artístico, entre outros. A *função imaginativa* em Lima de Freitas está presente ora pela imaginação criadora, ora pela imaginação reprodutora.

Lima de Freitas dá ênfase à cor, como uma das mais importantes formas de expressão. Psicologicamente, a cor manifesta estados de alma, formas de sentir e de interpretar, simbolicamente, determinadas representações, como explica: *Mesmo quando o artista se entrega aos jogos aparentemente gratuitos da cor e dos motivos decorativos subjaz, na sua obra, um perfume indizível que só pode explicar-se e entender-se à luz das tradições milenárias profundamente enraizadas no inconsciente colectivo* (1977b:62). A cor, que tem expressão direta na pintura, pode, contudo, revestir conotações com a poesia e a música, tal como nota, a propósito de certas criações persas o autor:

Encontramos nessa arte, sem dúvida, uma observação penetrante da realidade visível, que se manifesta na pintura dos animais e das plantas, na descrição dos personagens, seus movimentos, atitudes e, até, no seu recorte psicológico. Mas a exaltação da cor, a riqueza ornamental, a concepção mesma da pintura apontam para um fundo simbólico de grande vibração que mais evoca a poesia e a música do que o rigor descritivo das artes visuais da Europa depois do Renascimento (1977b:60).

A propósito da importância da cor, Lima de Freitas sublinha a paisagem como capaz de representar o real, mas também de o extrapolar. Os símbolos inseridos nas paisagens permitem dar grandiosidade à composição. Por outras palavras, trata-se de inscrever na pintura analogias com a natureza, mas de ordem filosófica e metafísica, propiciadoras de uma meditação capaz de *conduzir o contemplador à consciência do «centro», do medium mundi; função idêntica, em suma, à que desempenhava a pintura dos iantras indo-tibetanos* (1977b:61). Estas paisagens específicas ajudam a desenvolver a concentração mental e a projetar o inconsciente ou *supra-consciente* num determinado espaço da paisagem:

A paisagem, na concepção mais elevada desses artistas, não se limitava à observação atenta dos relevos geológicos ou dos aspectos «pitorescos» da natureza; tratava-se, acima de tudo, de uma disciplina de concentração mental e de um esforço para exprimir, através das formas visíveis, a consciência mais profunda do ser e a sua integração numa supraconsciência de amplitude cósmica e divina (1977b:61).

A paisagem rica de imagens é um lugar idílico inexistente na realidade que voa para além dos sentidos. A paisagem ganha a dimensão de jardim, onde a intenção do artista é conseguir embelezar o local, recorrendo às linguagens místicas e alquímicas, de grande valor cultural, permitindo extrapolar as realidades percecionáveis:

Esta arte floral estendia-se à concepção do jardim, entendido essencialmente como *hortus conclusus* – recinto fechado, horto místico, que ocupou lugar relevante, igualmente, na iconografia simbólica da Virgem, entre os cristãos –, lugar paradisíaco que evoca o Éden adâmico. A arte do jardim, como também a arte do tapete (essencialmente floral e relacionada com a imagem do Paraíso), tomava «o sentido de uma liturgia e de uma realização mental; as flores desempenhavam aí o papel da *matéria-prima* na meditação alquímica». Tratava-se «de recompor mentalmente o Paraíso, de se introduzir na sociedade dos seres celestes», mediante a contemplação das flores que os significavam emblematicamente (1977b:62).

O jardim de flores é a representação mística do lugar-outro, do Paraíso, do Éden, do Jardim das Hespérides, entre outros, dependendo da cultura ou da religião associados a esses lugares. Depara-se, por essa via, com um mundo intermédio, ou seja, com a capacidade humana de sair do real (através da pintura, por exemplo) para um outro lugar, irreal ou sobrenatural, através da imaginação.

As imagens representadas por Lima de Freitas nas suas obras públicas reúnem várias destas características que, de alguma forma, constituem uma função imaginativa, ora por via da imaginação criadora, ora por via da imaginação reprodutora. O que haja de *reprodutor* na *criação* artística fica transfigurado ou subsumido pela capacidade para instaurar algo de novo – inédito.

Lima de Freitas, na sua abordagem teórica sobre o imaginário, recorre à noção também usada por Henry Corbin, do mundo intermédio, que se situa entre o visível e o invisível. O mundo intermédio remete, especificamente, para uma experiência espiritual que pode ser transferida através das imagens (imagens visíveis/reais; imagens intermédias; imagens invisíveis/irreais). Entre as aparências palpáveis e a pura invisibilidade do espírito, Lima de Freitas situa um mundo intermédio<sup>251</sup>. Este mundo, não é só visível ou invisível, pressupõe também uma disponibilidade

---

<sup>251</sup> Na perspetiva de confrontar ideias, apresenta-se a perspetiva de Carlos Silva que se refere ao que existe entre o sentir e o pensar como o plano intermédio, da seguinte forma: “Entre o «sentir» e o «pensar», entre «pensar o que se sente» – na aceção já dum fazer imagem, como os

mental para ver, para sentir e para perceber o que é real e irreal neste *inter-real*, chamado mundo intermédio, que se situa entre o universo físico e o universo espiritual:

Esse mundo intermédio não é nem o dos princípios divinos nem o da experiência sensível dos humanos: de facto constitui uma *ponte* de ligação, onde o visível e o invisível se articulam de modo a possibilitar a passagem de uma experiência meramente sensível a uma consciência profunda da natureza do real (1977b:65).

Na tentativa de conhecer e entender qual a natureza e essência do mundo intermédio, Lima de Freitas fala de um universo visionário que se situa, em simultâneo, no universo visível e no universo invisível: *A paisagem pintada pelos artistas persas comunica com um universo visionário, simultaneamente semelhante ao mundo sensível e situado numa topologia fora do espaço-tempo* (1977b:66). Compreende-se, por isso, que nessa perspectiva,

A pintura não representa as coisas como tais, tão pouco as *ideias*, no sentido abstracto e lógico do termo; apresenta-nos, essencialmente, aquilo a que os Gregos chamavam *eidos* – «ideias» vividas como experiência total, abarcando o ver, o sentir, o amar, o pensar, em acordes múltiplos e ricos de ressonâncias onde a síntese unificante triunfa sobre a análise das diferenças (1977b:65-66).

À semelhança do que foi referido sobre as experiências transmitidas pelas paisagens espirituais da função imaginativa, o mundo intermédio também é um lugar que, consciente ou inconscientemente, todo o ser humano pretende alcançar. Este lugar surge do encontro entre o mundo intermédio e a capacidade visionária do ser humano:

Anotemos que várias tradições, não apenas masdeístas, se referem a um mundo visionário, inacessível ao comum dos mortais, cuja descrição pouco varia de tradição para tradição. Lembramos aqui, rapidamente, o Jardim das Hespérides, os Campos Elísios e a ilha Leucates da tradição greco-romana. (...). Descrição análoga encontramos na versão de Ezequiel sobre os jardins do Éden, coruscantes de pedras preciosas; estas abundam na experiência visionária, como o documentam inúmeros textos, e talvez uma parte do valor que lhes é atribuído proceda do facto de evocarem o «outro mundo» ou o «céu», descrito por Sócrates no *Fedro* como o lugar onde as cores são infinitamente mais puras e brilhantes e as pedras preciosas não têm conta (1977b:66,nota).

O simbolismo relacionado com as paisagens referidas está, para o autor, inserido numa influência das culturas antigas que predominam no imaginário do artista: *Esse fundo simbólico sempre presente relaciona-se com certas concepções religiosas e filosóficas, mal conhecidas no Ocidente, onde descortinamos a influência profunda do masdeísmo sob a camada mais recente do islamismo* (1977b:60). As raízes culturais são de grande relevo para o pensamento de Lima

---

geómetras constroem a figura, ou a ciência recorre à particularização exemplificativa –, e o «sentir o que se pensa» – em tal opinião eventualmente verídica, ou mais habitualmente em crença pré-racional –, há pois como que o intermédio «ideal» para situar a imaginação como faculdade de construir imagens, quer na reprodução e mimetismo ainda muito ligado com elementos reconstituíntes do objecto da percepção na sua ausência, quer a título de produtora de fantasias e formas mais ou menos delirantes" (2003:295-296).

de Freitas, nomeadamente para a construção de imagens portadoras de saberes, tais como as pinturas de paisagem, pois são capazes de ir para além do real e do visível, exigindo uma realidade transcendente.

Ao representar uma paisagem, enchendo-a de imagens simbólicas, esta já não é uma paisagem real, mas sim uma paisagem visionária. De facto, a representação real e naturalista é uma via para alcançar imagens ricas em símbolos. As *Paisagens Visionárias*, em Lima de Freitas, também são um exemplo de representação *imaginal* do mundo intermédio. Numa orientação oposta à dominante na arte Ocidental desde o Renascimento:

A arte da paisagem seria aí a pintura do «proprietário», que revê os seus territórios com a satisfação do senhor e dono, ou a representação das vastidões ainda não abertas à prospecção da riqueza – sonho romântico das terras virgens, dos espaços por penetrar; ou das «ruínas», espaço anterior recuperado pela nostalgia das grandezas passadas (1977b:65).

## **2.2. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: dos seus regimes à fantasia transcendental***

Gilbert Durand, no seu livro intitulado *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, sustenta uma teoria geral do imaginário assente em imagens estruturais e essenciais para uma hermenêutica antropológica do imaginário. O imaginário levanta, desde o início, questões relacionadas com o ser humano, indo ao âmago da sua essência antropológica:

Em resumo: tal como há dez anos, o Imaginário – ou seja, o conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. O Imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de uma outra (Durand, 1989:14-15).

É um imaginário que abrange os, denominados, *imaginário normal* e o *imaginário patológico*, capazes de englobar todas as camadas culturais, tal como defende Gilbert Durand:

Para poder falar com competência do Imaginário não nos podemos fiar nas exiguidades ou nos caprichos da nossa própria imaginação, mas necessitamos de possuir um repertório quase exaustivo do Imaginário normal e patológico em todas as camadas culturais que a história, as mitologias, a etnologia, a linguística e as literaturas nos propõem (1989:15).

Gilbert Durand, ao esquematizar a linguagem do imaginário pressupõe um específico dinamismo transformador. O autor entende, metaforicamente, que *estrutura* significa duas

coisas. A primeira remete para as estruturas/formas dinâmicas, mas que ajudam a construir modelos classificativos:

Em primeiro lugar que essas «formas» são dinâmicas, ou seja, sujeitas a transformações por modificação de um dos termos, e constituem «modelos» taxinómicos e pedagógicos, quer dizer, que servem comodamente para a classificação mas que podem servir, dado que são transformáveis, para modificar o campo imaginário (1989:44).

A segunda significa que as estruturas/formas são modelos não qualitativos, mas sintomáticos, elas permitem diagnosticar, através dos sintomas:

Em segundo lugar estando mais de acordo neste caso com Radcliffe-Brown que com Lévi-Strauss, estes «modelos» não são quantitativos mas sintomáticos, as estruturas tal como os sintomas médicos são modelos que permitem o diagnóstico e a terapêutica. O aspecto matemático é secundário em relação ao seu agrupamento em síndromas, por isso essas estruturas descrevem-se como modelos etiológicos mais do que se formulam algebricamente (Durand, 1989:44).

Estas duas formas de entender o significado de *estruturas* vão determinar a definição de *Regime*, tal como Gilbert Durand o entende: *De momento, contentemo-nos em definir uma estrutura como uma forma transformável, desempenhando o papel de protocolo motivador para todo um agrupamento de imagens e susceptível ela própria de se agrupar numa estrutura mais geral a que chamaremos Regime* (1989:45).

As metáforas são o produto enriquecedor do imaginário, comportando um semantismo rico de significados e entendido como matriz original: *É esse «sentido» das metáforas, esse grande semantismo do imaginário, que é a matriz original a partir da qual todo o pensamento racionalizado e o seu cortejo semiológico se desenvolvem* (1989:24). O autor posiciona-se na perspetiva simbólica, no sentido de estudar os arquétipos fundamentais da imaginação humana.

Para Gilbert Durand, a perceção veicula os devaneios da imaginação. Os centros de interesse humano, relacionados com o pensamento e a perceção, são impregnados *de atitudes assimiladoras nas quais os acontecimentos perceptivos não passam de pretextos para os devaneios imaginativos* (1989:25). Estas perceções surgem relacionadas com *as classificações mais profundas de analistas das motivações do simbolismo religioso ou da imaginação literária* (1989:25).

Pode entender-se duas classificações. Uma de carácter cosmológica e astral: *na qual são as grandes sequências das estações, dos meteoros e dos astros que servem de indutores à fabulação, tanto são os elementos de uma física primitiva e sumária que, pelas suas qualidades sensoriais, polarizam os campos de força no continuum homogéneo do imaginário* (1989:25). A



outra motivação, de carácter sociológico do microgrupo ou de grupos, *que se estendem até aos confins do grupo linguístico que fornecem quadros primordiais para os símbolos* (1989:25). Neste segundo grupo, Gilbert Durand classifica as motivações da *imaginação estreitamente motivada quer pela língua quer pelas funções sociais* (1989:25). Esta relação da imaginação com a língua e as funções sociais aponta para a sua importância educacional que a mesma tem nos indivíduos e nas sociedades<sup>252</sup>.

Por um lado, veja-se a importância dos *genes raciais*, intimamente relacionadas com as mentalidades imaginárias e os rituais religiosos. Por outro lado, reconheça-se uma *matriz evolucionista* onde tende a estabelecer-se uma hierarquia das grandes formas simbólicas e restaurar a unidade no dualismo bergsoniano das *Deux Sources*<sup>253</sup>, ou seja, as duas fontes da moral e da religião. Por fim, com a *psicanálise*<sup>254</sup> encontra-se uma síntese dinâmica entre as pulsões da libido em evolução e as pressões recalcadoras do microgrupo familiar (inspirado em 1989:25).

São estas diferentes classificações das motivações simbólicas que Gilbert Durand não só apresenta, como também critica, no sentido de estabelecer uma metodologia coesa e firme. Realça, ainda, alguns autores que se fixam na classificação dos símbolos, nomeadamente Krappe, Eliade, Bachelard, Dumézil, Piganiol e Pruyluski<sup>255</sup>, sublinhando que a classificação dos referidos autores peca por se focar num *positivismo objectivo que tenta motivar os símbolos unicamente com a ajuda de dados extrínsecos à consciência imaginante e estão, no fundo, obcecadas por uma explicação utensiliária da semântica imaginária* (1989:28).

Gilbert Durand resume todas as motivações, sejam elas sociológicas ou psicanalíticas, como sendo propostas para fazer compreender as estruturas ou a génese do simbolismo, deixando, muitas vezes, uma *secreta estreiteza metafísica: umas porque querem reduzir o processo motivador a um sistema de elementos exteriores à consciência e exclusivos das pulsões, os outros porque se atêm exclusivamente a pulsões, ou, o que é pior, ao mecanismo redutor da censura e ao seu produto – o recalçamento* (1989:29).

Neste cenário, o autor apresenta, num culminar natural, um estudo do simbolismo pela via da Antropologia<sup>256</sup> com *o seu sentido pleno actual – ou seja: conjunto das ciências que*

---

<sup>252</sup> Relembre-se que as questões relacionadas com a Educação vão ser trabalhadas na IV Parte desta tese.

<sup>253</sup> BERGSON, Henri (1932). *Les Deux sources de la morale et de la religion*. Paris: Les Presses universitaires de France.

<sup>254</sup> Para maior esclarecimento sobre o entendimento do psiquismo humano, na voz de Gilbert Durand, consultar (1989:28-29).

<sup>255</sup> Para uma abordagem mais pormenorizada sobre a perspectiva de Gilbert Durand relativamente ao pensamento simbólico dos referidos autores, consultar (1989:25-28).

<sup>256</sup> Durand esclarece a posição que adopta relativamente à noção de antropologia: "sem se pôr limitações *a priori* e sem optar por uma ontologia psicológica que não passa de espiritualismo camuflado, ou uma ontologia culturalista que, geralmente, não é mais que uma máscara da atitude sociologista, uma e outra destas atitudes resolvendo-se em última análise num intelectualismo semiológico" (Durand, 1989:29).

*estudam a espécie homo-sapiens* (1989:29). Como tal, esclarece o seu posicionamento quanto à classificação estrutural dos símbolos e das motivações simbólicas, dizendo que rejeita o projeto dos psicólogos fenomenologistas e os recalcimentos ou intimações dos sociólogos e dos psicanalistas, sendo livre das querelas entre os culturalistas e psicólogos.

Este posicionamento de Gilbert Durand, sob o ponto de vista antropológico, ao qual «*nada de humano deve ser estranho*» (1989:29)<sup>257</sup>, pretende alcançar uma metodologia que seja capaz de recolher legítimas perspetivas relacionadas com o ser humano, independentemente da área ontológica a que subjaz. Para se conseguir alcançar esse objetivo é preciso colocar, deliberadamente, aquilo que o autor chamou de *trajecto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjectivas e assimiladoras e as intimações objectivas que emanam do meio cósmico e social* (1989:29). O trajeto antropológico<sup>258</sup> no que concerne às motivações simbólicas, não só valoriza o próprio trajeto como, também, todo o processo:

Podemos dizer, parafraseando a equação de Lewin, que o símbolo é sempre o produto dos imperativos biopsíquismo pelas intimações do meio. Foi a esse produto que chamámos trajeto antropológico, porque a reversibilidade dos termos é característica tanto do produto como do trajeto (1989:30).

Para além de Lewin, Durand associa algumas obras de Bachelard<sup>259</sup> e de Bastide<sup>260</sup> como representativas desta teoria do trajeto antropológico, tal como expressa: *Esta teoria do trajeto antropológico encontra-se implicitamente contida no livro L'Air et les songes, de Bachelard, tal como nas reflexões de Bastide sobre as relações da sociologia e da psicanálise* (1989:30).

---

<sup>257</sup> Em latim: *Homo sum: nihil humani a me alienum puto*, traduzido para português: *Sou homem: nada do que é humano me é estranho*. Esta frase é de autoria de Publio Terêncio Afro, dramaturgo e poeta romano, nascido entre 195-185 a.C. e falecido por volta de 159 a.C.. Terá Gilbert Durand recorrido a este autor para demonstrar o seu posicionamento relativamente à Antropologia.

<sup>258</sup> «Esta posição afastará da nossa pesquisa os problemas de anterioridade ontológica, dado que postularemos uma vez por todas, que há *gênese recíproca* que oscila do gesto pulsional ao meio material e social e vice-versa. É neste intervalo, neste caminhar reversível que deve, segundo nos parece, instalar-se a investigação antropológica. No fim de contas, o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objecto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como provou magistralmente Piaget, as representações subjectivas se explicam «pelas acomodações anteriores do sujeito» ao meio objectivo» (Durand, 1989:29e30).

<sup>259</sup> «Para Bachelard, os eixos das intenções fundamentais da imaginação são os trajectos dos gestos principais do animal humano em direcção ao seu meio natural, prolongado directamente pelas instituições primitivas tanto tecnológicas como sociais do *homo faber*. Mas esse trajeto é reversível: porque o meio elementar é revelador da atitude adoptada diante da dureza, da fluidez ou da queimadura. Poder-se-ia dizer que qualquer gesto chama a sua matéria e procura o seu utensílio, e que toda a matéria extraída, quer dizer, abstraída do meio cósmico, e qualquer utensílio ou instrumento é vestígio de um gesto passado. A imaginação de um movimento reclama, diz Bachelard, a imaginação de uma matéria: «À descrição puramente cinemática de um movimento... é preciso sempre acrescentar a consideração dinâmica da matéria trabalhada pelo movimento.» Esta gênese recíproca do gesto e do ambiente, de que o símbolo é o lugar, foi posta bem em relevo pela psicologia social americana: Kardiner inscreve nas noções de «primaridade» e de «secundaridade», balizando o aquém e o além da personalidade de base, o facto de que o indivíduo e as suas pulsões, se recebem de facto uma marca normativa do meio ambiente, comunicam por sua vez, por um efeito «secundário», modificações profundas ao ambiente material e às instituições» (1989:30).

<sup>260</sup> «E Bastide, no termo de um minucioso estudo sobre as relações da libido e do meio social, conclui mostrando o papel piloto que a sociedade desempenha em função da libido. A pulsão individual tem sempre um «leito» social no qual corre facilmente ou, pelo contrário, contra os obstáculos do qual se rebela, de tal modo que «o sistema projectivo da libido não é uma pura criação do indivíduo, uma mitologia pessoal». É, de facto, nesse encontro que se formam esses «complexos de cultura», que vêm render os complexos psicanalíticos. Assim o trajeto antropológico pode indistintamente partir da cultura ou do natural psicológico, uma vez que o essencial da representação e do símbolo está contido entre esses dois marcos reversíveis» (1989:30).

Gilbert Durand, no sentido de delinear os grandes eixos do trajeto antropológico a que os símbolos estão inerentes, considera o método pragmático e relativista de convergência<sup>261</sup> como aquele que melhor mostra as várias constelações das imagens. Por outras palavras, *constelações praticamente constantes e que parecem estruturadas por um certo isomorfismo dos símbolos convergentes* (1989:31).

A organização que poderá surgir da convergência dos símbolos, através dos conjuntos de imagens, permitirá emergir um método denominado de *micro-comparativo*. Com este método, Gilbert Durand coloca em destaque os dois aspetos inerentes ao método comparativo:

- O seu aspeto estático;
- O seu aspeto cinemático.

Esta conclusão permite dizer que as constelações se organizam, ao mesmo tempo, em torno de três conjunturas:

- Imagens de gestos;
- Esquemas transitivos;
- Pontos de condensação simbólica.

Estas constelações são *objectos privilegiados onde se vêem cristalizar os símbolos* (1989:32). É, neste cenário, que a antropologia se depara com várias dificuldades, uma vez que as constelações são transmitidas através do *discurso*<sup>262</sup>. A melhor via para aceder corretamente ao discurso antropológico é através do método *psicologista*, tal a sugere o autor:

E se escolhermos deliberadamente um ponto de partida metodológico «psicologista», não é de forma nenhuma para sacrificar a um psicologismo ontológico. Simplesmente pareceu-nos mais cómodo partir do psíquico para chegar ao cultural, não sendo esta comodidade outra coisa mais que a «simplicidade» preconizada por Descartes. Parece-nos, antes de mais, que se trata de uma simples comodidade gramatical: é mais fácil ir do sujeito – mesmo que seja sujeito pensante! – para os complementos directos e, depois, para os complementos indirectos. O *cogito* apresenta uma dimensão metodológica exemplar muito simplesmente porque é um modelo de bom senso gramatical (1989:33).

---

<sup>261</sup> A convergência de que fala Durand, integra um processo lógico demonstrativo “de uma investigação pragmática que não se deve confundir com o método analógico. A analogia procede por reconhecimento de semelhança entre relações diferentes quanto aos seus termos, enquanto a convergência encontra constelações de imagens semelhantes termo a termo em domínios diferentes do pensamento. A convergência é uma homologia mais do que uma analogia. A analogia é do tipo A é para B o que C é para D, enquanto a convergência seria sobretudo do tipo A é para B o que A' é para B'. Encontramos, de novo, esse carácter de semanticidade que está na base de todo o símbolo e que faz com que a convergência se exerça sobretudo na materialidade de elementos semelhantes mais do que numa simples sintaxe. A homologia é equivalência morfológica, ou melhor, estrutural, mais do que equivalência funcional” (1989:31).

<sup>262</sup> “Ora o discurso tem um fio, um vector que se vem acrescentar aos sentidos das intuições primeiras. Metodologicamente, vemo-nos obrigados a reintroduzir o que tínhamos tido o cuidado de eliminar ontologicamente, a saber, um sentido progressivo da descrição, um sentido que é obrigado a escolher um ponto de partida quer no esquema psicológico quer no objecto cultural. Mas tomemos bem atenção ao seguinte: se metodologicamente somos forçados a começar por um princípio, isso não implica de forma nenhuma que esse começo metodológico e lógico seja ontologicamente primeiro” (1989:33).

Gilbert Durand admite que é a partir do domínio psicológico que se tende a descobrir os grandes eixos de uma classificação capaz de integrar todas as constelações possíveis. Fica a dúvida, de resto! *Qual sector da psicologia se deve procurar essas «metáforas axiomáticas»* (1989:33). Poder-se-ia partir de uma tese entre vários autores possíveis e que Durand referenciou, tais como: Bachelard, Poë, Desoille, Detchereviana, Vedenski, Betcherev, Oukhtomsky, Piaget, Kostyleff, Oufland, Morgan, Groos, Jung, Delmas, Boll, Piéron, Max, Wyczoikowski e Jacobson, entre outros<sup>263</sup>. Tendo em consideração os vários nomes apresentados deve seguir-se a perspectiva que Gilbert Durand deixou perante um conhecimento vasto sobre as respetivas teorias. O autor opta pela perspectiva que toma como hipótese de trabalho, aquela que persiste numa *estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas* (1989:37). São estas três *dominantes reflexas* que corroboram como *matrizes sensório-motoras* sendo, as mesmas, responsáveis pela formação dos grandes símbolos, através de duas motivações, sendo elas: os reflexos dominantes e a cultura<sup>264</sup>.

Tal como o autor afirma, é no *ambiente tecnológico humano que vamos procurar um acordo entre os reflexos dominantes e o seu prolongamento ou confirmação cultural* (1989:37). Entre as perspectivas de Pavlov e de Piaget, intimamente relacionados com os reflexos de imitação, Gilbert Durand pretende alertar para aquilo que Lévi-Strauss diz sobre a importância da natureza<sup>265</sup>. É com esta dualidade que se permite chegar a um acordo de pulsões imanentes ao sujeito, como daquelas que são adquiridas de fora para dentro do mesmo.

Longe de ser uma censura ou um recalçamento que motivam a imagem e dão vigor ao símbolo, parece, pelo contrário, que é um acordo entre as pulsões reflexas do sujeito e o seu meio que enraíza de maneira tão imperativa as grandes imagens na representação e as carrega de uma felicidade suficiente para as perpetuar (1989:37).

Ainda sobre os reflexos dominantes, o autor refere os três grandes gestos dados pela **reflexologia** que desenrolam e orientam a representação simbólica. Diga-se que *cada gesto implica ao mesmo tempo uma matéria e uma técnica, suscita um material imaginário e, senão*

---

<sup>263</sup> Para um maior esclarecimento sobre as abordagens de Gilbert Durand relativamente às teorias dos referidos autores, consultar (Durand, 1989:33-36).

<sup>264</sup> Acrescente-se que, no seguimento da abordagem pretendida, não é oportuno desenvolver este tema, tal como o próprio Gilbert Durand o fez, nomeadamente o desenvolvimento de vários conceitos relacionados com vários autores. Contudo, no sentido de melhor esclarecer estes conceitos, consultar (Durand, 1989:37e38).

<sup>265</sup> “Em termos pavlovianos, poder-se-ia dizer que o ambiente humano é o primeiro condicionamento das dominantes sensório-motoras, ou, em termos piagetianos, que o meio humano é o lugar da projecção dos esquemas de imitação. Se, como pretende Lévi-Strauss, o que é da ordem da natureza e tem por critérios a universalidade e a espontaneidade está separado do que pertence à cultura, domínio da particularidade, da relatividade e do constrangimento, não deixa por isso de ser necessário que um acordo se realize entre a natureza e a cultura, sob pena de ver o conteúdo cultural nunca ser *vivido*. A cultura válida, ou seja, aquela que motiva a reflexão e o devaneio humano, é, assim, aquela que sobredetermina, por uma espécie de finalidade, o projecto natural fornecido pelos reflexos dominantes que lhe servem de tutor instintivo. Decerto que os reflexos humanos, perdendo como os dos grandes macacos «essa nitidez e essa precisão» que se encontra na maior parte dos mamíferos, são capazes de um muito largo e muito variado condicionamento cultural. O que não deixa de implicar que esse condicionamento deva ser, pelo menos em geral, orientado pela própria finalidade do reflexo dominante sob pena de provocar uma crise neurótica de inadaptação. Um mínimo de adequação é, assim, exigido entre a dominante reflexa e o ambiente cultural” (1989:37).

*um instrumento, pelo menos um utensílio* (1989:39). O autor descreve os três grandes gestos da seguinte forma:

- O **primeiro gesto**, a dominante postural, exige as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos frequentes;
- O **segundo gesto**, ligado à descida digestiva, implica as matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentais, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento;
- Os **gestos rítmicos**, de que a sexualidade é o modelo natural acabado, projectam-se nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda e a roda de fiar, a vasilha onde se bate a manteiga e o isqueiro e, por fim, sobredeterminam toda a fricção tecnológica pela rítmica sexual (1989:39).

Como tal, esta classificação **tripartida** alonga-se numa classificação tecnológica do modo como se segue:

- Os instrumentos percussores e contundentes;
- Os continentais e os recipientes ligados às técnicas da escavação;
- Os grandes prolongamentos técnicos do tão precioso utensílio que é a roda: os meios de transporte do mesmo modo que as indústrias do têxtil ou do fogo (1989:39).

Gilbert Durand reconhece alguma ligação à Psicanálise relativamente às motivações da personalidade, particularmente quanto às personagens parentais<sup>266</sup>. Considerando que as mesmas *se deixam singularmente classificar nos dois primeiros grupos de símbolos definidos pelos reflexos posturais e digestivos* (1989:39).

Por fim, Gilbert Durand entende que será importante referir os estudos de Piganiol e de Dumézil, realçando que as conclusões sociológicas a que chegaram não cabem na abordagem multicultural que ele propõe<sup>267</sup>.

Após esta breve exposição acerca do pensamento de Gilbert Durand, tendo em conta as suas *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, pensa-se ter reunido a base para a convergência dos símbolos ou da linguagem simbólica. Por um lado, a convergência da reflexologia, por outro lado a convergência da tecnologia, por fim a convergência da sociologia é o trampolim para uma bipartição desta classificação empírica das convergências arquetípicas,

---

<sup>266</sup> “O levantar-se, a posição postural será na maior parte dos casos acompanhada de um simbolismo do pai com todas as implicações, tanto edípicas como adlerianas, que pode comportar, enquanto a mulher e a mãe se verão anexar pelo simbolismo digestivo com as suas implicações hedonísticas” (Durand, 1989:39).

<sup>267</sup> Para uma abordagem mais pormenorizada sobre a perspectiva de Durand sobre a obra de Piganiol e de Dumézil consultar: (Durand, 1989:40e41). Contudo, acrescente-se a ideia primeira que Durand apresenta para questionar o estudo dos referidos autores, para uma abordagem simbólica: “Uma notável concordância aparece ainda entre as três categorias simbólicas definidas pela reflexologia e a tripartição e a bipartição funcional encaradas por Piganiol e Dumézil. Compreendamo-nos bem, porque poderiam acusar-nos de extrapolar consideravelmente conclusões sociológicas que não se aplicam, para estes dois autores, senão aos Indo-Europeus ou mesmo apenas aos Romanos. Mas se as três funções dumezilianas ou as duas estratificações funcionais da Roma Antiga, segundo Piganiol, não se encontram nitidamente noutras culturas é simplesmente porque estão sociologicamente mal delimitadas” (1989:40).

sendo eles os dois *regimes* do simbolismo: um *diurno* e o outro *noturno*. Gilbert Durand opta por uma bipartição desta classificação por duas razões:

1ª Porque, ..., esse duplo plano ao mesmo tempo bipartido e tripartido não é contraditório e dá admiravelmente conta das diferentes motivações antropológicas a que chegaram investigadores tão afastados uns dos outros como Dumézil, Leroi-Gourhan, Piganiol, Eliade, Krappe ou os reflexólogos e os psicanalistas (1989:41);

2ª Porque a tripartição das dominantes reflexas é funcionalmente reduzida pela psicanálise clássica a uma bipartição. Com efeito, a libido na sua evolução genética valoriza e liga afectivamente, de modo sucessivo mas contínuo, as pulsões digestivas e as pulsões sexuais (1989:41).

Gilbert Durand propõe que se oponha o *regime noturno* do simbolismo ao *regime diurno estruturado pela dominante postural com as suas implicações manuais e visuais, e talvez também com as suas implicações adlerianas de agressividade* (1989:41). Assim, o *regime diurno* relaciona-se com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação, enquanto o *regime noturno* subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica:

1ª Subsumindo as técnicas do continente e do habitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora (1989:41).

2ª Agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos (1989:41).

Neste sentido, pode reagrupar-se as imagens no sentido de condensar os vários sentidos múltiplos, embora conscientes de um agrupamento não totalmente rígido de formas imutáveis<sup>268</sup>. No caso da Obra Pública de Lima de Freitas, a mesma será estudada e analisada nesta III Parte, no II Capítulo, tendo em linha de conta as várias ponderações que estão a ser postas em estudo.

Antes mesmo de passar a uma breve sistematização dos regimes apontados por Gilbert Durand deve retomar-se as suas palavras, apresentadas no início do ponto anterior, onde menciona a importância das estruturas como veículo transformador e motivador para a formação das imagens que, por sua vez, podem agrupar-se numa estrutura mais geral, denominada por regime.

---

<sup>268</sup> “Uma vez que esses regimes não são agrupamentos rígidos de formas imutáveis, pôr-nos-emos por fim a questão de saber se são eles mesmos motivados pelo conjunto dos traços caracteriológicos ou tipológicos do indivíduo, ou ainda qual é a relação que liga as suas transformações às pressões históricas e sociais. Uma vez reconhecida a sua relativa autonomia - relativa porque tudo tem um limite relativo na complexidade das ciências do homem - restar-nos-á esboçar, baseando-nos na realidade arquetipal desses regimes e dessas estruturas, uma filosofia do imaginário que se interroge sobre a forma comum que integra esses regimes heterogêneos e sobre a significação funcional dessa forma da imaginação e do conjunto das estruturas e dos regimes que ela subsume” (1989:45)

São o regime diurno e noturno das imagens as propostas apresentadas por Gilbert Durand para as abordagem e aceções simbólicas das imagens, sendo por isso apresentados, de forma breve e sucinta, de seguida:

O regime diurno da imagem proposto por Gilbert Durand surge da complementaridade com o regime noturno da imagem, ou seja, *semanticamente falando, pode dizer-se que não há luz sem trevas enquanto o inverso não é verdadeiro: a noite tem uma experiência simbólica autónoma* (1989:49). O regime noturno comporta algumas singularidades que a seu tempo vão ser apresentadas. Contudo, do que importa agora falar é do regime diurno que se define como sendo *o regime da antítese* (1989:49).

Gilbert Durand vai beber às designações de Paul Valéry os conceitos de *puro* e de *sombra*, aos quais atribui, na linha de Guiraud, uma gravitação de conceitos, tais como: *céu, ouro, dia, sol, luz, grande, imenso, divino, duro, dourado, etc.* ao primeiro e ao segundo, os conceitos de *amor, segredo, sonho, profundo, misterioso, só, triste, pálido, pesado, lento, etc.* (Durand, 1989:49).

Entre estas duas polaridades dentro do regime diurno da imagem existe uma divisão *em duas grandes partes antitéticas* (1989:49): a primeira é guiada pela *convergência semântica – consagrada ao fundo das trevas sobre o qual se desenha o brilho vitorioso da luz* (1989:49); a segunda manifesta *a reconquista antitética e metódica das valorizações negativas da primeira* (1989:49).

Após esta breve alusão ao regime diurno da imagem, apresentado por Gilbert Durand, irá ser feita uma explanação direta e sucinta da organização sistemática que o autor propõe para uma abordagem às imagens de cariz diurno.

À primeira, denominou-a por *as faces do tempo*, tendo subdividido em três grandes símbolos:

a) Os símbolos teriomorfos: *À primeira vista, o simbolismo animal parece ser bastante vago porque demasiado comum. (...). Todavia, apesar desta dificuldade, qualquer arquetipologia deve abrir com um Bestiário e começar por uma reflexão sobre a universalidade e a banalidade do Bestiário* (1989:51);

b) Os símbolos nictomorfos: *Os símbolos nictomorfos são, portanto, animados em profundidade pelo esquema heraclítico da água que corre ou da água cuja profundidade, pelo seu negrume, nos escapa, e pelo reflexo que redobra a imagem como a sombra redobra o corpo* (1989:79);

c) Os símbolos catamorfos: *A terceira grande epifania imaginária da angústia humana, diante da temporalidade, parece-nos residir nas imagens dinâmicas da queda* (1989:79).

À segunda imagem associou os símbolos: *do ceptro e do gládio*, com esquemas ascensionais e diairéticos:

Se apenas escolhermos como título geral, para cobrir os três temas que esta segunda parte contém, dois símbolos, *o ceptro e o gládio*, reciprocamente indicativos dos esquemas ascensionais e diairéticos, foi porque quisemos sublinhar, de passagem, a concordância da nossa própria classificação simbólica com a classificação quaternária dos jogos de cartas, especialmente do jogo do Tarot (1989:88).

A estas imagens são reconhecidas três tipos de símbolos:

a) Os símbolos ascensionais: *Em conclusão, os símbolos ascensionais aparecem-nos marcados pela preocupação da reconquista de uma potência perdida, de um tónus degradado da queda* (1989:101);

b) Os símbolos espetaculares: *Tal como o esquema da ascensão se opõe ponto por ponto, nos seus desenvolvimentos simbólicos, ao da queda, também aos símbolos tenebrosos se opõem os da luz e especialmente o símbolo solar* (1989:102);

c) Os símbolos diairéticos: *Esquemas e arquétipos de transcendência exigem um procedimento dialéctico: a intenção profunda que os guia é intenção polémica que os põe em confronto com os seus contrários. A ascensão é imaginada contra a queda e a luz contra as trevas* (1989:111).

Por outras palavras, *o regime diurno e as estruturas heroicas ou esquizomorfas do imaginário* estruturam os pensamentos transcendentais através da espada e da purificação, como refere Gilbert Durand:

É, portanto, contra as faces do tempo confrontadas com o imaginário num hiperbólico pesadelo que o *Regime Diurno* restabelece, pela espada e pelas purificações, o reino dos pensamentos transcendentais. Seguimos, na sua materialidade antropológica, o jogo destas antíteses, e poderíamos de momento dar como subtítulo ao *Regime Diurno* da imagem o de *Regime da antítese* (1989:124-125).

O regime noturno da imagem, proposto por Gilbert Durand, surge como estando *constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo* (1989:138). O regime noturno é subdividido pelo autor em dois grandes grupos:

- O primeiro grupo de símbolos *é constituído por uma pura e simples inversão do valor afectivo atribuído às faces do tempo* (1989:138). Existe uma aproximação a um processo de eufemização, através da imagem, *esboçado já ao nível de uma representação do destino e da*



*morte, que, no entanto, não tinha ilusão, vai-se acentuando para chegar a uma verdadeira prática da antífrase por inversão radical do sentido afectivo das imagens* (1989:138);

- O segundo grupo procura o fator de constância, tal como refere: *vai se axializando em torno da procura e da descoberta de um factor de constância no próprio seio da fluidez temporal e esforça-se por sintetizar as aspirações da transcendência ao além e as intuições imanentes do devir* (1989:138).

No regime noturno existe uma inversão radical do regime diurno, embora no noturno haja sempre em consideração os dois grupos já descritos acima. Gilbert Durand, sucintamente aclara:

Num e noutro grupo há valorização do *Regime Nocturno* das imagens, mas num dos casos a valorização é fundamental e inverte o conteúdo afectivo das imagens: é então que, no seio da própria noite, o espírito procura a luz e a queda se eufemiza em descida e o abismo minimiza-se em taça, enquanto, no outro caso, a noite não passa de propedêutica necessária do dia, promessa indubitável da aurora (1989:138).

Após esta breve alusão ao regime noturno da imagem, apresentado de acordo com Gilbert Durand, passa-se a explicar de forma direta e sucinta a organização sequencial das imagens de cariz noturno.

As imagens associadas à *descida* e à *taça* estão agrupados em duas tipologias de símbolos:

a) Os símbolos da inversão: *Mas a inversão dos valores diurnos, que eram valores da ostentação, da separação, do desmembramento analítico, traz como corolário simbólico a valorização das imagens da segurança fechada, da intimidade* (1989:163);

b) Os símbolos da intimidade: *O complexo do regresso à mãe vem inverter e sobredeterminar a valorização da própria morte e do sepulcro. Poder-se-ia consagrar uma vasta obra aos ritos de enterramento e às fantasias do repouso e da intimidade que os estruturam* (1989:163).

Por outras palavras, *as estruturas místicas do imaginário* permitem integrar narrativas nas várias fases do retorno, tal como ilustra Gilbert Durand:

Mas os simbolismos que estudámos até aqui, (...), e as suas estruturas psicológicas convidam-nos a aprofundar ainda o estudo da *Regime Nocturno*. Porque estas imagens nocturnas de encaixamento, de intimidade, estas sintaxes de inversão e de repetição, estas dialéticas do voltar para trás (*rebroussement*) incitam a imaginação a fabular uma narrativa que integre as diversas fases do retorno. A imaginação nocturna é, assim, naturalmente levada da quietude da descida e da intimidade, que a taça simbolizava, à dramatização cíclica na qual se organiza um mito do retorno, mito sempre ameaçado pelas tentações de um pensamento diurno do retorno triunfal e definitivo. O

redobramento do continente pelo conteúdo, da taça pela beberagem leva irresistivelmente a atenção imaginária a concentrar-se na sintaxe dramática do fenómeno do mesmo modo que no seu conteúdo intimista e místico. É sempre que se passa insensivelmente do simbolismo místico da taça ao simbolismo cíclico do denário (1989:192).

As imagens relacionadas com o *denário* e o *pau* são denominadoras do tempo: *Escolhemos, para simbolizar estes dois matizes do imaginário que procura dominar o tempo, duas figuras do jogo do Tarot que resumem reciprocamente o movimento cíclico do destino e o ímpeto ascendente do progresso temporal: o denário e o pau* (1989:193).

Estas imagens pertencentes às estruturas sintéticas associam-se a dois tipos de simbolismos:

a) Os símbolos cíclicos: *Esses símbolos agrupam-se em duas categorias, segundo se põe a tónica no poder de repetição infinita de ritmos temporais e no domínio cíclico do devir ou, pelo contrário, se se desloca o interesse para o papel genético e progressista do devir, para essa maturação, que apela aos símbolos biológicos, por que o tempo faz passar os seres através das peripécias dramáticas da evolução* (1989:193);

b) Do esquema rítmico ao mito do progresso:

E se o símbolo da árvore reconduz o ciclo à transcendência, podemos constatar que, por nosso lado, fechámos sobre si próprio o inventário das valorizações arquetipais positivas que, saídas da insurreição polémica contra as faces do tempo, de uma revolta «essencial» e abstracta, conduz a uma transcendência encarnada no tempo, que, partida de uma suserania estática sobre o tempo graças ao gládio e ao simbolismo geométrico do «fugir daqui», leva-nos a uma colaboração dinâmica com o devir que faz deste último o aliado de toda a maturação e de todo o crescimento, o tutor vertical e vegetal de todo o progresso (1989:236).

Assim, as *estruturas sintéticas do imaginário e estilos da história* são integradoras do imaginário: *É muito difícil analisar as estruturas desta segunda categoria do Regime Nocturno da imagem. Com efeito, estas últimas são sintéticas em todos os sentidos do termo, e antes de mais porque elas integram, numa sequência contínua, todas as outras intenções do imaginário* (1989:236).

Gilbert Durand revela a importância dos *mitos e do semantismo*, uma vez ter um simbolismo muito relacionado com a narrativa dramática ou histórica, como aclara:

Com efeito, verificamos que o *Regime Nocturno* do imaginário fazia tender o simbolismo a organizar-se numa narrativa dramática ou histórica. Por outras palavras, no *Regime Nocturno*, e especialmente nas suas estruturas sintéticas, as imagens arquetipais ou simbólicas não se bastam já a si próprias no seu simbolismo intrínseco, mas, por um dinamismo extrínseco, ligam-se umas às outras sob a forma de narrativa. É essa narrativa - obcecada pelos estilos da história e pelas estruturas dramáticas - que nós chamamos «mito» (1989:242).

Para terminar, existe a necessidade de referir a *fantasia transcendental* como momento crucial quando se trabalha com *as estruturas antropológicas do imaginário*. Assim, Gilbert Durand organiza o tema sob três momentos fundamentais.

a) Universalidade dos arquétipos:

Com base no que já foi referido sobre o regime diurno e o regime noturno das imagens, pode dizer-se que se organizam em três reflexos dominantes ou em três grandes grupos de esquemas:

1 - Esquemas diairéticos e verticalizantes, *simbolizados pelos arquétipos do ceptro e do gládio isotópicos de todo um cortejo simbólico* (1989:259);

2 - Esquemas da descida e da interiorização, *simbolizadas pela taça e as suas componentes simbólicas* (1989:259);

3 - Esquemas rítmicos, *com os seus matizes cíclicos ou progressistas, representados pela roda denária ou duodenária e o pau com rebentos, a árvore*.

Estes três esquemas, apresentados por Gilbert Durand, foram organizados em dois regimes: o primeiro, diurno ou da antítese e o segundo, noturno ou do eufemismo.

Gilbert Durand propõe que se faça um estudo debruçado sobre a imagem, tendo como ponto de partida alguns pressupostos que considera fulcrais para o desenvolvimento da teoria sobre o imaginário:

- Sugere ser relevante *passar da morfologia classificativa das estruturas do imaginário a uma fisiologia da função de imaginação* (1989:259/60);

- Considera necessário *esboçar uma filosofia do imaginário a que poderíamos chamar, como sugere Novalis, uma fantasia transcendental* (1989:260);

- Revela ser frutuoso *se pudessemos provar que há uma realidade idêntica e universal do imaginário* (1989:260);

Gilbert Durand alerta para a importância da educação, relativamente ao imaginário, deixando dois apontamentos relevantes: o primeiro refere que *toda a cultura inculcada pela*

*educação é um conjunto de estruturas fantásticas* (1989:272); o segundo remete para uma fase posterior, dizendo que *depois do estágio educativo, a função fantástica desempenha um papel directo na acção* (1989:272).

A função fantástica<sup>269</sup>, para Gilbert Durand, parece ser determinante para se abordar as questões do espírito. Por sua vez, despertará a universalidade e a vocação da transcendência, tal como refere o autor:

Assim, a alvorada de toda a criação do espírito humano, teórica ou prática, é governada pela função fantástica. Não só essa função fantástica nos aparece como universal na sua extensão através da espécie humana, mas ainda na sua compreensão: ela está na raiz de todos os processos da consciência, revela-se como a marca originária do Espírito. Por isso, nada nos parece mais próximo desta função fantástica que a velha noção aviceniana de *intelecto agente*, reatriz do saber da espécie humana inteira, princípio específico da universalidade e de vocação transcendental (1989:272).

Esta universalidade do arquétipo e a capacidade transcendental é o que faz com que esta linguagem simbólica tenha uma grande relevância para a compreensão das estruturas mentais do ser humano.

b) O espaço, forma *a priori* da fantasia:

Gilbert Durand debruça-se sobre a presente temática do espaço como forma da fantasia sob vários pontos de vista<sup>270</sup>. Contudo, não cabe na presente abordagem apresentar essas mesmas leituras, mas deve colocar-se de forma resumida a visão global que o autor deixou expressa referindo que *é o espaço fantástico e as suas três qualidades de ocularidade, de profundidade, de ubiquidade de que depende a ambivalência que é a forma a priori de uma função cuja razão de ser é o eufemismo. A função fantástica é, assim, função de Esperança* (1989:282-283).

Há aqui um alerta para a existência da função fantástica, como esperança, na medida em que o espaço e a forma possam ser transformados num espaço/forma melhor, através da eufemização.

c) O esquematismo transcendental do eufemismo:

Gilbert Durand considera o espaço e a forma como motivos para o desenvolvimento dos trajetos do imaginário. Assim, propõem três categorias da imaginação ou três estruturas da imaginação para ajudar no referido trajeto:

---

<sup>269</sup> Para mais esclarecimentos sobre o tema da fantasia deve consultar-se (Durand, 1989:259-272).

<sup>270</sup> Para mais esclarecimentos sobre o presente tema consultar (Durand, 1989:272-283).

- Elevação e dicotomia transcendente;
- Inversão e profundidade íntima;
- Poder infinito de repetição (Durand, 1989:283).

Quando fala das estruturas da imaginação, o autor sublinha que *uma obra de arte utiliza o recurso de todas as estruturas* (1989:288). Neste sentido, o desafio deste estudo será tentar fazer uma abordagem às obras públicas de Lima de Freitas, tendo em linha de conta as estruturas do imaginário propostas por Gilbert Durand e que foram sendo descritas ao longo do texto.

Reconhecendo a dificuldade desta tarefa, parece ser determinante primeiro chegar até ao símbolo dominante ou ao arquétipo substantivo para, posteriormente conseguir determinar a estrutura dominante em cada obra de Lima de Freitas. Por outras palavras, na Capítulo II desta III Parte vai ser feita uma aproximação ao símbolo dominante ou arquétipo substantivo em cada uma das obras em estudo para, na IV Parte ser possível determinar qual ou quais as estruturas (esquizomorfas, sintéticas e místicas) que melhor caracterizam a Obra Pública de Lima de Freitas.

Estas estruturas podem ser analisadas no Quadro 22: *Classificação Isotópica das Imagens*, proposto por Gilbert Durand, no qual se consegue compilar a informação mais específica e que será reportada para a análise das obras públicas de Lima de Freitas.

**Quadro 22:** Classificação Isotópica das Imagens<sup>271</sup>

REGIMES OU POLARIDADES	DIURNO		NOTURNO			
Estruturas	ESQUIZOMORFAS (ou heroicas) 1º Identificação e «recuo» autístico. 2º Diaretismo ( <i>Spaltung</i> ). 3º Geometrismo, simetria, gigantismo. 4º Antítese polémica.		SINTÉTICAS (ou dramáticas) 1º Coincidência «oppositorum» e sistematização. 2º Dialéctica dos antagonistas, dramatização. 3º Historização. 4º Progressismo parcial (ciclo) ou total.		MÍSTICAS (ou antifrásicas) 1º Repetição e perseverança. 2º Viscosidade, adesividade antifrásica. 3º Realismo sensorial. 4º Miniaturização (Gulliver).	
Princípios de explicação e de justificação ou lógicos	Representação objectivamente heterogeneizante (antítese) e subjetivamente homogeneizante (autismo). Os princípios de EXCLUSÃO, de CONTRADIÇÃO e de IDENTIDADE atuam plenamente.		Representação diacrónica que liga as contradições pelo factor tempo. O princípio da CAUSALIDADE, sob todas as formas (especialmente FINAL e EFICIENTE) atua em pleno.		Representação objectivamente homogeneizante (perseverança) e subjetivamente heterogeneizante (esforço antifrásico). Os princípios de ANALOGIA e de SIMILITUDE atuam plenamente.	
Reflexos dominantes	Dominante POSTURAL com os seus derivados <i>manuais</i> e o adjuvante das sensações à distância (vista, audifonação).		Dominante COPULATIVA, com os seus derivados motores <i>rítmicos</i> e os seus adjuvantes sensoriais (cinéticos, musicais-rítmicos, etc.).		Dominante DIGESTIVA com os seus adjuvantes <i>cenestésicos</i> , <i>térmicos</i> e os seus derivados <i>tácteis</i> , <i>olfactivos</i> e <i>gustativos</i> .	
Esquemas «verbais»	<b>Distinguir</b> Separar ≠ Misturar   Subir ≠ Cair		<b>Ligar</b> Amadurecer   Voltar Progredir   Recensar		<b>Confundir</b> Descer Possuir Penetrar	
Arquétipos «atributos»	Puro ≠ Maculado Claro ≠ Escuro	Alto ≠ Baixo	Avante Por vir Para a frente Futuro	Atrás Passado Para trás	Profundo Calmo Quente Íntimo Escondido	
Situação das «categorias» do jogo de <i>tarot</i>	O GLÁDIO	(O Cepetro)	O PAU	O DENÁRIO	A TAÇA	
Arquétipos «substantivos»	A Luz ≠ As Trevas O Ar ≠ O Miasma A Arma Heroica ≠ O Vínculo O Baptismo ≠ A Mácua	O Cume ≠ O Abismo O Céu ≠ O Inferno O Chefe ≠ O Inferior O Herói ≠ O Monstro O Anjo ≠ O Animal A Asa ≠ O Réptil	O Fogo-Chama O Filho A Árvore O Germe	A Roda A Cruz A Lua O Andrógino A Deus Plural	O Microcosmos A Criança O Polegar / Pequeno O Animal Mãe / <i>gigogne</i> A Cor A Noite A Mãe O Recipiente	A Casa / Morada O Centro A Flor A Mulher O Alimento A Substância
Dos Símbolos aos <i>Sintemas</i>	O Sol O Azul Celeste O Olho do Pai As Runas O Mantra As Armas A Vedação / Couraças A Clausura A Circuncisão A Tonsura, etc.	A Escala de Mão A Escada O Bétilo O Campaneiro / Sino O Zingurate A Águia A Calhandra A Pomba Júpiter, etc.	O Calendário, A Aritmologia, A Triade, A Tétrade, A Astrobiologia. A Iniciação O «duas vezes nascido» A Orgia O Messias A Pedra Filosofal A Música, etc.	O Sacrifício O Dragão A Espiral O Caracol O Urso O Cordeiro A Lebre A Roda de Fiar O Sabre / Isqueiro A Cadinho / <i>Baratte</i> , etc.	O Ventre Os Engolidores e os Engolidos Kobolds Os Dáctilos Osiris As Tintas As Pedras Preciosas / As Gemas Melusina O Véu O Manto A Taça O Caldeirão, etc.	O Túmulo / A Tumba O Berço A Crisálida A Ilha A Caverna O Mandala A Barca O Saco / A Alcofa O Ovo O Leite O Mel O Vinho O Ouro, etc.

<sup>271</sup> Este quadro é denominado por Quadro 22: *Classificação Isotópica das Imagens* e pode ser consultado nas obras *Estruturas Antropológicas do Imaginário* e *A Imaginação Simbólica* da autoria de Gilbert Durand. Contudo, aquele que agora se irá apresentar é um culminar dos vários elementos patentes numa e noutra versão, complementando-se entre si. Embora seja novamente referido no último ponto deste Capítulo, numa perspectiva mais operacional quando for necessário explicar o método interpretativo que vai ser aplicado para a análise das obras públicas de Lima de Freitas.

### 3. Para uma hermenêutica simbólica da Obra Pública de Lima de Freitas

A hermenêutica simbólica que vai ser seguida, tendo em linha de conta a Obra Pública de Lima de Freitas, será aquela que Gilbert Durand denominou por *novas críticas*. Gilbert Durand ao referir-se às *novas críticas da mitocrítica à mitanálise* evoca o pensamento de Gaston Bachelard como pioneiro que abrange os vários suportes artísticos, nomeadamente o literário e o plástico e, *em particular dos conteúdos imaginários e das heranças estéticas* (Durand, 2004:57).

Gaston Bachelard desenvolve, em *redor das imagens poéticas e literárias dos quatro elementos clássicos* (Durand, 2004:57), como o fogo, o ar, a água e a terra, um trabalho que vai ao encontro de uma nova forma de ver as imagens, ou seja, através das *novas críticas*. Para explicar este caminho, Gilbert Durand desenvolve o seu pensamento apontando para o designado *método arquetipológico* no qual a *mitocrítica* e a *mitanálise* se enquadram.

Assim, o autor defende a existência de uma «*ciência do homem*», ou seja, que os *recortes epistemológicos (em psicologia, sociologia, medicina, história, literatura, estética, etc.) são meramente circunstâncias, simples «pontos de vista» sobre um objecto único: o homo sapiens sapiens* (Durand, 1998:145). Este encontro entre os vários saberes, a ser possível de alcançar, exige a realização de um balanço e de uma reflexão, *não apenas das formas mas também dos conteúdos de qualquer pesquisa antropológica e procurar no homo sapiens o consenso mínimo que permite a troca e a comunicação intra-específica de todos os homens semper et ubique. É esta a solução heurística do arquétipo* (1998:150).

Surge, portanto, a proposta de encontrar a solução no arquétipo, o que faz com que se dê o encontro do *consenso de toda a inter-relação e de toda a comunicação humanas a fim de o erigir em verdadeiro «indicador» antropológico* (Durand, 1998:150). Este consenso, na perspectiva do autor, *surge dos lados do imaginário ou, pelo menos, do lado da esthetica (enquanto representação sensível)* (1998:150-151). O autor não considera os arquétipos como sendo formas abstractas e estáticas mas, pelo contrário, formas dinâmicas figurativas ou modelares:

Os «arquétipos» não são formas abstractas e estáticas, mas dinamismos figurativos, «concauidades» (ou «moldes») específicos que, necessariamente, se realizam e se preenchem – dois actos que o termo alemão *Erfüllung* traduz bem – pelo meio ambiente imediato, o «nicho ecológico». Surgem, então, as «grandes imagens», ou «imagens arquétipos», motivadas simultaneamente pelo inevitável meio cósmico (o curso do sol, o vento, a água, o fogo, a terra, a rocha, o curso e as fases da lua, o calor e o frio, etc.) e pelo incontornável «meio» sociofamiliar (a mãe alimentadora, os «outros»: irmãos, pai, os chefes, etc.) (1998:153).

A relação do arquétipo, na abordagem desta tese, segue através da estreita relação com o mito, como primeiro discurso e, conseqüentemente, chega-se até à importância e à pertinência da *mitocrítica* e da *mitanálise*. O autor aclara: *E como o arquétipo aparece como a matriz das «grandes imagens» numa primeira Erfüllung, é o mito que constitui o primeiro discurso – sermo mythicus -, campo da segunda Erfüllung* (Durand, 1998:153).

Existe, assim, uma necessidade de reabilitar o símbolo, o *sermo mythicus*, relacionado com outra forma de ver a realidade, tal como menciona: *Então, reabilitação do símbolo, reabilitação do sermo mythicus afinal, descoberta de um outro modo de raciocinar, ou de uma outra razão a que chamei hermetica ratio, um raciocínio tipo hermético* (Durand, 1982:55). Esta relação hermética<sup>272</sup> associa-se à capacidade de similitude que o princípio da filosofia de Hermes incorpora (Durand, 1982:55-56). Desta forma, pode passar-se à metodologia de Gilbert Durand, tendo em enfoque o esclarecimento sobre o que se entende por *mitocrítica* e por *mitanálise*.

### **3.1. A metodologia de Gilbert Durand: a *mitocrítica* e a *mitanálise***

Gilbert Durand ao reconhecer a importância do mito como narrativa das grandes imagens simbólicas e ao atribuir-lhe o termo - *sermo mythicus*, tal como já foi mencionado, consegue estabelecer uma relação mítica-simbólica preponderante em toda a *literatura*, tal como refere: *do mesmo modo que o arquétipo era a «matriz» de todo o imaginário, o sermo mythicus torna-se a matriz de todo o «discurso» e, portanto, de toda a «literatura», quer a oral quer a escrita* (Durand, 1998:154).

É pertinente entender, agora, como se processa esta passagem do discurso do mito, *sermo mythicus*, até à *mitocrítica*<sup>273</sup>. É na capacidade de leitura do discurso do mito que reside a ligação, ou seja, é nas *técnicas de leitura – mais compreensivas do que explicativas – do mito, (...), se tornam paradigmáticas para a leitura de qualquer «discurso»* (1998:154). É na capacidade humana, através do pensamento, que se desenvolve o *sermo mythicus* e como esta capacidade é genuína do *homo sapiens*, então o mito eleva-se como ponto fulcral no discurso. Por outras palavras, *é, então, que a mitologia desce do Olimpo e, ao generalizar-se, ao banalizar-se, se torna «mitocrítica»* (Durand, 1998:154). Em suma: *se todo o arquétipo é uma «concauidade» inicial, qualquer mito não é mais do que o «enchimento» das suas diversas e concretas lições* (1998:155).

---

<sup>272</sup> Deve referir-se que as questões relacionadas com o hermetismo foram trabalhadas na II Parte, no Capítulo II. A utilização dessa linguagem é recorrente ao longo da tese o que demonstra a sua relevância temática.

<sup>273</sup> Para uma abordagem mais pormenorizada sobre a *mitocrítica* na perspetiva de Gilbert Durand, pode consultar-se (Durand, 1982:65-86).



Assim, a *mitocrítica* possibilita fazer algumas *derivações*, mas tal como Durand refere, isto equivale a destacar o carácter integralmente «simbólico» do imaginário humano, uma vez que o «pensamento simbólico» é o modelo de um pensamento indirecto, isto é, onde existe sempre um hiato de significação entre significante dado e significado chamado ao sentido (Durand, 1998:155). É à procura das várias derivações que a *mitocrítica* se debruça, as mesmas, também, denominadas por *variações* ou *ressonâncias* do mito: *de um dado mito bem definido pelos seus mitemas constitutivos que, incidindo sobre as obras literárias, se tem dedicado, desde há trinta anos, a «mitocrítica» da Escola de Grenoble* (1998:157). Gilbert Durand considera que um *mitema* é uma unidade semântica e o papel mítico é um rupo semântico, como explica:

É uma unidade semântica que, em resumo não se pode reduzir a uma palavra nem a uma sintaxe e que é constituída por um conjunto semântico, onde, pelo menos, uma palavra é significada, é completada por um atributo, e *a fortiori* por um verbo. É portanto, o grupo de palavras que, de algum modo, desempenha o papel mítico (Durand, 1982:85).

Gilbert Durand, utilizando a pertinência das ciências humanas, associou as ciências do texto à *mitocrítica*, considerando-a *justamente uma crítica do tipo crítica literária* (1982:65). Por outras palavras, a crítica de um texto é uma *crítica que tenta pôr a descoberto por detrás do texto, quer seja um texto literário (...) ou mesmo o estilo de todo o conjunto de uma época - ... - que tenta pôr a descoberto um núcleo mítico, uma narrativa fundamentadora* (1982:65-66).

O autor salienta a existência de uma alma ou uma vivacidade nos textos, referindo que os mesmos se olham e se cruzam os olhares interiores: *Ora bem, um texto olha-nos, quer dizer, é mais que um interesse, é um cruzamento de olhares...* (Durand, 1982:66). Reconhece que é esta capacidade de olhar do texto, que reside um núcleo que entra no domínio mítico. *É esse núcleo, como vos vou tentar mostrar, pertence ao domínio do mítico* (1982:66).

Gilbert Durand estrutura a sua abordagem sobre a *mitocrítica* em três grandes momentos: o primeiro refere-se à origem da *mitocrítica*; o segundo apresenta a metodologia geral para a *mitocrítica* de um texto e, por fim, expõe o problema associado às unidades semânticas utilizadas neste tipo de crítica:

Dividirei a minha exposição em três partes. Em primeiro lugar, falarei dos antepassados da *mitocrítica* e de como, por caminhos diferentes, por métodos diferentes, se chegou a este tipo de crítica. Depois, tentarei lembrar a alguns que já o sabem bem (...), lembrar-lhes-ei qual é a metodologia geral do tratamento de um texto num sentido mitocrítico. Porei, por fim, um problema que interessa sempre e que é um problema crucial: o problema das unidades semânticas que são utilizadas neste tipo de crítica (1982:66-67).

No primeiro momento, pode dizer-se que *há antepassados muito longínquos, autores de que se aperceberam que havia uma coincidência estranha entre as estruturas literárias e as estruturas míticas* (Durand, 1982:67). Entre vários nomes, Mircea Eliade é considerado como o primeiro a enunciar uma interpretação no romance literário, tal como esclarece:

Eliade que, portanto, foi ele próprio um criador literário e ao mesmo tempo um mitólogo e um historiador das religiões, foi o primeiro a enunciar muito nitidamente o princípio de coalescência ou de correspondência ou mesmo de interpretação do romance e da literatura, digamos profana, para significar, e esse núcleo que nos olha e que hoje diríamos que nos interroga, interrogação, digamos, da literatura profana pelo seu além mítico (Durand, 1982:67-68).

Ao mesmo tempo, Gilbert Durand reconhece na psicanálise e nos seus autores uma herança dos antepassados, como grande contributo para a *mitocrítica*. *A psicanálise muito cedo se apercebeu dos efeitos a utilizar como psicanálise literária* (1982:70). Contudo, o autor aponta dois nomes, como sendo os primeiros autores a desenvolverem uma abordagem *mitocrítica*, tal como a considera. Refere-se a Léon Cellier e Pierre Albouy. Ambos, apesar de não serem psicólogos nem psicanalistas, conseguiram desenvolver um trabalho imparcial (Durand, 1982:72). Gilbert Durand exemplifica o trabalho realizado por Léon Cellier da seguinte forma:

Ele viu que, mais ou menos, todos os românticos estão obcecados por uma espécie de esquema geral bastante fácil de descrever, esquema que descrito, assim, em abstracto, enquanto conceito é o que se pode chamar um *mitologema*. É o mitologema da culpa, ou da queda, da descida a infernos diversos e da subida posterior para uma redenção (Durand, 1982:72).

Conseguir encontrar o *mitologema* subjacente a um texto literário, neste caso ou numa obra de arte, no caso da Obra Pública de Lima de Freitas é um objetivo quanto realizada uma abordagem *mitocrítica* das mesmas obras:

E é isto a que podemos chamar uma mitocrítica: é o pôr em relevo na obra, eu ia a dizer um mito inocente, querendo dizer com isso um mito que não esteja obrigatoriamente embarcado no pan-sexualismo de Freud ou numa interpretação demasiado estreita, um mito em liberdade, um mito que actua por detrás da narrativa (Durand, 1982:73).

No segundo momento é relevante demonstrar uma metodologia para a *mitocrítica* não deixando de ir no seguimento do primeiro momento. A capacidade de se debruçar sobre o mito possibilita o encontro ou o reconhecimento de várias situações:

- Primeira, a tentativa de *encontrar unidades, mitemas, na narrativa diacrónica, como se diz, ou seja, relativa, que se desenrola no próprio tempo da obra* (1982:75);

- Segunda, uma *indicação, o indicador do mito, ..., é a sua redundância e a determinação do mitema vem do que se repete, mas que se repete, se assim se pode dizer, de uma maneira aberta* (1982:75);

- Terceira, o símbolo como portador de vários significantes, *é que para um significado temos uma infinidade possível de significantes. Mas esses significantes têm uma coerência e uma homologia interna de sentido que permitem classifica-los* (1982:75);

- Quarta, como chegar até ao significado do símbolo. *Por outras palavras, temos conjuntos, pode-se falar de séries, pode-se falar de famílias, podemos dizer com os etnólogos «pacotes de imagens» ou «constelações», que têm traços comuns e que reenviam para o mesmo significado, mas que são diversos* (1982:75).

Por fim, perante o problema associado às unidades semânticas, Gilbert Durand assume essa dificuldade tendo em linha de conta a natureza do texto literário ou da arte plástica. Contudo, existem algumas premissas que o autor deixa clarificadas:

- Primeira, o texto só existe se for lido. *Disse-vos que um texto não existe se não for lido, tal como uma partitura musical não tem significado se não for interpretado, como é evidente* (1982:80);

- Segunda, um texto não é imediato. *Um texto nunca está dito uma vez por todas, dado que o lemos e que um olhar diferente do nosso, uma tradução diferente da nossa esclarece o texto* (1982:80);

- Terceira, o texto não é um objeto. *O texto não pode ser um objecto, dado que é portador de uma carga semântica e que a carga semântica sou eu, no fim de contas* (1982:80).

Na leitura de um texto literário, na audição de um concerto musical ou na contemplação de uma obra plástica, há uma leitura inevitável, objetiva, que levanta algumas questões relacionadas com a interpretação. *Por outras palavras, há uma parte de interpretação inelutável na leitura de um texto, não se pode ler objectivamente, seria terrível que fosse lido objectivamente, havia o diktat do texto, e talvez que certos estruturalistas sejam bastante seduzidos por esta ditadura do texto, que leva muito longe* (1982:80-81). Gilbert Durand alerta para a dificuldade que a estrutura fixa e objetiva, coloca na aceção da mensagem, referindo que *portanto a estrutura não permite compreender o que me olha no texto, e é o que eu queria mostrar* (1982:81). Como tal propõe um «*estruturalismo figurativo*» *que toma em conta os sinais – utilizo «sinal» preferencialmente a «signo» - os sinais que me olham, os sinais que me dizem respeito* (1982:82).

Gilbert Durand afere as suas *Estruturas Antropológicas do Imaginário* para salientar o caminho que deve ser percorrido para uma *mitocrítica*: *que toma em conta as homologias (não as analogias), quer dizer, os significantes da mesma família que o significado. Eu explico, é necessário ter em conta por exemplo um grupo de palavras – adjectivo e substantivo* (1982:83). Sublinha a importância do atributo como seja aquele *que qualifica o substantivo e que lhe dá a cor, a cor psíquica* (1982:83).

Após a apresentação de uma proposta *mitocrítica*, Gilbert Durand reconhece a necessidade de uma *mitanálise* e delinea um caminho com *rumo a uma tópica* que será esclarecida no ponto seguinte deste capítulo. Este caminho possibilita uma expansão, passando pela *mitocrítica* rumo à *mitanálise*<sup>24</sup>. Esta possibilidade mitanalítica vem ampliar o campo de análise das imagens, alargando as vias de acesso às mesmas. O autor, de forma clara e concisa explica:

A amplitude de uma tal profusão mitocrítica em diferentes campos da literatura e dos «discursos» estéticos em geral incita, com efeito, ao não isolamento da pesquisa num único autor, ou mesmo num único texto, mas sim a alargar a sua análise ao conjunto do discurso social, político, banal, ideológico, etc., de uma sociedade e de uma época. A pesquisa pede então auxílio a outros pontos de vista metodológicos para além da perspectiva da «ciência da literatura» por si limitadas. É assim que se passa de uma mitocrítica pontual para uma mitanálise mais generalizada (Durand, 1998:158).

Assim, a *mitanálise*, entendida como um caminho para uma mitodologia, consiste em dar continuidade à análise *mitocrítica*. Contudo, com um alargamento de perspectivas e de vertentes, a *mitanálise* consiste numa deslocação dos métodos apresentados pela *mitocrítica*, caminhando *para um campo mais largo que o do texto literário, para um campo mais largo e, por isso mesmo, muito mais aleatório: o campo do aparelho ou das instituições ou das práticas sociais. Ou seja, o campo da Sociologia* (Durand, 1982:87).

A *mitanálise*, apresentada por Gilbert Durand, é *uma abordagem do terreno do sociólogo* (1982:88). Contudo, o autor divide esse mesmo terreno em duas partes. *A primeira consistirá numa parte justificada e histórica, ..., para mostrar como, pouco a pouco, as pessoas do símbolo ou do imaginário, a vasta família de pensadores que, desde o início do século, se debruçaram sobre os problemas do símbolo, do imaginário e do mito, se orientaram para considerações sociológicas* (1982:89). A segunda segue encadeada na primeira, tal como menciona: *Mas direi ainda que esta primeira parte se encadeará, de novo, na segunda, segunda que não será uma exposição metodológica, ..., mas uma exposição de esboços de resultados* (1982:89).

---

<sup>24</sup> Para uma análise mais aprofundada sobre a perspectiva de Durand relativamente à *mitanálise*, deve consultar-se (Durand, 1982:87-113).

Gilbert Durand não apresenta uma metodologia para a *mitanálise* uma vez que o método é o mesmo apresentado para a *mitocrítica* e justifica a sua opção.

É porque, no fim de contas, o método que vou utilizar é o da mitocrítica mas aplicada a um texto, um texto fluido, um texto que não tem a facilidade literária, linear, unidimensional da escrita, mas um texto que se refere a todo o conteúdo antropológico de uma sociedade, um texto a várias dimensões, de algum modo, a três, quatro, cinco dimensões: os objectos, os hábitos de vida, os costumes, as opiniões, os monumentos e os documentos (Durand, 1982:89).

Assim, para a abordagem que se pretende fazer, começa a desenhar-se o caminho pretendido. Para o estudo da Obra Pública de Lima de Freitas será mais adequado seguir o caminho da *mitocrítica*, uma vez que a *mitanálise* segue uma via mais vocacionada para as linhas relacionadas com a sociologia, tal como já foi mencionado. Contudo, independentemente da opção metodológica de análise de uma obra, seja a *mitanálise* ou a *mitocrítica*, ambas devem ter em consideração alguns aspetos importantes para ajudar no processo hermenêutico, tal como o próprio Gilbert Durand deixou clarificado:

Em primeiro lugar, é importante admitir o direito ao erro, como explica: *Quero sublinhar de novo que admito sempre nas ciências, e é preciso admiti-lo, e nas Ciências do Homem em particular, admito sempre o direito ao erro; o direito ao erro, o direito à interpretação, o direito ao contra-senso, ou ao falso sentido, é inelutável nas démarches que seguimos* (1982:91). As ciências humanas unificadas, na proposta de Gilbert Durand, situam-se entre a *mitocrítica* e a *mitanálise*, assumindo uma mesma metodologia, tal como a clara:

De uma ciência do homem reunificada em torno de uma dupla aplicação – mitocrítica e mitanalítica – metodológica (que nos sentimos tentados a escrever, desde logo, «metodológica») emergiam os prolegómenos de uma orientação epistemológica e filosófica nova, não de uma novidade fugaz do tipo «pronto a vestir» intelectual, mas nova no sentido de renovada pelo encontro de mitos, de sensibilidades e de filosofemas ocultados (Durand, 1998:159).

Segundo, é importante admitir a existência de um risco, como a clara: *Saber que há um risco certo, e o risco é muito grande para o sociólogo porque a sua subjectividade vai delimitar as unidades semânticas de uma maneira ainda mais aleatória, num campo muito mais vasto que o filólogo que estuda um discurso de tipo linguístico* (Durand, 1982:91).

Deve sublinhar-se que a *mitanálise* tem grande relevância numa abordagem que segue uma duração social, mesmo que enquadrada em esquemas míticos, como acrescenta: *A mitanálise consiste, portanto, em examinar ou determinar num segmento de duração social os grandes esquemas míticos, os mitologemas, ..., a partir de índices mítémicos que podem passar*

*por mitemas – quer seja um estilo de pintura, quer seja uma atitude social, quer seja uma atitude de estar à mesa ...* (1982:97). Como tal, a *mitanálise*, tendo em conta a especificidade e a natureza das obras públicas de Lima de Freitas, torna-se menos adequada. Assume-se, assim, a *mitocrítica* como a via mais adequada para o estudo da Obra Pública de Lima de Freitas.

Seguindo, ainda, a visão de Gilbert Durand, deixam-se colocadas duas questões, seguindo uma linha de desenvolvimento por via da *mitocrítica* e da *mitanálise* para o estudo do imaginário: *Uma relativa à duração das fases do imaginário sociocultural* (1998:162) e *A outra relativa aos «reempregos» e que toca no tipo bem específico de determinismo constatado em antropologia* (1998:162).

A Obra Pública de Lima de Freitas tem grande relevância, uma vez que são facilitadoras e veiculadoras para a passagem do conhecimento de geração em geração, por via dos lugares onde se encontram. As obras são o veículo capaz de prolongar o imaginário representado por Lima de Freitas. Antes mesmo de passar ao estudo da obra, propriamente dita, vai ser descrito qual o modelo interpretativo pelo qual vai ser pautado este trabalho. Contudo, sublinha-se que o interesse desta investigação direciona-se sobre um olhar atento, tendo em conta as imagens plásticas de Lima de Freitas encontradas nos vários espaços públicos já apresentados no Capítulo II da I Parte.

### **3.2. Proposta de um modelo interpretativo da Obra Pública: a *mitocrítica***

Até chegar a esta fase da investigação reuniu-se um conjunto de indicadores que ajudam e possibilitam chegar até um processo metodológico adequado. Não se pretende forçar uma via a seguir, pelo contrário, pretende assumir-se as dificuldades que forem encontradas ao longo deste trabalho, fazendo com que outras possibilidades tenham lugar para futuras investigações, no sentido de abrir caminhos alternativos.

Contudo, é relevante delinear a via de trabalho escolhida para que, nos capítulos posteriores, venha a ser aplicada com o cuidado e o rigor necessário. O capítulo seguinte irá ter um carácter teórico aplicado às obras públicas de Lima de Freitas. O modelo interpretativo escolhido segue a caminho apresentado nos pontos anteriores, indo ao encontro das teorias interpretativas de Gilbert Durand. Por outras palavras, a hermenêutica mítico-simbólica da Obra Pública de Lima de Freitas segue a via aproximada da *mitocrítica*. Este modelo interpretativo aplicado à Obra Pública de Lima de Freitas é um exercício novo que merece atenção, uma vez

que é a primeira vez que uma interpretação, deste género, vai ser feita à Obra Pública de Lima de Freitas que, por si só, é bastante peculiar.

As obras plásticas de Lima de Freitas, que serão interpretadas à luz da *mitocrítica*, são obras de cariz mítico-simbólico. Neste sentido, por um lado, comportam matéria de estudo muito relevante, mas por outro lado, são facilitadoras de interpretações várias que podem dificultar a aceção do objetivo principal. Assim, para ajudar a não desviar do caminho desejado vão seguir-se as linhas orientadoras, facultadas por Gilbert Durand, para uma *mitocrítica* adequada.

Em primeiro lugar, será fulcral perguntar o porquê da crítica à Obra Pública de Lima de Freitas (Durand, 1998:245). Existem várias respostas a considerar:

- a) Porque as obras plásticas, de uma maneira geral, devem ser questionadas;
- b) Porque as obras públicas, na sua generalidade, são o veículo acessível a todos;
- c) Porque a Obra Pública de Lima de Freitas, em particular, é constituída, em grande parte, por painéis de azulejos;
- d) Porque a Obra Pública de Lima de Freitas se apresenta em diferentes lugares, com características muito diferentes entre si;
- e) Porque a Obra de Lima de Freitas, na sua generalidade, é rica em mitos e em símbolos;
- f) Porque o próprio Gilbert Durand se interessou pela obra de Lima de Freitas, tendo realizado uma *mitocrítica* sobre a sua pintura e a ilustração, denominando-a por *Mitolvsismos*;
- g) Por fim, porque se reconhece na Obra Pública de Lima de Freitas uma via mítico-simbólica de grande complexidade, que carece de estudo.

Estas são algumas respostas, entre outras, que podem surgir, embora, no essencial, estão explanadas as questões mais relevantes.

Apresentada a pertinência de uma aproximação *mitocrítica* à Obra Pública de Lima de Freitas, segue-se outra orientação: a narrativa como aquela que *possui um estreito parentesco com o sermo mythicus, o mito* (Durand, 1998:246). O reconhecimento da existência de um mito<sup>275</sup> pode, implícita ou explicitamente, ajudar a descortinar a narrativa. A *mitocrítica* convida que se faça uma *caça* ao mito (1998:246) embora, com duas valências distintas:

---

<sup>275</sup> “O mito seria, de algum modo, o «modelo» matricial de toda a narrativa, estruturado pelos esquemas e arquétipos fundamentais da psique do *sapiens sapiens*, a nossa” (Durand, 1998:246).

- A primeira, de cariz mais estática, *diz respeito à delimitação dos nossos terrenos de caça e ao espinhoso problema do levantamento dos vestígios, dos indícios da presença da caça mítica* (1998:246);

- A segunda, de cariz mais dinâmica, *será consagrada aos movimentos do mito: como é que o mito se «modifica», quais são os processos dessas modificações, como é que a «modificação» se processa...?* (1998:246).

Gilbert Durand alerta para as ínfimas variáveis dentro destas duas valências, embora considere ser necessário seguir os pontos de referência para orientar o caminho mitocrítico. A referência deve ser seguida pelo *sermo mythicus*, a saber a *repetição, a redundância* (1998:247). A *redundância* temática é outra linha orientadora, proposta por Gilbert Durand:

É a «redundância» (Lévi-Strauss) que assinala um mito, a possibilidade de arrumar os seus elementos (mitemas) em «pacotes» (enxames, constelações, etc.) sincrónicos (isto é, possuidores de ressonâncias, de homologias, de semelhanças semânticas) ritmando obsessivamente o fio «diacrónico» do discurso. O mito repete e repete-se para impregnar, isto é, persuadir (Durand, 1998:247).

O autor alerta para o facto de ser menos difícil delinear elementos míticos, num romance longo, em contraponto com um romance curto, um soneto, um título e acrescentar-se-ia uma obra plástica, tal como a de Lima de Freitas. Esta passagem para a obra plástica é bastante específica.

Tendo como referência esta linha orientadora, relativamente ao tamanho das obras literárias e às vezes em que são legíveis os elementos míticos, o mesmo não se adequa a uma obra plástica. Não será através do tamanho físico de uma obra que se pode identificar os elementos míticos, mas antes, pelas vezes em que estes podem ser identificados em várias obras plásticas ao longo da vida e obra do artista.

Assim, passar-se-á aos seis níveis na escala da narrativa, apresentada por Gilbert Durand, ainda que numa perspetiva mais literária consegue esclarecer e dar luz para, posteriormente se passar para a obra plástica:

- a) O título, *que pode ser significativo se ele próprio for redundante num autor* (1998:247);
- b) Obras de pequena dimensão, tais como *soneto, balada, lied, esboço, plano, novela, é já mais indicativa das suas intenções* (1998:247);
- c) Obras de grandes dimensões, nas quais *a mitocrítica se pode exercer com eficácia* (1998:248);



- d) A obra completa de um autor, na qual *as redundâncias temáticas e dramáticas manifestam-se com majestade* (1998:248) e acrescenta: *As «conversões» de um autor surgem com mais nitidez, as alterações de mito também* (1998:248);
- e) A obra completa e o contexto histórico e cultural. *A reflexão sobre as épocas incita-nos a discernir no tempo e no espaço cultural «bacias semânticas» (G. Durand), elas próprias escalonadas em seis fases que assinalam a génese e o declínio dos mitos* (1998:248);
- f) Quando a investigação abarca um espaço e um tempo *que tocam a imemorabilidade, pode descobrir-se, então, a dinâmica de um mito em todas as suas matrizes, em toda a sua amplitude* (1998:248).

Existe, portanto, uma dupla face quando se pretende fazer uma *mitocrítica*<sup>276</sup>, por um lado *quanto mais vasto for o terreno de informação, mais frutífera é a mitocrítica* (1998:248), por outro lado *quanto mais a análise se enriquece, mais ele dificulta as sobreposições, as pseudomorfoses, as mestiçagens semânticas* (1998:248).

Apesar de todas estas linhas orientadoras para a realização de uma *mitocrítica* cuidada, Gilbert Durand sublinha o ponto fraco e o ponto forte que está na base desta demanda. Por um lado, a *mitocrítica* é inacabada por natureza, por outro lado o mito é a luz a seguir, tal como descreve:

O «sentido» de uma obra humana, de uma obra de arte, está sempre por descobrir, ele não é automaticamente dado através de uma receita *fastfood* de análise. E é o «mito» que «descobre» a interpretação, o mito com as suas marcas de referência metalépticas, as suas redundâncias diferenciais do «alguns», seja ele «mito pessoal», seja mito de uma época, seja mito de uma cultura, seja mito eterno e universal ... (Durand, 1998:251).

O caminho mitocrítico que foi escolhido e vai ser operacionalizado no capítulo subsequente, na interpretação das obras públicas de Lima de Freitas, terá em consideração duas linhas fundamentais:

- 1 – O quadro da *Classificação Isotópica das Imagens*;
- 2 – Os *Mitolvsismos*.

---

<sup>276</sup> No sentido de ajudar a não confundir a *mitocrítica* com a *mitanálise*, Gilbert Durand alerta para a linha ténue que as separa. A mitanálise busca um mito mas faz "a sua relação com outros mitos existentes no instante estudado, a sua «distância do real», a forma como ele é definido pela epistemologia de uma sociedade, a sua «força problemática» no impulso que ele pode oferecer à investigação científica" (1998:248-249).

O primeiro ponto refere-se, essencialmente, ao Quadro 17: *Classificação Isotópica das Imagens*<sup>277</sup> proposto por Gilbert Durand.

Numa primeira fase, este quadro será o ponto de partida para aceder à leitura do arquétipo ou do símbolo em cada uma das obras. A interpretação que irá ser feita de será apoiada no pensamento de Gilbert Durand, Gaston Bachelard e Mircea Eliade, mais especificamente. Mas será nas *Estruturas Antropológicas do Imaginário*, através do quadro da *Classificação Isotópica das Imagens*, apresentado e sistematizado por Gilbert Durand, que se irá observar e sistematizar as imagens patentes em cada uma das obras públicas de Lima de Freitas. Quando não for possível partir deste pressupostos, tentar-se-á ajustar a interpretação à luz dos textos e autores já mencionados.

O segundo ponto vem no seguimento do interesse que Gilbert Durand teve para com a obra de Lima de Freitas na sua generalidade (plástica, gráfica e literária). Gilbert Durand dedicou um livro a e sobre Lima de Freitas intitulado *Mitologismos de Lima de Freitas*, de 1987. Nesta obra, Gilbert Durand construiu uma *mitocrítica* sobre a obra de Lima de Freitas, especificamente debruçada sobre a pintura e a ilustração.

Na perspetiva de Gilbert Durand, e de acordo com Lima de Freitas, existe uma ligação das imagens do pintor a certas temáticas, apresentadas com frequência ou por *redundância*, apesar de caberem nelas várias fases, várias interpretações ou várias correntes. A estas imagens, ambos aceitaram-nas como sendo *imagens obsessivas*, na linha de Charles Mauron, *métaphores obsédantes* (1983)<sup>278</sup>, consideradas como aquelas que melhor expressam as preocupações, paixões ou mesmo imagens ligadas ao Inconsciente Coletivo de Jung, seguindo a: *intersubjectividade, do colectivo, da «comunicação universalizável»* (Durand, 1987a:15).

Assim, Gilbert Durand, nesse estudo mitocrítico verificou na obra plástica de Lima de Freitas quatro imagens, consideradas, obsessivas maiores: *Estas quatro imagens obsessoras maiores: a fealdade digna de dó desde nosso baixo-mundo, a mulher portadora de esperança, as vias múltiplas da face do homem andrógino e, finalmente, a árvore seca, constituem já, de modo por certo inconsciente, uma coerente mitologia* (Durand, 1987a:44-45).

Por outro lado, outras duas, consideradas *imagens obsessivas* menores: *Juntam-se a estas outras obsessões menores, das quais examinaremos aqui duas: a obsessão do céu nocturno estrelado e a introdução na tela ou no desenho do «pensamento», sob a forma quer de máximas, quer de figuras geométricas* (1987:45).

---

<sup>277</sup> Quadro inspirado em (Durand, 1989:305) e em (Durand, 1995:80-81).

<sup>278</sup> Definição apresentada na I Parte, Capítulo I, no ponto 1.1. Modernidade e Crise de Paradigma.

De forma um pouco mais explícita, seguem-se as quatro imagens maiores do pintor, salientadas por Gilbert Durand:

1<sup>a</sup> Imagem obsessiva: emana um expressionismo aguçado, refletindo uma fealdade humana, uma vagabundagem cega e insensata dos homens e a máscara como subterfúgio do *Eu*, sendo uma variante da obsessão dos loucos e dos cegos<sup>279</sup>;

2<sup>a</sup> Imagem obsessiva: sugere a emergência da beleza e do belo. É o tema da mulher que vem encher de luz as imagens, até então deprimentes em Lima de Freitas<sup>280</sup>;

3<sup>a</sup> Imagem obsessiva: reclama uma necessidade imensa de querer mais do ser humano. Digamos que o tema das cabeças compósitas e da duplicação ou desdobramentos do rosto refaz a necessidade de libertação do ser humano<sup>281</sup>;

4<sup>a</sup> Imagem obsessiva: alude o céu e o inferno ou a luz e as trevas com a representação da árvore seca<sup>282</sup>. A árvore seca remete, segundo Durand, para a esperança do renascer primaveril e para a expectativa de que a energia vivificante brote do alto.

Por seu lado, as duas imagens menores do pintor focadas por Durand foram:

5<sup>a</sup> Imagem obsessiva: o céu estrelado<sup>283</sup>;

6<sup>a</sup> Imagem obsessiva: as máximas e as figuras geométricas<sup>284</sup>.

Assim, a obra plástica de Lima de Freitas parece comportar temas mítico-simbólicos de forma implícita ou explícita. Estes permitem aceder aos seus conteúdos e regressar à tradição. Gilbert Durand também valoriza os temas mítico-simbólicos na perspetiva do imaginário individual e coletivo.

A leitura *mitocrítica* feita por Gilbert Durand tendo por base algumas obras plásticas e ilustrações vão permitir fazer uma confrontação com as conclusões encontradas nesse estudo e o presente trabalho. Será possível verificar se Lima de Freitas explanou, na sua Obra Pública, mitos, arquétipos e símbolos fundadores semelhantes ou dispares daqueles que foram encontrados por Gilbert Durand no seu trabalho mitocrítico. Por outras palavras, o encontro ou o desencontro das imagens apontadas por Gilbert Durand, na Obra Pública de Lima de Freitas, tais como a monstruosidade e a vagabundagem cega dos humanos; o tema da mulher; a duplicação dos rostos e o tema da árvore seca; o céu estrelado ou as figuras geométricas

---

<sup>279</sup> Para se obter informação complementar, consultar (Durand, 1987a:15-30).

<sup>280</sup> Para se obter informação complementar, consultar (Durand, 1987a:30-34).

<sup>281</sup> Para se obter informação complementar, consultar (Durand, 1987a:34-41).

<sup>282</sup> Para se obter informação complementar, consultar (Durand, 1987a:41-44).

<sup>283</sup> Para se obter informação complementar, consultar (Durand, 1987a:45-50).

<sup>284</sup> Para se obter informação complementar, consultar (Durand, 1987a:50-52).

permitirão perceber a intenção do artista, a sua linha de trabalho nos vários suportes e contextos, entre outros aspetos.

Após a apresentação de uma proposta de modelo interpretativo, com vista uma *hermenêutica mítico-simbólica* da Obra Pública de Lima de Freitas, pode agora passar-se para a abordagem das obras propriamente ditas. Contudo, haverá sempre presente um olhar atento sobre as eventuais possibilidades de encontrar linhas de conduta para aceder às questões relacionadas com a educação e, especificamente, a estética educacional.

## **Capítulo II – A Obra Pública de Lima de Freitas: uma interpretação *mitocrítica***

### **Preâmbulo**

No presente capítulo irá desenvolver-se uma interpretação *mitocrítica* da Obra Pública de Lima de Freitas. Pretende fazer-se uma leitura sustentada nas matrizes indicadas por Gilbert Durand e que foram explanadas no capítulo anterior. Com esta abordagem tentar-se-á abrir o caminho até à estética educacional, que será o objeto de estudo na IV Parte deste trabalho.

É neste momento que se irão operacionalizar os conceitos e conteúdos que foram sendo apresentados nos textos antecedentes<sup>285</sup>. Assim, as obras públicas de Lima de Freitas vão ser abordadas e trabalhadas por ordem cronológica, sendo alvo de uma interpretação individualizada. Por outras palavras, para cada obra, vai tentar encontrar-se o tema soberano, os arquétipos e os símbolos dominantes para que, no culminar desta abordagem, se consiga chegar aos indicadores chave a ter em linha de conta na IV Parte, desta tese. Do encontro com os mesmos se apurará as denominadas *imagens obsessivas* da Obra Pública de Lima de Freitas que, por sua vez, vão ser conduzidas até a uma estética educacional.

As imagens patentes em cada obra de Lima de Freitas serão objeto de uma leitura orientada pela grelha interpretativa de Gilbert Durand, patente na obra *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Contudo, sempre que oportuno, recorrer-se-á a outros autores, tais como Mircea Eliade e Carl Jung, para complementar e legitimar o caminho.

### **1. O painel de azulejos na Escola Primária de Vale Escuro, de 1955**

Tendo em conta os pressupostos enunciados por Gilbert Durand e já enumerados no capítulo anterior, irá avançar-se para uma *mitocrítica* da obra de Lima de Freitas, patente na Escola Primária de Vale Escuro e datada em 1955. Para tal, o olhar será focado no tema soberano, nos arquétipos e nos símbolos dominantes.

#### **1.1. Uma hermenêutica simbólica da obra *Infância***

Para dar início a uma hermenêutica simbólica da obra situada na Escola Primária do Vale Escuro de 1955, deve ter-se em consideração o lugar onde a mesma se insere. A obra foi

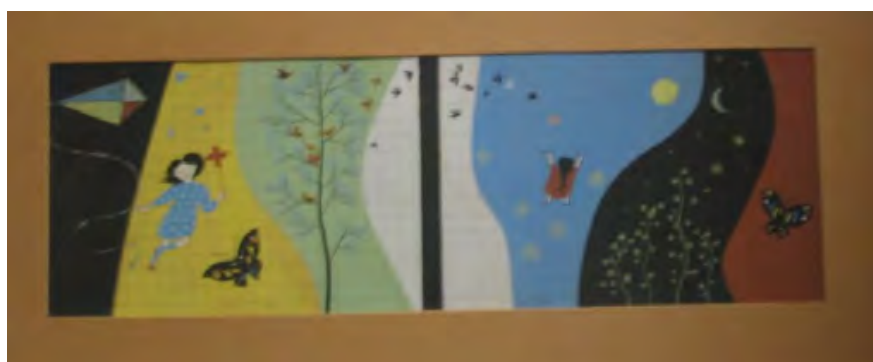
---

<sup>285</sup> O presente capítulo irá revelar-se um texto extenso, comparado com os capítulos anteriores e subsequentes. Contudo, esta situação não pôde ser evitada, tendo em consideração o número de obras em estudo e reconhecendo que se trata de um capítulo chave nesta tese de doutoramento.

realizada para uma escola primária, a qual permanece em funcionamento, tendo apenas sofrido alteração o nome da instituição (referenciado na I Parte, no Capítulo II) embora, para o presente estudo, se mantenha o nome atribuído à escola, inicialmente.

A atribuição do título *Infância* está de acordo com os elementos retratados. Por outras palavras, o título *Infância* permite fazer um registo nominal relativo à obra, permite contextualizá-la quanto ao local de implementação e consegue ir ao encontro dos elementos que a compõem.

Tal como já foi mencionado no Capítulo II da I Parte, a presente obra pública encontra-se em fase de restauro, portanto o olhar será focado sobre a imagem da maqueta<sup>286</sup>, reproduzida na Figura 111.



**Figura 111:** Maqueta em cartão do painel *Infância*.

Fonte: Reprodução digital por Lígia Rocha

A *mitocrítica* da obra de Lima de Freitas na Escola Primária de Vale Escuro terá em consideração a obra plástica como equivalente ao texto literário. Irá partir-se da grelha da *Classificação Isotópica das Imagens* elaborada por Gilbert Durand e apresentada no Capítulo I desta III Parte.

Observando a imagem apresentada na maqueta, constata-se que a composição é dividida por uma linha preta com uma espessura substantiva. Através da Figura 62 e 63 pode comprovar-se que a referida linha é a representação da coluna existente no local de implementação da referida obra.

Para além desta coluna, que divide naturalmente a obra, pode falar-se das linhas curvas que a fracionam através das várias cores utilizadas. Da esquerda para a direita, pode ver-se o preto, o amarelo, o verde, o branco, o azul, o preto novamente e o vermelho acastanhado.

---

<sup>286</sup> Apesar de existirem algumas diferenças entre a maqueta e a obra original, estas prendem-se apenas com a organização do espaço, deixando os elementos constitutivos da imagem intocáveis. No exemplo concreto da Figura 64 e da Figura 66 é possível verificar a diferença relativa à organização do espaço, surgindo azulejos pretos na parte inferior do painel que, podem ser confrontados com a fotografia apresentada na Figura 62. De facto, na maqueta, estes azulejos pretos no fundo do painel não aparecem, contudo não comprometem a leitura que se pretende fazer (confrontar Figura 61 ou 111 com a Figura 62).

Em cada um destes espaços são apresentados elementos diferenciados. Da esquerda para a direita e respeitando a ordem cromática já referida, pode ver-se na primeira faixa um papagaio de papel; na segunda uma menina com um catavento, uma borboleta e a alusão aos pássaros ou objetos voadores; na terceira uma árvore e vários pássaros; na quarta mais pássaros e a representação da coluna estrutural do edifício; na quinta, ainda, outros pássaros, uma menina, uma bola, folhas e o sol; na penúltima faixa uma árvore, uma lua e estrelas e, por fim, outra borboleta. Assim, o arquétipo dominante na presente obra é o da criança. Embora, o arquétipo da árvore (o arquétipo da árvore irá ser retomado ao trabalhar outras obras públicas e Lima de Freitas, como por exemplo as obras implementadas no Bairro dos Olivais Norte, de 1962) e, de forma implícita, o arquétipo do ar, através da representação dos pássaros e das borboletas (sobre estes arquétipos pode referenciar-se a obra *O Ar e os sonhos* de Gaston Bachelard, nomeadamente as páginas 65, 66 e 67) são também uma referência.

De forma breve e sintética irá resumir-se algumas ideias fundamentais:

**A criança:** pertence ao regime noturno, com as estruturas místicas; os schèmes verbais são o confundir (descer, possuir, penetrar); os atributos são o profundo, o calmo, o quente, o íntimo e o escondido; a situação das categorias do jogo de *tarot* é a taça; culminando no arquétipo substantivo da criança;

**A árvore:** pertence ao regime noturno, com as estruturas sintéticas; os schèmes verbais são o ligar (amadurecer, progredir); os atributos são o avante, o por vir, o para a frente e o futuro; a situação das categorias do jogo de *tarot* é o pau; culminando no arquétipo substantivo da árvore;

**O ar:** pertence ao regime diurno, com as estruturas esquizomorfos; os schèmes verbais são o distinguir (separar ≠ misturar); os atributos são o puro ≠ maculado e claro ≠ escuro; a situação das categorias do jogo de *tarot* é o gládio; culminando no arquétipo substantivo o ar ≠ o miasma.

Pode dizer-se que existe uma leitura transversal, tendo em linha de conta os arquétipos identificados, culminando numa ideia híbrida da obra, na qual o símbolo do sol e o arquétipo da lua ligam todas as valências possíveis de interpretação, ou seja, o regime diurno e o regime noturno, passando pelas estruturas esquizomorfos, sintéticas e místicas.

Desta forma, apesar da possibilidade de uma transversalidade desta obra *Infância*, irá ser dado destaque ao arquétipo da criança, uma vez que é ele o que melhor se enquadra no contexto e que, tal como já foi referido, está intimamente relacionada com a infância. Quando se

fala de arquétipo fala-se, também, de Inconsciente Coletivo. Carl Jung aclara: *O princípio metodológico segundo o qual a psicologia trata dos produtos do inconsciente é o seguinte: conteúdos de natureza arquetípica são manifestações de processos no inconsciente coletivo* (2003:157).

Assim, tendo por base as *Estruturas Antropológicas do Imaginário* de Gilbert Durand pode dizer-se que a presente obra se insere no regime noturno da imagem e nas estruturas místicas (Apêndice 2). Verifica-se que a descida e a taça são o foco de estudo, permitindo o surgimento dos símbolos da intimidade, nos quais a infância<sup>287</sup> e a criança<sup>288</sup> estão referenciadas.

Desta forma, o tema da criança surge como representando *o complexo do regresso à mãe* (1989:163), no sentido de *inverter e sobredeterminar a valorização da própria morte e do sepulcro* (1989:163). Gilbert Durand acrescenta uma outra via pela qual a imagem da criança pode ser interpretada: *Numerosas sociedades assimilam o reino dos mortos àquele donde vêm as crianças* (1989:163) e sublinha:

Por fim, muitos povos enterram os mortos na postura do acocoramento fetal, marcando assim nitidamente a vontade de ver na morte uma inversão do terror naturalmente experimentado e um símbolo de repouso primordial. Esta imagem de um «arrepisar caminho» da vida e da assimilação da morte a uma segunda infância encontra-se não apenas na expressão popular «voltar à infância» (1989:164):

O tema da *Infância* é projetado na imagem da criança. Este arquétipo está representado diretamente na obra<sup>289</sup>.

Carl Jung, a respeito do arquétipo da criança, refere que *O motivo da criança não representa apenas algo que existiu no passado longínquo, mas também algo presente; não é somente um vestígio, mas um sistema que funciona ainda, destinado a compensar ou corrigir as unilateralidades ou extravagâncias inevitáveis da consciência* (2003:163).

---

<sup>287</sup> Sobre a infância e o símbolo da criança, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant referem: "Criança: Infância é símbolo da inocência: é o **estado anterior ao pecado**, portanto, o estado *edênico*, simbolizado em diversas tradições pelo regresso ao estado embrionário, de que a infância está próxima. Infância é símbolo de simplicidade natural, de **espontaneidade**, e é o sentido que o taoísmo lhe dá: ... A criança é espontânea, tranquila, concentrada, sem intenções, ou pensamentos dissimulados" (Chevalier, 1994:240).

<sup>288</sup> Sobre o símbolo da criança, Juan Eduardo Cirlot afirma: "Criança: Símbolo do futuro, em contraposição ao ancião, mas também símbolo da etapa em que o ancião se transforma e adquire uma nova simplicidade, como predissera Nietzsche em *Assim falou Zaratustra*, ao tratar das «três transformações». Daí a sua concepção como «centro místico» e como «força juvenil que desperta». Na iconografia cristã, as crianças surgem frequentemente como anjos; no plano estético, como *putti* dos grutescos e ornamentos barrocos; tradicionalmente, são os anões ou cabiros. Em qualquer dos casos, segundo Jung e Kerenyi, simbolizam figuras formativas do inconsciente de carácter benéfico. Psicologicamente, a criança é o filho da alma, o produto da *coniunctio* entre o inconsciente e o consciente; sonha-se com essa criança quando uma grande metamorfose espiritual se vai produzir sob signo favorável. A criança mística que resolve enigmas e ensina a sabedoria é uma figura arquetípica que tem a mesma significação no plano do mítico, isto é, do geral colectivo. É um aspecto da criança heroica que liberta o mundo de monstros. Em alquimia, a criança coroada ou revestida de traje real é o símbolo da pedra filosofal, isto é, do êxito supremo da identificação mística com o «deus em nós» e o eterno" (Cirlot, 1999:131).

<sup>289</sup> Embora, na sua ausência, fosse possível encontrá-lo implicitamente através da representação dos outros elementos que se associam à infância, uma vez que os arquétipos existem nos mitos e nos contos de fadas, mas também nos sonhos: "Hoje podemos permitir-nos pronunciar a fórmula de que os arquétipos aparecem nos mitos e contos de fadas, bem como no sonho e nos produtos da fantasia psicótica. O meio que os contém é, em primeiro caso, um contexto de sentido ordenado e quase sempre de compreensão imediata, mas, no segundo caso, uma sequência de imagens geralmente incompreensível, irracional, delirante, que no entanto não carece de uma certa coerência oculta de sentido" (Jung, 2003:155).



O arquétipo da criança, na obra de Lima de Freitas, surge através de uma fantasia intrínseca ao pensamento do autor e expressa-se, tanto num contexto de sentido ordenado, como numa leitura imediata da criança: *A consciência diferenciada é continuamente ameaçada de desenraizamento, razão pela qual necessita de uma compreensão através do estado infantil ainda presente* (Jung, 2003:164).

Pode dizer-se que existe uma mensagem latente na obra, tendo em conta uma certa ocultação, não de sentido, mas através das possíveis interligações. Pela presença dos outros elementos que compõem a obra, a imagem da criança ganha outras leituras sobre o arquétipo.

Jung interpreta o arquétipo da criança como aquele que fascina o inconsciente humano e como aquele que consegue apaziguar a consciência humana. O símbolo patente no inconsciente faz revigorar o estado de consciência:

Na medida em que o símbolo da “criança” fascina e se apodera do inconsciente, seu efeito redentor passa à consciência e realiza a saída da situação de conflito, de que a consciência não era capaz. O símbolo é a antecipação de um estado nascente de consciência. Enquanto este estado não se estabelece, a “criança” permanece uma projeção mitológica que exige uma repetição pelo culto e uma renovação ritual (Jung, 2003:169).

Carl Jung, tal como Gilbert Durand, esclarece em que medida a *fenomenologia do nascimento da criança* comporta um carácter noturno, onde o crepúsculo, a escuridão e o desconhecido são algumas características que posicionam a temática da presente obra de Lima de Freitas. A transposição da ideia inconsciente da criança passa para o mundo externo como se de um nascimento se tratasse. O nascimento pode ser representado através do ovo dourado, sendo o ovo símbolo místico. Portanto, o noturno e o dourado funcionam como uma representação implícita das trevas e da luz. As estruturas esquizomorfa – regime diurno e mística – regime noturno estão latentes na obra. Esta dicotomia entre o diurno e o noturno é visível de forma explícita na obra de Lima de Freitas através da representação do sol e da lua: sendo a lua noturna e o sol diurno, tal como já foi mencionado. Esta dualidade dará lugar, como diria Jung, a um terceiro irracional:

Na fenomenologia do nascimento da “criança” sempre remete de novo a um estado psicológico originário do não-conhecer, da escuridão ou crepúsculo, da indiferenciação entre sujeito e objeto, da identificação inconsciente de homem no mundo. Deste estado de indiferenciação surge o ovo dourado, o qual é tanto homem quanto mundo; no entanto não é nenhum dos dois, mas um terceiro, irracional. Para a consciência crepuscular do homem primitivo é como se o ovo saísse do útero do vasto mundo, sendo por isso um acontecimento cósmico e objetivo externo (2003:172).

Este objeto externo, de que fala Jung, é representado através da obra da Escola Primária do Vale Escuro. Existem três frases que concretizam e esclarecem a importância da ligação do arquétipo da criança com a infância.

A primeira refere que *o motivo da criança é apenas um vestígio da memória da própria infância* (Jung, 2003:162); a segunda mostra que *o motivo da criança é o quadro para certas coisas que esquecemos da própria infância*” (2003:162); por fim, a terceira, *o motivo da criança representa o aspecto pré-consciente da infância da alma coletiva* (2003:162).

Esta sequência, para Jung, funciona como caminho para melhor chegar ao motivo da criança. A primeira deixa fugir a ideia primordial. A segunda permite uma aproximação à verdade. E por fim: *uma vez que o arquétipo é sempre uma imagem que pertence à humanidade inteira e não somente ao indivíduo, talvez seja melhor formular a frase do seguinte modo: o motivo da criança representa o aspecto pré-consciente da infância da alma coletiva* (2003:162).

Deve considerar-se relevante a fase pré-consciente como veículo intermédio entre o inconsciente e o consciente, na medida em que a infância é a fase primeira na qual as imagens arquetípicas adquirem as suas manifestações mais importantes: *Podemos observar tal estado pré-consciente na primeira infância e são justamente os sonhos dessa época que frequentemente trazem à luz conteúdos arquetípicos extremamente importantes* (Jung, 2003:158).

Poderia ainda referir-se o arquétipo da *criança divina*, no sentido de ajudar a identificar que tipo de arquétipo da criança surge na obra de Lima de Freitas.

Este arquétipo da “criança divina” é extremamente disseminado e intimamente misturado a todos os outros aspectos mitológicos do motivo da criança. Não é necessário aludir ao Menino Jesus, vivo ainda, que na lenda de Cristóvão mostra também aquele aspecto típico de ser “menor que pequeno” e “maior que grande” (Jung, 2003:159).

Esta ideia de a criança ser *menor que pequeno* e ser *maior que grande* segue a ideia da divindade que caminha a par do infinitamente pequeno e do infinitamente grande. O arquétipo da criança consegue fazer transparecer esta ideia, onde a infância é o início de tudo, mas poderá ser o fim de tudo. Ou seja, o início do crescimento na Terra e o fim de um ser imaculado nascido para a vida na Terra.

Ainda sobre o arquétipo da criança pode pensar-se na interpretação religiosa contextualizada em testemunhos da Idade Média: *Graças à interpretação religiosa da “criança”, alguns testemunhos da Idade Média foram conservados, mostrando que a “criança” não é*

*simplesmente uma figura tradicional, mas também uma visão vivenciada espontaneamente (enquanto irrupção do inconsciente)* (Jung, 3003:159).

Analisando a importância do tema da criança, inserida no regime noturno da imagem, está o mesmo *constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo* (Durand, 1989:138). Desta forma, *no seio da própria noite, o espírito procura a luz e a queda se eufemiza em descida e o abismo minimiza-se em taça, enquanto, no outro caso, a noite não passa de propedêutica necessária do dia, promessa indubitável da aurora* (1989:138). Nesta dicotomia entre o dia e a noite ligam-se as possibilidades de interpretação da obra.

No regime noturno existem quatro estruturas místicas do imaginário, as quais estão interligadas, contudo o arquétipo da criança poderá ser visto na perspectiva da primeira estrutura (1ª repetição e perseverança). Assim, veja-se como refere Gilbert Durand a importância de procurar no regime noturno os laços familiares e as ligações de afeto com a família:

A primeira estrutura que a imaginação dos símbolos da inversão e da intimidade põe em evidência é a que os psicólogos denominam *redobramento* e perseverança. Já vimos como o processo de eufemização, utilizando a dupla negação, era na sua essência um processo de redobramento. (...). Há na profundidade da fantasia noturna uma espécie de fidelidade fundamental, uma recusa de sair das imagens familiares e aconchegadoras (1989:185).

Este aconchego a que se refere o autor liga a imagem da criança a uma inversão de idade, como se o tempo pudesse voltar atrás, como uma descida aos primeiros tempos de vida, sendo esta inversão, o sentido do aconchego da infância. Esta infância, representada pelo arquétipo da criança é um *órgão anímico*, tal como refere Jung:

Na melhor das hipóteses, *sonha-se* a continuidade do mito, dando-lhe uma forma moderna. O que quer que uma explicação ou interpretação faça com o mito, isso equivalerá ao que fazemos com nossa própria alma, e haverá consequências correspondentes para o nosso próprio bem-estar. O arquétipo – e nunca deveríamos esquecer-nos disso – é um *órgão anímico* presente em cada um (2003:161).

Em fase conclusiva é relevante conseguir chegar até à mensagem educacional. A imagem plástica, no caso concreto, a *Infância* de Lima de Freitas ajuda na complementaridade educacional. O encontro da criança com a obra poderá indicar um encontro consigo mesmo, permitindo projetar na obra o próprio arquétipo explicitado:

As crianças são educadas por aquilo que o adulto *é*, e não por suas palavras. A crença geral nas palavras é uma verdadeira doença da alma, pois uma tal superstição sempre afasta o homem cada vez mais de seus fundamentos, levando-os à identificação desastrosa da personalidade com o “slogan” em que acredita naquele momento (Jung, 2003:175).

Mais uma vez, a importância da alma é trazida à luz do pensamento, valorizando as imagens que existem em cada um.

## **2. Os painéis de azulejos no Bairro dos Olivais Norte, de 1962**

Os painéis de azulejos no Bairro dos Olivais Norte em Lisboa, de 1962 são um conjunto de quatro peças, que serão submetidas a uma análise *mitocrítica*, tendo por base os pressupostos anunciados por Gilbert Durand e já enumerados no capítulo anterior. Como tal, o olhar será focado no tema soberano ou principal, nos arquétipos e nos símbolos dominantes que estão expressos nas pinturas.

### **2.1. Uma hermenêutica simbólica da obra *Árvore I, II, III e IV***

Para dar início a uma hermenêutica simbólica das obras situadas nos Olivais Norte de 1962, deve ter-se em consideração o lugar onde se inserem, um bairro habitacional.

A atribuição dos títulos *Árvore I*, *Árvore II*, *Árvore III* e *Árvore IV*, tem em consideração o elemento chave representado em cada uma delas. Desta forma, os títulos atribuídos permitem dar um registo nominal a cada obra e conseguem ir ao encontro dos elementos que a compõem. Curiosamente, uma ligação direta com a paisagem envolvente, estando em sintonia com as árvores reais do bairro.

Parte-se, então, da observação dos quatro painéis de azulejos de Lima de Freitas visíveis nas Figuras 112, 113, 114 e 115.



**Figura 112:** *Árvore I.* Pintura de azulejos, de 1962. Bairro dos Olivais Norte – Lisboa  
Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 113:** *Árvore II.* Pintura de azulejos, de 1962. Bairro dos Olivais Norte – Lisboa  
Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 114:** *Árvore III.* Pintura de azulejos, de 1962. Bairro dos Olivais Norte – Lisboa  
Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 115:** *Árvore IV.* Pintura de azulejos, de 1962. Bairro dos Olivais Norte – Lisboa  
Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho

Em primeiro lugar, é fundamental observar a obra para que se possa constatar qual a imagem preponderante. Tal como é possível ver, a árvore é a imagem evidente em cada painel. Como tal, os seus títulos *Árvore I*, *Árvore II*, *Árvore III* e *Árvore IV* são o resultado dessa primeira aproximação. Também se deve justificar a opção em manter o nome *Árvore* e alterar a numeração *I*, *II*, *III* e *IV*, pelo facto das obras fazerem parte integrante de um único projeto e não serem o somatório de várias intervenções separadas.

Tendo em consideração as imagens, poder-se-á dizer que o olhar estará pautado pelo regime noturno, reconhecendo uma aproximação à estrutura sintética, pelo facto do arquétipo substantivo da árvore ser evidente. O schème «verbal» relaciona-se com o concreto, ou seja com o ligar relativo ao amanhecer e ao progredir (Apêndice 3).

Depois desta breve aproximação às obras, tal como se apresentam hoje, será oportuno fazer um acesso mais pormenorizado. Observam-se, assim, alguns detalhes para relacionar algumas ideias gerais.

### Coluna I



**Figura 116:** *Árvore I* (Pormenor).

Assinatura do autor e data.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 119:** *Árvore II* (Pormenor).

Assinatura do autor e data.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 122:** *Árvore III* (Pormenor).

Assinatura do autor e data.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 125:** *Árvore IV* (Pormenor).

Assinatura do autor e data.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho

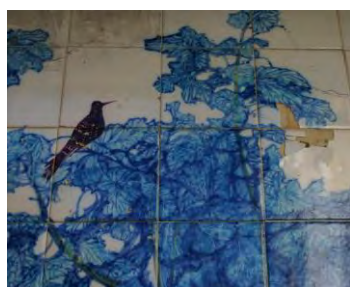
### Coluna II



**Figura 117:** *Árvore I* (Pormenor).

Troncos e folhas.

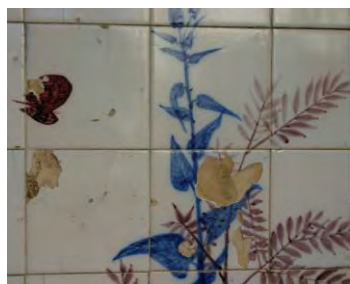
Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 120:** *Árvore II* (Pormenor).

Pássaro e folhas.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 123:** *Árvore III* (Pormenor).

Borboleta e folhas.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 126:** *Árvore IV* (Pormenor).

Libelinha e flores.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho

### Coluna III



**Figura 118:** *Árvore I*. Enquadramento geral da obra

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 121:** *Árvore II*.

Enquadramento geral da obra

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 124:** *Árvore III*.

Enquadramento geral da obra

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 127:** *Árvore IV*.

Enquadramento geral da obra

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho

Na coluna I, vê-se apenas um azulejo de cada obra, onde é visível a assinatura de Lima de Freitas e o ano 1962, que indica a data de realização das obras. É possível constatar que Lima de Freitas não assina sempre no mesmo local, variando consoante o tipo de grafismo e a composição dos elementos da obra.

Na coluna II, observa-se um conjunto de azulejos, com alguns pormenores importantes: as imagens de ramos, de folhas, de flores e de animais, tais como o pássaro, a borboleta e a libelinha.

Na coluna III, é possível observar a disposição das obras no espaço, o que facilita a verificação do enquadramento dos elementos vegetais da obra em sintonia com o enquadramento envolvente da natureza.

A análise *mitocrítica* tem como ponto de partida, o arquétipo substantivo da árvore, tal como já foi mencionado.

Numa fase introdutória, Gilbert Durand insere a árvore no campo das *intimações antropológicas, do plano e do vocabulário* e esclarece que os símbolos comportam várias valências pois, consoante a interpretação feita, pode chegar-se a conclusões diversas, como sejam a árvore como pertencente a um ciclo sazonal e da ascensão vertical ou, então, o inverso, tais como a árvore invertida:

Os símbolos, ainda mais que os utensílios, não são nunca puros, mas constituem tecidos onde várias dominantes podem imbricar-se, a árvore, por exemplo, pode ser, como veremos, ao mesmo tempo símbolo do ciclo sazonal e da ascensão vertical; (...). Mais: verificaremos que o objecto simbólico está muitas vezes sujeito a inversões do sentido, ou, pelo menos, a redobramentos que conduzem a processos de dupla negação: o engolidor engolido, a árvore invertida, a barca-cofre que contém ao mesmo tempo que sobrenada, o cortador de elos que se torna no senhor dos elos, etc. (1989:38).

Esta ambivalência de sentido segue a linha orientadora do regime noturno, onde as estruturas sintéticas se enquadram. Tal como as situações postas pelo denário e pelo pau que são *duas figuras do jogo do Tarot que resumem reciprocamente o movimento cíclico do destino e o ímpeto ascendente do progresso temporal: o denário e o pau* (1989:193). Este último está incorporado nos símbolos cíclicos da árvore: *O pau, que é uma redução simbólica da árvore com rebentos, da árvore de Jessé, promessa dramática do ceptro* (1989:194). A ligação da árvore aos símbolos cíclicos sazonais conduz à importância do vegetal, onde a lua tem grande interferência no processo de brotação da planta, como aclara Gilbert Durand: *A árvore é antes de mais isomorfa do símbolo agro-lunar* (1989:232):



A intuição do ritmo cíclico tem, na verdade, um outro suporte simbólico além do suporte astronómico lunar: é o ciclo natural da frutificação e da *vegetação* sazonal. Decerto, o ciclo parece-nos ser regulado pelo ano solar, mas esta solarização só existe para uma reflexão suficientemente racionalizada pela astronomia. Numa representação ingenuamente imaginária, o ciclo das estações e a rítmica agrícola estão primeiramente ligados à lua. Só o ritmo lunar tem a lentidão «tranquilizadora» propícia à instauração de uma filosofia agrícola (Durand, 1989:203).

Pode então falar-se de um ciclo vegetal: primeiro a semente, depois a folha, de seguida a flor e fruto:

A princípio, *a árvore* parece vir arrumar-se ao lado dos outros símbolos vegetais. Pela floração, pela frutificação, pela mais ou menos abundante caducidade das suas folhas parece incitar a sonhar uma vez mais um devir dramático. Mas o optimismo cíclico parece reforçado no arquétipo da árvore, porque a verticalidade da árvore orienta, de uma maneira irreversível, o devir e humaniza-o de algum modo ao aproximá-lo da estação vertical significativa da espécie humana. Insensivelmente, a imagem da árvore faz-nos passar da fantasia cíclica à fantasia progressista. Há todo um messianismo subjacente ao simbolismo da folhagem e toda a árvore que rebenta ou floresce é uma árvore de Jessé (Durand, 1989:232).

Na agricultura, o processo de transformação vegetal liga-se às transformações da lua:

Com efeito, o ciclo vegetal, que se fecha da semente à semente ou da flor à flor, pode ser, tal como o ciclo lunar, segmentado em rigorosas fases temporais. Há mesmo sempre no enterramento da semente um tempo morto, uma latência que corresponde semanticamente ao tempo morto das lunações, à «lua negra» (Durand, 1989:203).

Pode ver-se a árvore ligada à ascensão vertical: *O homem, como a árvore, é um ser em quem forças confusas vêm ficar de pé. A imaginação dinâmica não exige mais para começar seus sonhos aéreos. Tudo se ordena em seguida nessa verticalidade segura* (Bachelard, 2001b:213). Também a árvore vem do infinitamente profundo e segue para o infinitamente alto:

O tempo já não é vencido pela simples segurança do retorno e da repetição mas sim porque sai da combinação dos contrários um «produto» definitivo, um «progresso» que justifica o próprio devir porque a própria irreversibilidade é dominada e torna-se promessa os meios da sua própria produção, vamos ver agora que a imaginação da árvore, sobredeterminada pelos esquemas verticalizantes, rompe por seu lado progressivamente a mitologia cíclica na qual se fechava a imaginação sazonal do vegetal. Pode dizer-se que a fenomenologia do fogo e pelas da árvore apreendemos a passagem de arquétipos puramente circulares para arquétipos sintéticos que vão instaurar os mitos tão eficazes do progresso e os messianismos históricos e revolucionários (Durand, 1989:231).

Há uma ligação entre a terra e o ar, onde as raízes se instalam, onde o tronco se fortifica e onde os ramos se libertam e seguem a ascensão imaginária ao céu; *a árvore une o infernal ao celeste, o ar à terra; oscila do dia para a noite e da noite para o dia. Seu balanço também*

*exagera a tempestade: o cimo se inclina até o prado! E depois, de imediato, com que força o habitante ideal da ramagem é restituído ao céu azul!* (Bachelard, 2001b:215).

Esta ligação da árvore à terra e ao ar parece ser imediata, contudo existe a ligação aos outros dois elementos, à água e ao fogo. Por um lado, como refere Durand: *A árvore encontra-se associada às águas fertilizantes, é árvore de vida* (Durand, 1989:232). Por outro lado, a árvore constituída por madeira faz com que o elemento fogo ganhe grande relevo: *É possível que, como vegetal, a árvore tenha preparado o culto da vegetação, mas é certo que, enquanto madeira que servia para produzir e manter o fogo, a árvore foi imediatamente anexada pelo grande esquema da fricção rítmica* (1989:232).

Para Gaston Bachelard, o fogo relacionado com a fogueira sustém uma importância primordial: *Não estamos longe de acreditar que o fogo é precisamente o primeiro objeto, o primeiro fenómeno no qual o espírito humano é refletido; entre todos os fenómenos, só o fogo merece, para o homem pré-histórico, o desejo de conhecer, exatamente porque acompanha o desejo de amar* (Bachelard, 2008a:83). Nas suas reflexões sobre o fogo alude ao homem comum ou *homo faber* e ao *homem sonhador*, como seres díspares, mas que se podem complementar. Um não traz necessariamente o outro, mas será uma mais-valia a aliança entre ambos:

O *homo faber* é o homem das superfícies, seu espírito fixa-se em alguns objetos familiares, em algumas formas geométricas grosseiras. Para ele, a esfera não tem centro, realiza simplesmente o gesto arredondado que solidariza o oco das mãos. O *homem sonhador* diante da lareira é, ao contrário, o homem das profundezas e o homem de um devir. Ou ainda, melhor dizendo, o fogo dá ao homem que sonha a lição de uma profundidade que contém um devir: a chama brota do coração dos ramos (Bachelard, 2008a:83-84).

Existe uma ligação entre o fogo e a chama do amor, uma alusão ao coração e ao profundo. Este calor, ora real ora sonhado, desperta na imaginação uma necessidade do encontro da água da vida, aquela que conforta e aconchega: *A realização do calor e do fogo é também muito manifesta quando se opera a propósito de substâncias particulares como as vegetais. A sedução realista pode levar a crenças e a práticas bizarras* (Bachelard, 2008a:103-104). Ora esta vegetação só vingará se for relacionado o calor com a humidade. Por outras palavras, ser for relacionado o fogo com a água.

Deve ainda referir-se a relação da árvore com o voo. A árvore pressupõe a existência do ninho e do animal voador, tal como a ave:

É necessário, com efeito, sublinhar a constante justaposição do simbolismo da árvore e do arquétipo da ave, tanto em certos textos upanishádicos como na parábola evangélica do «grão de mostarda», tanto na tradição chinesa como na árvore Peridex da iconografia medieval. Toda a ramagem é convite ao voo (Durand, 1989:234).

Curiosamente, nos quatro painéis em análise de Lima de Freitas, três deles trazem um apontamento desta ligação ao voo. Num, vê-se um pássaro pousado num ramo da árvore; noutra existe uma borboleta viajando no ar e, num outro, percebe-se uma libelinha entre as plantas: *Para a imaginação, viver na grande árvore, sob a enorme folhagem, é sempre ser um pássaro. A árvore é uma reserva de vôo* (Bachelard, 2001b:217).

Para terminar esta abordagem às composições do Bairro dos Olivais Norte, pode referir-se que a vida vegetal traz consigo uma vivência tranquilizadora, que consegue ultrapassar as divergências:

A vida vegetal, se estiver presente em nós, infunde-nos uma tranquilidade do ritmo lento, seu grande ritmo tranqüilo. A árvore é o ser do grande ritmo, o verdadeiro ser do ritmo anual. É ela que se mostra a mais nítida, a mais exata, a mais segura, a mais rica, a mais exuberante em suas manifestações rítmicas. A vegetação não conhece contradição. As nuvens vêm contradizer o sol do solstício. Nenhuma tempestade impede a árvore, ao chegar a hora, de tornar-se verde (Bachelard, 2001b:228-229).

Da vegetação, desde a flor à grande árvore, emana uma luz que trespassa a realidade e faz compreender a grande força do universo, *quando uma flor vai se abrir, quando a macieira vai dar sua luz, sua própria luz, branca e rosada, saberemos com certeza que uma única árvore é todo um universo* (Bachelard, 2001b:229). Fica, assim, esclarecida a grandiosa força do símbolo da árvore, em algumas das suas valências, tendo a propósito dos painéis em análise.

### **3. Os painéis de azulejos na Igreja da Sagrada Família, de 1965**

As obras de Lima de Freitas inseridas na Igreja da Sagrada Família em Albarraque são um conjunto de três peças fundamentais. Haverá em consideração o tema representado, os arquétipos e os símbolos dominantes para cada uma das obras.

Estas obras vão ser estudadas individualmente, fazendo corresponder a cada uma delas um texto específico, na medida em que as temáticas representadas são distintas. Assim, a primeira obra a ser estudada é a intitulada *Batismo*; a segunda é a denominada *Árvore* e, por fim, é apresentada a obra *Música*.

À semelhança do que aconteceu com as obras anteriormente abordadas, não existe qualquer memória descritiva ou outra indicação escrita sobre as obras, o que permitiu atribuir o título tendo em conta, apenas, a imagem de cada obra.

Contudo, em 2012 foi feito um tributo de homenagem ao arquiteto Jorge Viana, tendo resultado um conjunto de textos fundamentais sobre a obra da Igreja da Sagrada Família. Estes textos incluem referências arquitetônicas, de mobiliário e de decoração, que permitem encontrar algumas diretrizes para uma análise da obra de Lima de Freitas. José Meco intitula-as de *Batismo de Jesus; Sagrada Família e Varanda com Grupo Coral* (Meco, 2012:145-148), indo ao encontro do que foi proposto na presente investigação.

### **3.1. Uma hermenêutica simbólica do painel *Batismo***

O primeiro painel a ser objeto de estudo na Igreja de Sagrada Família intitula-se *Batismo*. O edifício é uma igreja católica e, por isso, enquadra o cenário representado por Lima de Freitas numa tradição religiosa e sagrada.

José Meco situa o painel no espaço da igreja e refere-o da seguinte forma: *No meio da parede da capela Baptismal encontra-se o painel Batismo de Jesus, integrado no revestimento de padronagem através dos azulejos soltos de pintura abstrata, já mencionados* (Meco, 2012:145). José Meco descreve a cena bíblica e acrescenta alguns pormenores técnicos da composição:

De concepção relativamente simplificada, este é o menos elaborado dos três painéis da igreja. No meio, São João Baptista, de pé e visto de perfil, baptiza Jesus, representado igualmente de pé, na metade esquerda do mesmo, dentro de um lago circular que sugere uma piscina. O desequilíbrio da composição é compensado do lado direito pelo arvoredado e as rochas sobre as quais se dispõem as roupas de Jesus (Meco, 2012:145).

Neste primeiro painel de azulejos para a Igreja da Sagrada Família, Lima de Freitas deixa transparecer algumas fragilidades técnicas, situação que se enquadra com o início da sua aplicação nos anos 50. A esse respeito, José Meco refere *Nota-se neste painel alguma insipiência na distribuição do desenho pela quadrícula dos azulejos, cujas retículas cortam o rosto das duas personagens de maneira menos correcta, revelando alguma inexperiência do pintor na utilização deste material* (Meco, 2012:145). Este pormenor técnico é visto como um elemento de comparação para com as obras anteriores e para com as obras posteriores de Lima de Freitas. É visível o aperfeiçoamento da técnica ao longo do tempo. Contudo, tendo em linha de conta o propósito do presente estudo, não têm qualquer interferência os pormenores técnicos, uma vez que a ideia principal do autor está patente no painel, bem como os elementos constitutivos da mesma.

Por sua vez, é relevante referir a importância policromática do painel: *As linhas gerais da composição encontram-se realizadas a azul de cobalto, completadas por apontamentos pintados de verde claro que acentuam a água e o arvoredo* (Meco, 2012:145). José Meco alerta para a influência da cerâmica turca, bem como a aplicação de algumas cores na *Cerâmica de Porches*<sup>290</sup>:

Esta combinação de cores, também presente no painel da *Sagrada Família*, e que harmoniza bem com o colorido suave da padronagem da igreja, raramente foi usada na azulejaria portuguesa e apresenta um invulgar parentesco com a cerâmica turca de Iznik, pintada a azul e a turquesa, sendo usada igualmente nas criações mais populares de Porches, às quais Lima de Freitas esteve associado (Meco, 2012:145).

Para uma leitura *mitocrítica* da obra de Lima de Freitas vai partir-se da Figura 128.



**Figura 128:** *Batismo*. Pintura de Azulejos, 1965.  
Igreja da Sagrada Família em Albarraque - Lisboa.  
Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 129:** *Batismo* (Pormenor).  
Assinatura do autor e data.  
Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho

Na tradição católica, trata-se do batismo de Jesus, no Jordão, por São João Baptista.

Desta forma, parece estar encontrado o arquétipo substantivo, o batismo. Este vai determinar o regime diurno da imagem como aquele que assombra a obra. O regime diurno faz com que o schème «verbal» patente seja o distinguir que, por sua vez, alude a dicotomia do

<sup>290</sup> A *Cerâmica de Porches* foi mencionada na I Parte, no Capítulo II desta investigação, tendo sido expressa a sua relevância na obra de Lima de Freitas.

separar ≠ misturar e, consecutivamente, o puro ≠ maculado e o claro ≠ escuro. O gládio é a situação das «categorias» do jogo de *tarot*, culminando então no arquétipo substantivo o batismo (Apêndice 4).

A simbologia que está por detrás do batismo remete para o arquétipo do banho, Juan Eduardo Cirlot, refere o seguinte a respeito do banho:

A imersão na água retira desta o seu simbolismo e significa não só purificação (simbolismo secundário derivado da qualidade geral atribuída à água – ser clara), mas principalmente regeneração, por causa do contacto com as forças de transição (mudança, destruição e nova criação) das «águas primordiais» (elemento fluido) (1999:88).

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant também sublinham o simbolismo da purificação e da renovação: *É aquilo a que se chamou baptismo por imersão, tal como foi praticado durante muito tempo. Este rito de imersão é um símbolo de purificação e de renovação* (1994:114). A pintura de Lima de Freitas retrata um batismo por imersão na perspectiva de associar, na tradição católica, à limpeza de todos os pecados<sup>291</sup>.

A cerimónia do batismo poderá ser associada a um ritual iniciático e, portanto, alude ao regime noturno. Contudo, Gilbert Durand faz uma distinção entre os dois tipos de batismo. Apesar do batismo pertencer ao regime diurno e a iniciação ao regime noturno *A iniciação é mais que um baptismo: é um comprometimento* (1989:210), então um é uma evolução do outro. Por outras palavras, a iniciação exige mais do ser humano que, propriamente, o batismo: *a iniciação é mais que uma purificação baptismal, é transmutação de um destino* (1989:210).

Mas a iniciação comporta todo um ritual de sucessivas revelações, faz-se lentamente por etapas e parece seguir de muito perto, como no ritual mitriático, o esquema agro-lunar: sacrifício, morte, túmulo, ressurreição. A iniciação compreende quase sempre uma prova mutilante ou sacrificial que simboliza, em segundo grau, uma paixão divina (1989:210).

Gilbert Durand, a respeito do schème distinguir ou separar, refere a importância da luz como veículo de uma intenção de purificação: *Já tínhamos notado que todos os símbolos que gravitam em torno da ascensão ou da luz são sempre acompanhados de uma intenção de purificação. A transcendência, como a claridade, parece exigir sempre um esforço de distinção* (1989:118).

---

<sup>291</sup> Sobre o batismo (banho) Jean Chevalier e Alain Gheerbrant acrescentam: “Sejam quais forem as modificações trazidas pela liturgia das diversas confissões cristãs, os ritos do baptismo continuam a ter dois gestos ou duas fases de notável alcance simbólico: a imersão e a emersão. A imersão, hoje em dia reduzida à aspersão, é já de *per se* rica de significados: indica o desaparecimento do ser pecador nas águas da morte, a purificação através da água lustral, o recurso do ser à origem da vida. A emersão revela o aparecimento do ser de graça, purificado, reconciliado com uma fonte divina de vida nova” (Chevalier, 1994:114).

Para concluir a leitura do simbolismo do batismo, como elemento purificador, pode enveredar-se pela via do elemento água, como pela via do elemento fogo.

A respeito do batismo de fogo, deve referir-se a luz como elemento crucial. É a luz divina a responsável pela transformação e pelo envio da mensagem. Mircea Eliade, a respeito, refere: *Um dos momentos essenciais do mistério cristão consiste em uma epifania da luz divina: é a Transfiguração de Jesus. A luz mística também está implicada no principal sacramento cristão, o batismo* (Eliade, 1999:53-54). Neste seguimento, a luz é associada ao elemento fogo e, conseqüentemente, ao batismo: *Há um grupo de crenças, símbolos e ritos cristalizados em torno da noção do batismo de fogo* (Eliade, 1999:53-54).

Contudo, visto que neste painel de Lima de Freitas o batismo é representado sob a imagem da água, seguir-se-á essa via, de acordo com Gaston Bachelard<sup>292</sup>:

- Em primeiro lugar, tanto Durand como Bachelard, não referem o batismo diretamente. A leitura deste arquétipo deve ser feita pela via da água, uma vez que *A água se oferece pois como símbolo natural para a pureza* (Bachelard, 2002:139), na linha da purificação associada à transparência e à claridade. *Por mais poderosos que sejam os ritos de purificação, é normal que eles se dirijam a uma matéria capaz de simbolizá-la. A água clara é uma tentação constante para o simbolismo fácil da pureza. Cada homem encontra sem guia, sem convenção social, essa imagem natural* (2002:140);

- Em segundo lugar, existe uma leitura da água pura e da água impura: *A água impura, para o inconsciente, é um receptáculo do mal, um receptáculo aberto a todos os males; é uma substância do mal* (2002:145). Contudo, no *Batismo* de Lima de Freitas, a água impura não é associada, pois trata-se de uma representação do bem, em detrimento de uma representação do mal: *Aliás, o maniqueísmo da água pura e da água impura não é um maniqueísmo equilibrado. A balança moral pende incontestavelmente para o lado da pureza, para o lado do bem. A água tende ao bem* (2002:146). Embora prevaleça o bem sobre o mal:

Sobre o tema dialético da pureza e da impureza da água, pode-se ver essa lei fundamental da imaginação material agir nos dois sentidos, o que constitui uma garantia do caráter eminentemente *ativo* da substância: uma gota de água pura basta para purificar um oceano; uma gota de água impura basta para macular um universo (2002:149);

- Em terceiro lugar, no ato de batizar não se associa uma imersão no sentido de mergulhar e permanecer dentro da água, mas antes uma aspersão no sentido de molhar com

---

<sup>292</sup> As ideias principais que irão ser apresentadas da obra de Gaston Bachelard são, também, expressas por Gilbert Durand no seu livro (1989:119-120).

gotas de água. Na obra de Lima de Freitas esta segunda situação parece ser a mais adequada: *Inumeráveis são os textos em que a purificação aparece como simples aspersão* (2002:148);

- Em quarto lugar, interligam-se a ideia de frescura<sup>293</sup> e a ideia de cura<sup>294</sup> à água. Ambas servem para dar profundidade à purificação e à renovação: *A pureza e a frescura aliam-se assim para dar uma alegria especial que todos os amantes da água conhecem. A união do sensível e do sensual vem sustentar um valor moral* (Bachelard, 2002:153);

- Por último, a água focaliza-se na vertente litúrgica, uma vez que a pintura de Lima de Freitas está, explicitamente, associada ao batistério da igreja. A necessidade de purificação é substancial, na tentativa de haver uma libertação do mal no ser humano e na sua vida, bem como na purificação moral, no sentido de renovação do ser:

O ato litúrgico que purifica a água inclina à purificação a substância humana correspondente. Vê-se, pois, aparecer o tema da *purificação consubstancial*, a necessidade de extirpar o mal da natureza inteira, tanto o mal no coração do homem como o mal no coração das coisas. Também a vida moral é portanto como a vida da imaginação, uma vida cósmica. O mundo inteiro quer a renovação. A imaginação material dramatiza o mundo em profundidade. Encontra na profundidade das substâncias todos os símbolos da vida humana íntima (2002:155).

A relação entre a água e a maternidade remete para o regime noturno como predominante pela sua relação com o feminino, embora o regime em que se enquadra o arquétipo do batismo é o diurno na linha de Gilbert Durand e, portanto, masculino. Gaston Bachelard corrobora com esta dupla relação: *Uma mesma regra de moral primitiva defende aqui a majestade paterna do sol e a maternidade das águas* (2002:142). Também neste painel, existe uma relação híbrida entre as forças femininas e as forças masculinas, entre a noite e o dia, o noturno e o diurno e, também, entre a água e o batismo. Desta forma fica sublinhada a importância dos quatro elementos como veículos indispensáveis para o encontro das forças do arquétipo e do símbolo.

### **3.2. Uma hermenêutica simbólica do painel *Árvore***

O segundo painel de Lima de Freitas na Igreja da Sagrada Família intitulou-se *Árvore*, embora, como já foi referido, José Meo a designe *Sagrada Família*. Esta situação permite uma dupla aproximação à mensagem expressa: uma segue a tentativa de encontrar a cena ou as cenas bíblicas expressas no painel; a outra segue uma interpretação simbólica na linha do

---

<sup>293</sup> “Uma das características que devemos aproximar do sonho de purificação sugerido pela água límpida é o sonho de renovação sugerido por uma água fresca. Mergulha-se na água para renascer renovado” (2002:151).

<sup>294</sup> “A cura pela água, em seu princípio imaginário, pode ser considerada do duplo ponto de vista da imaginação material e da imaginação dinâmica” (2002:153).



encontro da imagem dominante na obra. Na presente leitura, o olhar será focado primeiramente na imagem simbólica (a árvore) e em segundo lugar na mensagem litúrgica. É relevante fazer o paralelismo entre o tema bíblico e a opção da árvore como elemento de referência no painel.



**Figura 130:** *Árvore*. Pintura de Azulejos, 1965. Igreja da Sagrada Família em Albarraque - Lisboa.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho

Como se lê na citação abaixo, a pintura representa o episódio em que José e Maria regressam ao Templo de Jerusalém para recuperarem o filho, que há Três dias procuravam:

Iconograficamente, esta representação afasta-se completamente das imagens tradicionais da Sagrada Família e parece resultar da fusão livre de dois temas destacados da infância e juventude de Jesus, o «Regresso do Egito», após a fuga à «Matança dos Inocentes», no qual o Menino Jesus, ainda criança, costuma ser representado a caminhar entre os pais, e Jesus (então com doze anos de idade) a sair do Templo de Jerusalém, sugerido pelo pórtico na extremidade esquerda do painel, após a «Discussão com os Doutores», representados pelas duas figuras de anciãos encostados às colunas, ambos com barba branca e turbantes, um deles a segurar um volumoso livro (Meco, 2012:146).

O caso é significativo, pois abre de algum modo a nova idade religiosa, por via da lição que o menino dá aos doutores, revelando-lhes o que eles liam sem compreender.

Nessa perspetiva, a simbólica da árvore enquadra-se, como se aludisse ao novo Templo, em face do antigo, de onde saem os doutores, como que hesitantes, no limiar, entre o passado e

o por vir. Os doutores que, com os homens de armas, representam a perene disputa entre o poder espiritual e o temporal, a Igreja e o Estado, têm pelo meio o menino, entre os pais. Também não se sabe o que ele disse no Templo, mas pode-se presumir que seria o embrião do que, muitos anos depois, ensinou na chamada vida pública; pelo que o episódio pode aludir a algo como uma Igreja futura, em potência.

A pequena cena da direita constitui como que uma réplica da cena principal, com a árvore entre o homem e a mulher, ligando-os, quase com o mesmo valor simbólico do recém-nascido, que a mãe alimenta e com cujo futuro sonha o pai. De modo que replica a Sagrada Família e se vê a irrupção da vida que ascende para o alto, conforme a árvore central, cujos ramos significam a multiplicidade unida.

Desta forma, é inevitável seguir a mensagem simbólica apresentada pelo arquétipo da árvore, na linha da tradição dos templos sagrados, tal como Gilbert Durand salienta:

Seja como for, nos dois casos, como coluna ou como chama, a árvore tem tendência a sublimar-se, a verticalizar a sua mensagem simbólica. Os mais arcaicos lugares sagrados, centros totémicos australianos, templos primitivos semitas e gregos, hindus ou pré-hindus de Mohenjo-Daro, são constituídos por uma árvore ou um poste de madeira associado a um bétulo. Tratar-se-ia de uma «imago mundi», de um rébus símbolo da totalização cósmica, na qual a pedra representa a estabilidade, enquanto a árvore significa o devir. Muito frequentemente a este conjunto é acrescentado, como comentário, a glifo das fases lunares (Durand, 1989:232).

Apesar da abordagem ao painel, não deixa de ser interessante conhecer algumas linhas de carácter mais técnico e descritivo proposto por José Meco<sup>295</sup>:

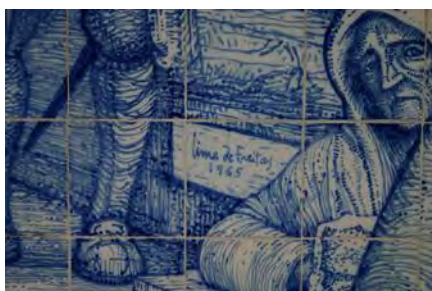
O painel da *Sagrada Família*, orago do templo, que preenche integralmente a parede de fundo de um espaço lateral à nave, junto da porta da sacristia, é a mais vasta e notável das criações de Lima de Freitas neste edifício e uma das mais destacadas de toda a sua obra e da azulejaria moderna portuguesa. Apenas delimitado dos lados por um remate arquitectónico pintado, directamente assente no pavimento, sem qualquer rodapé, e prolongado no cimo até à cobertura, este cenográfico painel sugere uma monumental abertura sobre um espaço exterior fictício e excelentemente perspectivado, cuja profundidade é acentuada pela vedação pintada no primeiro plano (Meco, 2012:146).

A composição reúne um conjunto de pormenores narrativos visíveis nas construções edificadas, nas personagens e na vegetação. A composição resulta numa harmonia de formas e

---

<sup>295</sup> José Meco descreve o painel de Lima de Freitas como um exemplo de azulejaria moderna portuguesa. Da primeira obra *Batismo* para a presente obra *Árvore*, Lima de Freitas passa a dominar a técnica de forma exemplar e isso vai refletir-se nos trabalhos futuros (embora, os painéis não tenham sido concebidos e realizados na mesma altura), tal como sublinha José Meco: “Em termos formais, este painel constitui uma prodigiosa manifestação pictórica, idêntica à do *Batismo de Jesus* mas muito mais complexa na composição, no desenho dos pormenores e na realização, recorrendo a grande variedade de pinceladas e apontamentos cromáticos pontilhistas, de extrema sensibilidade na modelação das formas e na sugestão das texturas mais variadas” (Meco, 2012:147).

de cores, visíveis na Figura 130. Na Figura 131 é possível verificar a assinatura e a data da realização.



**Figura 131:** *Árvore* (Pormenor). Assinatura do autor e data.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho

Recorrendo à grelha da *Classificação Isotópica das Imagens* percebe-se que a imagem de Lima de Freitas se enquadra no regime noturno e pertence às estruturas sintéticas, tal como as obras de 1962, no Bairro dos Olivais Norte, a propósito dos quais o arquétipo da árvore também foi abordado (Apêndice 5).

A pintura é em azul-cobalto, com várias transparências e claros-escuros<sup>296</sup>. O verde-claro faz alguns contrastes, valorizando as várias representações da vegetação, nomeadamente a copa das árvores, a erva e os arbustos:

As personagens, os elementos arquitectónicos e outros motivos, como o tronco da árvore central, estão pintados exclusivamente a azul de cobalto, explorando eficazmente os diversificados cambiantes desta cor e os efeitos frequentes de claro-escuro. A utilização do verde claro nos restantes elementos enriquece as texturas pictóricas do painel, acentuando os contrastes, tornando mais densas as copas das árvores, atapetando o solo e criando delicados apontamentos nos arbustos da encosta da cidade fortificada (Meco, 2012:147).

A árvore na pintura de azulejos é o elemento principal desta obra. Ela contempla uma imagem central, apesar de todos os outros elementos constitutivos nos planos posteriores à árvore:

---

<sup>296</sup> “Há algo de fantástico e maravilhoso nesta obra, sentindo-se nela o fascínio de Lima de Freitas pela descoberta das possibilidades da azulejaria, evidenciadas ainda pela magnífica realização da Fábrica Viúva Lamego” (Meco, 2012:147).

Uma árvore ao centro, antecedendo uma construção em ruínas, prolongada pelo arco de uma ponte, para a direita, e um pórtico monumental sobre colunas, em posição oblíqua, na extremidade esquerda, definem a cenografia do painel e dividem a paisagem em dois focos, no da direita uma árvore afastada e montes ao longe, e no da esquerda uma elevada cidade fortificada à distância, sobre uma colina. Uma faixa branca, levemente sombreada a azul, cria um poderoso rasto diagonal que atravessa a cena, percorrida pelo grupo de personagens central e um cavaleiro com armadura, mais afastado, dinamizando o painel e acentuando o conjunto de figuras situadas do lado esquerdo do mesmo (Meco, 2012:146).

No lado esquerdo do painel existe um aglomerado de personagens, junto à vedação e a um edifício representado por três colunas principais. *Neste último grupo evidencia-se a figura de Jesus, muito jovem, dando as mãos aos pais, a Nossa Senhora de perfil, com a cabeça coberta por manto, e um expressivo São José, a segurar um cajado, junto de vários adultos e crianças* (Meco, 2012:146). A contrastar com este cenário bíblico surgem personagens intrigantes, como um homem grotesco e cinco crianças de várias idades: *É especialmente impressionantes a figura de um homem com um volumoso bernal, encostado à sebe em primeiro plano, devido ao alucinado rosto representado de perfil, o qual parece saído directamente de um quadro de Bosch* (Meco, 2012:146).

Ao invés, do lado direito do painel, existe uma outra imagem a considerar, como seja um casal com um bebé debaixo de uma árvore. Este cenário poderá ter uma dupla leitura, sendo simultaneamente sagrada e profana:

Na extremidade oposta, à sombra da árvore mais afastada, uma mulher amamenta uma criança, junto de um homem adormecido encostado ao tronco da árvore. Pode tratar-se apenas de uma bucólica cena de um casal de camponeses e uma criança, mas a representação pode sugerir igualmente o momento do «Repouso na Fuga da Sagrada Família para o Egipto», antecipando o tema antes referido (Meco, 2012:146).

As personagens que estão no centro do painel caminham no passeio e estão direccionados para o lado esquerdo. Umhas estão mais atentas ao que se passa do que outras, mas o facto está na importância da direcção que tomam:

Todas estas personagens, bem como as figuras populares e rudes que se encontram no centro do painel, apresentam desenho extremamente cuidado e minucioso, sintomático da vasta produção de Lima de Freitas como ilustrador e bem representativo da tendência neo-realista do seu autor. O cavaleiro com armadura e a segurar uma longa lança, que certamente se dirige para a cidade fortificada vista à distância, acompanhado por outro guerreiro apeado, apresentam um carácter distinto das restantes personagens e remetem para um imaginário medieval, renunciando temas posteriores de Lima de Freitas com forte carga simbolista, como os mitos dos Templários associados à formação do estado português (Meco, 2012:146).

Após esta descrição de José Meço, fica a ideia de que Lima de Freitas divide o painel de azulejos em duas grandes partes: a direita ligada mais ao profano e ao quotidiano e a esquerda mais direcionada para os temas sagrados.

Existe uma personagem, do lado esquerdo da obra, que faz sinal de silêncio. Trata-se de uma criança que faz a evocação ao silêncio para os fiéis e não para o cenário expresso por Lima de Freitas. Este pedido de silêncio remete o observador para os locais sagrados, ao mesmo tempo que faz refletir sobre quem é aquela criança. Possivelmente, não será uma criança qualquer, mas antes uma criança que contém o conhecimento divino. Ela parece saber qual o conteúdo inerente na obra e alude ao silêncio para que a humanidade tome contato com o cenário que ali está representado.

Neste enquadramento, a árvore central tanto está no terreno sagrado como no terreno profano. O seu trajeto em direção ascendente, da terra para o céu, pende mais para o lado profano da imagem:

A deusa exige um lugar sagrado. E os móveis desse lugar santo primitivo, além de uma nascente ou uma extensão de água, são a árvore sagrada, o poste de madeira ou o seu equivalente, o bétilo, o *churinga* australiano cuja verticalidade vem dar fecundidade, pelo seu aspecto masculino, às virtudes propriamente paradisíacas. (...), símbolos fálicos e masculinos: montanha, árvore erecta, menir, campanário, etc. Dos três elementos do lugar santo, água, árvore e pedra levantada, só os dois últimos se prestam à individuação, (Durand, 1989:170).

Quando percorrido o tronco principal e as suas ramificações se percebe que a árvore desemboca numa copa dupla. Por um lado, pertence ao sagrado, por outro lado pertence ao profano. Esta visão sobre o posicionamento da árvore permite fazer uma leitura não só ligada ao que já foi apresentado como à árvore arquetípica.

A leitura apresentada seguiu uma linha horizontal. Contudo, a interpretação simbólica mais ajustada ao pretendido deve ser feita na vertical. A verticalidade é uma das características mais importantes da árvore. *A árvore ereta é uma força evidente que conduz uma vida terrestre ao céu azul* (Bachelard, 2001b:208). Neste caso concreto é a verticalidade o caminho de interpretação mais evidente na presente obra, uma vez o ciclo lunar (folha, flor e o fruto), acaba por ficar para outros exemplos de árvores, tais como as obras do Bairro dos Olivais Norte.

Símbolo da vida, em perpétua evolução, em ascensão para o céu, a árvore evoca todo o simbolismo da verticalidade: ... Por outro lado, serve também para simbolizar o carácter cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração; as frondosas, sobretudo, evocam um ciclo, pois despojam-se e cobrem-se todos os anos de folhas (Chevalier, 1994:89).

Falta ainda referenciar uma imagem que se considera importante, a construção em abóboda circular que surge do lado inferior direito da imagem por trás da vedação. Trata-se da entrada de uma gruta que poderá dar acesso a uma mina de água ou então dar acesso ao mundo inferior, ao subterrâneo, ao inferno. Ou talvez o arco de uma ponte, em construção ou em ruínas, que liga as duas partes e de algum modo complementa a árvore, que as separa. Há aqui uma ligação a duas referências ou ao subterrâneo, tanto pela água como pelo fogo (através do magma interior da Terra) surgem do interior da terra. Assim, pensa-se conseguir encontrar o plano que estava a faltar que é aquele em que se encontram as raízes da árvore.

Este encontro das raízes permite definir melhor os três níveis da árvore: *É interessante reconhecer na estrutura da árvore a diferenciação morfológica correlativa à triplicidade de níveis que o seu simbolismo expressa: raízes, tronco, copa* (Cirlot, 1999:80):

O simbolismo derivado da sua forma vertical transforma acto contínuo esse centro em eixo. Tratando-se de uma imagem verticalizante, pois a árvore recta leva uma vida subterrânea até ao céu, compreende-se a sua assimilação à escala ou à montanha, como símbolo da relação mais generalizada entre os três mundos (inferior, ctónico ou infernal; central, terrestre ou da manifestação; superior, celeste) (1999:80).

O tronco está completamente visível na imagem, onde a sua verticalidade é expressa: *É precisamente esse dinamismo vertical que forma entre a erva e a árvore a dialética fundamental da imaginação vegetal* (Bachelard, 2001b:211). A copa, apesar de visível é intersetada pela parede de construção do edifício, podendo considerar-se que existe uma imagem subliminar não expressa do céu: *Assim, a árvore poderosa atinge o céu, instala-se ali, prolonga-se indefinidamente. Torna-se o próprio firmamento* (Bachelard, 2001b:224-225). Por fim, as raízes implícitas, mas presentes:

Pelo facto de as suas raízes mergulharem no solo e os seus ramos se elevarem para o céu, a árvore é universalmente considerada como um símbolo das relações que se estabelecem entre a terra e o céu. Neste sentido, tem um carácter de *centro*, de tal forma que a *Árvore do mundo* é um sinónimo de *Eixo do mundo* (Chevalier, 1994:89).

Resumidamente a árvore representa a vida do cosmo: *A árvore representa, no sentido mais amplo, a vida do cosmo, a sua densidade, crescimento, proliferação, geração e regeneração. Como vida inesgotável equivale à imortalidade* (Cirlot, 1999:80). A densidade das folhas, dos ramos, das flores e frutos, o crescimento enquanto ser vivo e a proliferação, geração e regeneração da espécie, dão a capacidade autónoma, enquanto portadora da sua própria semente e capaz de estar em si mesma, estando com o mundo.

### 3.3. A simbólica da obra *Música*

Esta terceira pintura de azulejos da Igreja da Sagrada Família intitula-se *Música*, na medida em que tem um propósito predefinido. A pintura foi pensada para um lugar específico, o coro da igreja, onde se cantam as músicas que acompanham as celebrações. José Meco corrobora esta interpretação: *Na parede adjacente à extremidade direita deste painel da Sagrada Família encontra-se a terceira composição figurativa de Lima de Freitas, representando cenograficamente uma Varanda com o Grupo Coral, sobre um silhar da padronagem desenhada por Jorge Viana* (Meco, 2012:148). Ainda hoje, o local destina-se ao coro, existindo um órgão e um banco específico para o efeito (na Figura 132 foram retirados os objetos para conseguir obter uma imagem geral da obra).



**Figura 132:** *Música*. Pintura de Azulejos, 1965 (enquadramento geral). Igreja da Sagrada Família em Albarraque - Lisboa.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho

Observando a Figura 132 pode ver-se a parede da igreja dividida em duas partes: em cima, está o painel de azulejos de Lima de Freitas, com a representação da varanda e do grupo coral, composto pelo órgão, várias crianças e um adulto; em baixo, surge o padrão geométrico

criado por Jorge Viana. Esta composição permite que o painel de Lima de Freitas seja sempre visível, mesmo quando o coro real da igreja se posiciona no local para atuar. Olhando para a pintura, da esquerda para a direita, a mesma tem início na interceção com a parede que contém o segundo painel, *Árvore*, e termina com um pilar que direciona a parede num outro sentido.

A composição de Lima de Freitas tem em atenção várias situações que preservam a imagem tradicional do grupo coral: a primeira refere-se ao local tradicional onde o coro, as pessoas e o órgão costumam situar-se – na varanda; a segunda, direciona-se para a não existência real desse mesmo local, mas estando presente através da pintura, uma vez que esta Igreja da Sagrada Família obedece a uma arquitetura moderna, adaptada ao estilo de Jorge Viana; a terceira situação liga-se com a possibilidade de existir um espaço real para a presença do coro da igreja, sem abolir a imagem do painel ao público; por fim, é possível verificar uma união entre o coro tradicional representado e o coro atual real, numa dicotomia entre os espaços e as representações:

A sugestão da varanda, e da vasta abertura de acesso, destacando-se em *trompe l'œil* de um fundo arquitectónico fictício, introduzem uma inesperada nota de ironia neste interior, acentuada pelo desenho pitoresco do grupo de crianças e de um padre que formam o agrupamento cora, completado pelo órgão que se avista ao fundo (Meco, 2012:148).

Acompanhando todo o cenário de azulejos, mais uma vez, a cor predominante é o azul-cobalto com as várias transparências. Esta técnica é acompanhada com apontamentos de verde-claro colocados, cuidadosamente, apenas em alguns azulejos com carácter geométrico. José Meco sublinha: *A realização é toda azul de cobalto, excepto escassos pormenores verdes, sendo a pintura mais transparente e simplificada do que o painel anterior* (Meco, 2012:148). As pinceladas soltas de azul-cobalto em azulejos brancos imitam a pedra antiga, bem como fazem a ponte entre o trabalho de Lima de Freitas e o de Jorge Viana, pois é possível encontrar alguns elementos inspirados nos silhares de Jorge Viana no trabalho de Lima de Freitas. Existe assim uma complementaridade no trabalho de ambos que transparece uma saudável comunicação e partilha de ideias:

É bastante curioso o facto de alguns motivos arquitectónicos, pintados neste painel, como a balaustrada da varanda, a porta almofadada do coro, e uma janela cruciforme, se assemelharem aos restantes azulejos de padrão e abstractos, ou aos próprios elementos arquitectónicos e decorativos deste edifício tão original, onde a conjugação de dois criadores tão inspirados como Jorge Viana e Lima de Freitas deram origem a uma das obras mais representativas da arquitectura e da azulejaria moderna em Portugal (Meco, 2012:148).



Antes de passar para a abordagem da simbólica da música será de referir as personagens representadas. Um adulto e nove crianças, das quais a maioria são rapazes. Somando ao número nove o número um dá um resultado igual a dez, podendo ser feita uma invocação à numerologia sagrada<sup>297</sup>.



**Figura 133:** *Música*. Pintura de Azulejos 1965. Igreja da Sagrada Família em Albarraque - Lisboa.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho

Tendo em linha de conta o quadro da *Classificação Isotópica das Imagens*, a presente obra pertence ao regime noturno da imagem, tal como a obra anterior, tendo como símbolo dominante a música (Apêndice 6).

Gilbert Durand relaciona a simbólica da música às cores noturnas, o que faz relacionar o arquétipo da cor, das estruturas místicas e do regime noturno da imagem:

O eufemismo que as cores nocturnas constituem em relação às trevas parece que a melodia o constitui em relação ao ruído. Do mesmo modo que a cor é uma espécie de noite dissolvida e a tinta uma substância em solução, pode dizer-se que a melodia, que a suavidade musical tão cara aos românticos é a duplicação eufemizante da duração existencial. A música melodiosa desempenha o mesmo papel estático que a noite (Durand, 1989:155).

A música entra nesta leitura por via da melodia e do som em comparação com a melodia cromática: *O simbolismo da melodia é, portanto, como o das cores, o tema de uma*

---

<sup>297</sup> Sobre os números 1, 9 e 10 pode ser consultado o Capítulo II da II Parte deste trabalho, no qual é possível conhecer melhor a perspectiva de Lima de Freitas relativamente aos números sagrados.

*regressão às aspirações mais primitivas da psique, mas também o meio de exorcizar e de reabilitar por uma espécie de eufemização constante a própria substância do tempo* (1989:156).

Deste modo, Gilbert Durand relaciona a música com algumas implicações sexuais. Por um lado existe a relação com o ritmo, por outro lado existe a relação do som com os respetivos sexos, o masculino e o feminino:

Podemos precisar agora como as implicações sexuais estruturam toda a música, subentendem o diálogo musical tanto no domínio dos ritmos, que os nossos tratados de composição classificam ainda de «feminino» e «masculino», como no domínio da altura do som, sendo o agudo atribuído às vozes de mulheres e o grave às vozes de homens, e como nos diferentes timbres da orquestra. Pode dizer-se que deste ponto de vista toda a música não passa de uma vasta meta-erótica. Ela é de forma mais completa «cruzamento» ordenado de timbre, de vozes, de ritmos, de tonalidades, sobre a trama contínua do tempo. A música constitui, também ela, um dominar do tempo (1989:230).

Para além dos ritmos, existe uma relação com o tempo. Este tempo mede a música e relaciona-se com o tempo do amor, associado à rítmica sexual, embora de forma sublimada:

Mas então vemos que essa intemporalidade introduzida no próprio tempo pela medida musical tem a sua humilde origem na intemporalidade de que o amor sobrecarrega a rítmica sexual. O drama do Filho, o ciclo dramático das estações e das lunações, não passa, no fim de tudo, de projecção mundana do «drama» sexual de que a música, para além das técnicas ferreiras e das artes do fogo, é símbolo mais sublimado (1989:230).

Outras interpretações sobre o simbolismo da música podem ser feitas, dando uma ligação à capacidade de comunicação, na vertente pitagórica: *A tradição cristã reteve uma grande parte da simbologia pitagórica da música, transmitida por Santo Agostinho e por Boécio* (Chevalier, 1994:464), a música é associada ao metro e ao número<sup>298</sup>:

O termo simbolismo pode entender-se em dois sentidos principais: dentro da ordem cósmica das antigas culturas megalíticas e astrobilógica, ou como fenómeno de correspondência ligado ao da expressão e comunicação. Desde a especulação pitagórica, outro dos fundamentos do simbolismo musical é a sua relação com o metro e com o número (Cirlot, 1999:259).

Os pitagóricos dão um grande contributo à música, uma vez que a harmonia na música deveria estar em sintonia com a harmonia dos números e do cosmos. Esta ligação ao cosmos faz-se com a chamada *música das esferas*, a qual é considerada como música transmitida pelo universo, através dos movimentos dos elementos que a compõem. Ela transmite timbres, tonalidades e ritmos numa plenitude cósmica:

---

<sup>298</sup> Sobre os pitagóricos pode ser consultado o Capítulo II da II Parte, embora não seja trabalhada a temática rítmica associada à medida e ao número.

Os Pitagóricos também consideravam a música como uma harmonia dos números e do cosmos, ele próprio redutível a números sonoros. Era dar aos números toda a sua plenitude inteligível e sensível do ser. É à sua escola que se liga a concepção duma *música das esferas*. O recurso à música, com os seus timbres, as suas tonalidades, os seus ritmos, os seus instrumentos diversos, é um dos meios de se associar à plenitude da vida cósmica (Chevalier, 1994:464).

Em relação aos números, várias leituras podem ser feitas, embora os números estejam subjacentes à música, tendo em conta as escalas, por exemplo:

Não obstante, não deixaremos de indicar a profunda relação serial dos fenómenos; por exemplo, com a escala pentatónica costumam apresentar-se ordenações em grupos até cinco; com a diatónica e modal, de sete notas, estão em correspondência a maior parte dos sistemas astrobiológicos, e indubitavelmente é a mais importante das ordenações; com a passagem à série de doze tons, a assimilação poderia referir-se aos signos zodiacais (Cirlot, 1999:259).

#### **4. Os painéis de azulejos no Hospital de São Francisco Xavier, de 1973**

De seguida, irá apresentar-se os painéis de azulejos de 1973, situados no Hospital São Francisco Xavier em Lisboa, tendo em linha de conta a simbólica subjacente a cada painel. Irá seguir-se a mesma metodologia adotada nas obras anteriores, tendo o olhar focado no tema soberano que está explanado na atribuição de cada título.

##### **4.1. Uma hermenêutica simbólica do painel *O Andrógino* ou *A Árvore da Vida***

A primeira pintura a ser estudada tem por título *O Andrógino* ou *A Árvore da Vida*, assim denominada uma vez que nela está implícita um ser divino constituído por uma mulher e por um homem de costas voltadas, incorporados no tronco de uma árvore. Esta representação alude à figura do Andrógino, mas também à Árvore.

Os dois seres, masculino e feminino, estão unidos entre si e ao tronco de árvore, com as respetivas raízes. As cabeças das figuras também estão unidas, sobrepujadas por uma flor ou um diamante que irrompem em chamas. Esta fusão entre estes dois seres indica a presença do arquétipo do andrógino. Assim, existe uma dupla imagem: por um lado, o andrógino e, por outro lado, a árvore. Neste sentido, irá seguir-se a linha de interpretação simbólica, tendo em atenção estes dois arquétipos.



**Figura 134:** *O Andrógino* ou *A Árvore da Vida*. Pintura de Azulejos, 1973. Hospital de São Francisco Xavier - Lisboa.

Fonte: Reprodução digital por Lígia Rocha

Na Figura 134 pode observar-se o conjunto da composição. Na Figura 135 é possível verificar a assinatura de Lima de Freitas, bem como a data 73.



**Figura 135:** *O Andrógino ou A Árvore da Vida* (Pormenor). Assinatura do autor e data.

Fonte: Reprodução digital por Lígia Rocha

O regime noturno é aquele que engloba os dois arquétipos já referidos, no qual há uma aproximação às estruturas sintéticas (Apêndice 7).

Olhando agora para cada um dos arquétipos, é possível refletir sobre os seus significados. O objetivo será tentar perceber a ligação existente entre os dois arquétipos e, daí, tentar retirar a ideia chave, para que na IV Parte deste trabalho se chegue às ideias conclusivas sobre a estética educacional atinente às obras apresentadas.

Gilbert Durand refere algumas ideias sobre a árvore, comportando uma leitura dupla da imagem: por um lado, a árvore, na sua leitura cósmica, *O simbolismo da árvore reúne ao crescer todos os símbolos da totalização cósmica* (1989:233); e, por outro lado, a árvore como hermafrodita:

É sempre sob o duplo aspecto de resumo cósmico e de cosmos verticalizado que se apresenta a imagem da árvore. É assim que a árvore será o próprio tipo do hermafrodita, ao mesmo tempo Osiris morto e a deusa Ísis, o *Ashéra* é simultaneamente Deus pai e Deusa mãe. Facilmente a árvore representará o produto do casamento, a síntese dos dois sexos: o Filho (1989:233).

Esta ligação da árvore ao ser humano tem uma valência física e uma valência psicológica: *a árvore é verdadeiramente totalidade psicofisiológica da individualidade humana: o tronco é inteligência, as cavidades interiores os nervos sensitivos, os ramos as impressões, os frutos e as flores as boas e más acções* (1989:234). Esta leitura é visível na imagem de Lima de Freitas: o tronco é constituído por dois seres humanos, integrando todas as suas valências e inteligência, as cavidades observáveis no tronco da árvore são, ao mesmo tempo, as ligações do cérebro aos pés. Como tal, poderá dizer-se que nessas ligações viajam as informações do sistema nervoso central. Os ramos começam por ser os braços e as mãos dos humanos, permitindo transmitir as sensações para os frutos e para as flores que, no caso da pintura de Lima de Freitas, resultam em figuras geométricas compostas por quadrados e círculos. Ao

mesmo tempo, por cima da cabeça dos seres humanos, existe uma grande flor ou um grande fruto, uma erupção luminosa, que, poderá ser a expressão mais direta das boas ou das más ações relativas aos mesmos:

Esta humanização da árvore poderia igualmente ser estudada na iconografia: porque se a árvore se torna coluna, a coluna por seu turno torna-se estátua, e toda a figura humana esculpida na pedra ou na madeira é uma metamorfose «ao contrário». Tínhamos verificado que o papel metamorfosante do vegetal é, em muitos casos, o de prolongar ou de sugerir o prolongamento da vida humana. O verticalismo facilita muito esse «circuito» entre o nível vegetal e o nível humano, porque o seu vector vem reforçar ainda as imagens da ressurreição e do triunfo (Durand, 1989:234).

Esta leitura de Gilbert Durand, relativamente à iconografia da imagem, é uma outra via de análise da obra. De facto, a árvore torna-se coluna, por sua vez, torna-se estátua e todo o ser humano encaixa nesta alusão metamórfica. O nível vegetal é visto como o prolongamento do nível humano, pois ambos transportam para a imagem *da ressurreição e do triunfo*.

A representação do fogo é outra via pela qual é possível ler a mensagem simbólica na obra. O mesmo é visível através da representação das linhas quebradas e curvas que envolvem a imagem da árvore. Existe, no fundo da pintura, uma representação que sugere o céu e o ar, onde são visíveis algumas estrelas. É o fogo que separa as duas representações: o céu e as figuras principais do Andrógino e da Árvore. Tal como refere Gaston Bachelard, o fogo está instintivamente relacionado com a árvore:

Outros, enfim, sabem, como que por instinto, que a árvore é a mãe do fogo; sonham incessantemente com essas árvores quentes em que se prepara a felicidade de queimar: os loureiros e os bruxos que crepitam, o sarmento que se retorce nas chamas, as *resinas*, matéria de fogo e de luz cujo aroma já queima num verão ardente (Bachelard, 2001b:209).

Ao mesmo tempo que a árvore é a mãe do fogo, o fogo é um ser ou, ao limite, uma pessoa. Nesta leitura, consegue ver-se a ligação entre o fogo, a árvore e o ser humano. Gaston Bachelard realça: *Em qualquer circunstância o fogo mostra sua má vontade: é difícil de se acender, é difícil de se apagar. A substância é capricho; portanto, o fogo é uma pessoa* (Bachelard, 2008a:96).

No céu representado na obra, apresentado em segundo plano, existem pequenas figuras geométricas e alguns pontos brancos que aludem à ideia de astros. Assim, sendo o fogo o alimento dos astros, como refere Gaston Bachelard: *Em particular, a função das exalações terrestres é frequentemente servir de alimento aos astros. As exalações alimentam os cometas. Os cometas alimentam o sol* (2008a:99), o ser humano contém o fogo, porque transborda dele:

*Se o fogo sai do corpo humano, é porque ele estava antes contido no corpo humano* (2008a:103). Então, o ser humano alimenta e alimenta-se dos astros, numa união entre o céu e a terra: *Postula-se uma analogia fundamental entre as estrelas formadas do fogo sutil e celeste e os enxofres metálicos formados do fogo grosseiro e terrestre. Acredita-se haver unido, deste modo, os fenômenos da terra e do céu e obtido uma visão universal do mundo* (2008a:100).

A árvore que nesta pintura de Lima de Freitas se apresenta não será apenas uma árvore vegetal. Ela incorpora a noção de árvore da vida, tal como alude o título. Assim, como refere Eduardo Cirlot, existe, num estrato primitivo, uma árvore da vida e uma árvore da morte: *No estrato mais primitivo, mais que uma árvore cósmica e outra do conhecimento, ou «do bem e do mal», há uma «árvore da vida» e outra «árvore da morte», as quais não são especificadas, sendo a segunda mera inversão do sentimento da primeira* (1999:81).

A árvore representada na obra tem a conotação de árvore da vida através dos ramos com os seus entrelaçados labirínticos: *Na ornamentação românica, a árvore da vida aparece mais como ramagens, entrelaçados e labirintos (...)* (Cirlot, 1999:81). A ideia da árvore da vida pressupõe uma dualidade, não afetando a sua singularidade, sendo, por um lado, a árvore da vida e, por outro lado, a árvore da ciência:

Neste debate da árvore única ou dual não se altera o simbolismo característico da árvore, mas acrescenta-se outro significado simbólico pela presença de Géminis. Aqui, a transmutação da árvore, ao ser afectada pelo simbolismo do número dois, refere-se ao paralelismo de ser e conhecer (árvore da vida e árvore da ciência) (1999:82).

Esta dualidade da árvore chama a imagem do andrógino que, tal como já foi referido, é a outra valência da imagem apresentada por Lima de Freitas: *Uma variedade deste duplo uso mítico da divindade é figurado na iconografia pelo mito do andrógino. ... A maior parte das divindades da lua ou da vegetação possuem uma dupla sexualidade* (Durand, 1989:200). Também Mircea Eliade refere a divindade da vegetação e da fertilidade associada à androginia: *A maioria das divindades da vegetação e da fertilidade são bissexuadas ou comportam vestígios de androginia* (Eliade, 1999:114). Esta dupla sexualidade é visivelmente observável na pintura de Lima de Freitas.

De forma a complementar a ideia apresentada do andrógino é relevante expressar as ideias de Aristóteles apresentadas na obra *O Banquete* de Platão sobre o andrógino. Começa-se por apresentar *a natureza humana e as suas mutações*:

Antes de mais, importa que fiquem a conhecer a natureza humana e as suas mutações. Pois a nossa antiga natureza não era tal como hoje e sim diversa. Para começar, os seres humanos encontravam-se repartidos em três géneros e não apenas em dois – macho e fêmea – como agora: além destes, havia um terceiro que partilhava das características de ambos, género hoje desaparecido, mas de que conservamos ainda o nome. Era ele o andrógino, que constituía então um género distinto, embora reunisse, tanto na forma como no nome, as características do macho e da fêmea; hoje, contudo, não passa de um nome lançado ao descrédito... (Platão, 2007:51-52).

Numa segunda fase, passa-se à apresentação do terceiro ser. Este ser, apesar de ter existido nos primórdios da existência, hoje é considerado extinto:

Em segundo lugar, a forma de cada ser humano era inteira e globular, com as costas e os flancos arredondados. Tinham quatro mãos e igual número de pernas; sobre o pescoço redondo, duas faces, igualzinhas uma à outra; uma única cabeça onde assentavam as faces, colocadas em sentido oposto; quatro orelhas; órgãos genitais em número de dois; e tudo o mais que a partir daqui possa imaginar-se. Caminhavam erectos, como agora, mas nos dois sentidos em que o desejassem. Porém, quando os assaltava o desejo de correr a toda a brida, faziam-no às cambalhotas, projectando as pernas para o ar, como os equilibristas, até regressarem à posição vertical. E assim, apoiados nos seus membros, que eram então oito, se deslocavam velozmente em círculo (2007:52).

Seguidamente, é importante perceber a origem destes três géneros humanos, sendo o andrógino um rebento da Lua, a qual *partilha da natureza do Sol e da Terra*:

Quanto à origem destes três géneros, com tais características, ei-la: o macho foi inicialmente um rebento do Sol; a fêmea, da Terra; e da Lua, a espécie que reunia as características dos outros dois, dado que também a Lua partilha da natureza do Sol e da Terra. Daí o facto de serem globulares, tanto eles como a sua marcha – devido à semelhança com os seus progenitores (2007:52).

De facto, este ser andrógino comportava um poder imenso perante a vida, o que desencadeou um desvio no seu comportamento, provocado pela ambição:

Ora estes seres eram dotados de uma terrível força e resistência e, além disso, de uma imensa ambição, pelo que começaram a conspirar contra os deuses. O que Homero conta de Oto e Efilto se conta também a respeito deles, isto é, que tentaram escalar o céu na intenção de atacar os deuses (2007:52).

Perante isso, Zeus sentiu-se forçado a agir para evitar uma transmutação no natural ciclo da vida, o que despoletou o castigo nefasto do andrógino:



Então Zeus e as demais divindades puseram-se a deliberar o que haviam de fazer deles e viam-se em sérios apuros: suprimir a raça e fulminá-la com o raio, como tinham feito aos Gigantes, nem pensar (isso era suprimir também as homenagens e os sacrifícios que lhes advinham dos humanos...); mas tolerar por mais tempo a sua insolência – também não! Depois de muito matutar, Zeus, por fim, lá se decide: «Parece-me», anunciou, «que arranjei processo de continuar a haver homens e acabar de vez com a sua arrogância: é enfraquecê-los. Agora mesmo vou dividi-los ao meio um por um; deste modo, não só não vão ficar mais fracos como também sairemos beneficiados, graças ao aumento de número. Por enquanto, podem caminhar erectos sobre as suas duas pernas; porém, se virmos que mesmo assim persistem na arrogância e se recusam a dar-nos tréguas, então», declarou, «volto a dividi-los ao meio e passam a andar só sobre uma perna... ao pé-coxinho!» (2007:53).

Desta forma, ficou traçada a necessidade incessante em cada ser humano de encontrar a outra sua parte que, apesar de já não lhe pertencer, faz-lhe falta. Mircea Eliade refere a ideia da bissexualidade humana como uma necessidade natural do encontro do outro, com o sentido de chegar à noção de *unidade-totalidade*:

É essa idéia de bissexualidade universal, consequência necessária da idéia de bissexualidade divina, enquanto modelo e princípio de toda existência, ... Pois, no fundo, em semelhante concepção está contida a idéia de que a perfeição, portanto o Ser, consiste, em suma, numa unidade-totalidade. Tudo o que é por excelência deve ser total, comportando a *coincidentia oppositorum* em todos os níveis e em todos os contextos. Isso se verifica tanto na androginia dos Deuses quanto nos ritos da androginização simbólica, mas igualmente nas cosmogonias que explicam o Mundo a partir de um Ovo cosmogônico ou de uma totalidade primordial em forma de esfera (Eliade, 1999:111-112).

A androginia humana simbólica permanece em cada ser, masculino ou feminino, pois um ser não se completa na sua singularidade, mas antes na capacidade de ser, simultaneamente, oposto. O ser humano completo é, simbolicamente, duplo:

Mas o mais curioso é que são andróginas as divindades masculinas ou femininas por excelência, o que se explica se for levada em conta a concepção tradicional segundo a qual não se pode ser qualquer coisa com perfeição se não se for, simultaneamente, a coisa oposta ou, mais exatamente, muitas outras coisas ao mesmo tempo (1999:114).

Para sublinhar as ideias expostas, Mircea Eliade denomina por *Homem Primordial* aquele que concebe a totalidade originária nas várias possibilidades de ligação e de conjugação nas várias características masculinas e femininas. *Uma vez que a androginia é um sinal distintivo de uma totalidade originária na qual todas as possibilidades se encontram reunidas, o Homem Primordial, ancestral mítico da humanidade, é concebido em numerosas tradições como andrógino* (1999:115).

Assim, a pintura de Lima de Freitas *O Andrógino* ou *A Árvore da Vida*, é uma referência relevante sobre o ser humano na sua polivalência física, psicológica, divina e simbólica.

#### **4.2. Uma hermenêutica simbólica do painel *O Mensageiro* ou *O Guerreiro***

A pintura de azulejos de Lima de Freitas, de 1973, intitulada *O Mensageiro* ou *O Guerreiro*, é a segunda a ser estudada, entre as quatro existentes no Hospital de São Francisco Xavier em Lisboa. Poderia também ser denominada por *Anjo de Portugal*, uma vez ser possível encontrar algumas referências na composição<sup>299</sup>. Contudo, *O Mensageiro* ou *O Guerreiro* parece ser a opção mais adequada, pelo conjunto de atributos representados. Partindo da grelha da *Classificação Isotópica das Imagens*, situa-se o arquétipo do Herói e do Anjo na mesma linha de referência, por isso fosse qual fosse a opção tomada, estaria sob a força do regime noturno, nas estruturas esquizomorfos (Apêndice 8).

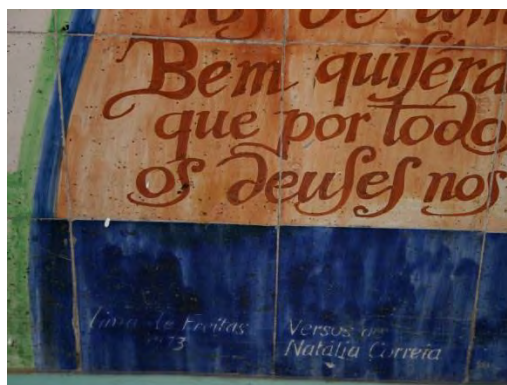
---

<sup>299</sup> Sem embargo da opção tomada, parece que a figura representada também pode ser o Anjo ou mesmo o Arcanjo. Pode fazer-se referência ao recente livro de Manuel Gandra acerca de *O Anjo da Saudade*, ou seja, o Anjo de Portugal, com representações e textos, entre os quais o capítulo de Dionísio, o Areopagita, a autoridade tradicional no atinente às hierarquias celestes. Lá se constata que até a inscrição dos olhos nas asas constitui elemento identificativo de uma das nove ordens, crê-se a dos Arcanjos.



**Figura 136:** *O Mensageiro* ou *O Guerreiro*. Pintura de Azulejos, 1973. Hospital de São Francisco Xavier - Lisboa.  
Fonte: Reprodução digital por Lígia Rocha

Na Figura 137 é possível verificar a assinatura de Lima de Freitas, bem como a data de 1973.



**Figura 137:** *O Mensageiro* ou *O Guerreiro*. (Pormenor). Assinatura do autor, data e a referência aos *Versos de Natália Correia*.

Fonte: Reprodução digital por Lígia Rocha

Gilbert Durand engloba vários símbolos que considera relacionáveis, atribuindo-lhes um significado comum, de mediação entre os opostos, como sejam: *Messias, dioscuros, trickster, andrógino, par de co-irmãos, casal casado, avó e neto. Tétrade e tríade asseguram a mediação entre o Céu e a Terra, entre o Inverno e o Verão, entre a morte e o nascimento, e constituem uma notável constelação isomorfa* (1989:207).

Na pintura de Lima de Freitas é possível encontrar representada esta mediação, entre o que está em cima e o que está em baixo ou entre o céu e a terra. Veja-se, no plano posterior da composição, a existência de quatro círculos: em cima o círculo surge cortado (vê-se meio círculo) e em baixo o círculo surge igualmente seccionado em meio círculo. Ao centro, a situação é diferente, o círculo azul está intercetado pelo círculo superior e, também, pelo círculo inferior. Para além disso, existe um círculo vermelho, concêntrico ao azul. No conjunto, a figura do herói surge por cima desta representação geométrica, dando para outras possibilidades de leitura. Nesta fase, o que realmente importa é constatar que o céu é representado pelo círculo superior e a terra é representada pelo círculo inferior, como opostos:

Mensageiro por excelência, chamado às vezes por uma palavra que deu Evangelho, o mensageiro da boa nova, Hermes simboliza os meios de troca entre o Céu e a Terra, a mediação, em suma, meios que se podem perverter em comércio simoniaco ou elevar-se até à santificação. Assegura a viagem, a passagem entre os mundos infernais, terrestres e celestes. (Chevalier, 1994:365).

O mensageiro por excelência é o Hermes, sendo aquele que medeia o céu e a terra, aquele que assegura a viagem entre o infernal, o terrenal e o celestial:

A etimologia da palavra egípcia que significa Hermes, Thot ou Toout teria por origem no primeiro caso uma raiz que significa misturar, adoçar pela mistura; no segundo, reunir num só, totalizador. Para certos hermetistas, Hermes dever-se-ia aproximar de erma, a série, o encadeamento, ou então de ormê, «impetus», movimento, ele mesmo derivado da raiz sânscrita ser, que dá sirati, sisarti: correr, verter (Durand, 1989:208).

Aqui não basta pensar que Hermes medeia os opostos, mas também importa saber que Hermes guia o viajante no caminho entre os três estados de alma: o infernal, o terrenal e o celestial. Assim, os três círculos representados por Lima de Freitas são a representação desta mesma viagem.

No plano infernal, a cor escolhida é o castanho, cor da terra e do que está em baixo onde se desenha um labirinto, símbolo dos caminhos sinuosos da vida infernal. Sob o labirinto surgem alguns versos de Natália Correia, identificados por Lima de Freitas no canto inferior esquerdo (Figura 137):



**Figura 138:** *O Mensageiro* ou *O Guerreiro* (Pormenor). Versos de Natália Correia.

Fonte: Reprodução digital por Lígia Rocha

“Pronta que foi a cobra e ficaram os deuses parados no azul e se abriram os zeros. O anjo do ocidente à entrada do ferro e atribui-nos aos cantos mais escuros de um lugar abolido pois sempre à criação angustia o criado. Ai de nós! Bem quiséramos no perdido oriente de um tesouro enterrado finalmente salvar um de nós que por todos morre infinitamente. O centro de uma certa e eterna fixidês onde os deuses nos fitam com a tristeza das joias e a vida nos espera para ressurgir de vez.” Texto do poema de Natália Correia transcrito do painel (Figura 138).

No plano celestial, a cor predominante é o amarelo e a representação adjacente é, simplesmente, uma série de circunferências concêntricas até ao encontro do centro branco.

No plano terreno está representado um círculo azul de grandes dimensões onde se subentende uma paisagem composta pelo ar do céu, pela terra, com a vegetação e a água de um riacho, sendo mais difícil ver o fogo pelo facto de toda a imagem estar a azul, variando

apenas a tonalidade e transparência. Ainda ao centro vê-se um círculo concêntrico de cor vermelha.

Curiosamente estes três planos estão intersetados entre si, permitindo criar uma ligação entre a corrente energética e onde a comunicação entre os planos é possível. Contudo, não é possível conseguir passar do plano infernal para o plano celestial ou vice-versa de forma direta. Existe a obrigatoriedade de passar, sempre, pelo plano terreno, fazendo com que exista uma fase de transição entre os mesmos.

O deus Hermes grego é o Mercúrio romano, associado ao deus planetário e ao metal. De uma maneira geral é o mensageiro do céu que conduz as almas dos mortos; daí, mais uma vez, o caminho do infernal para o celestial. Deste caminho específico, poderá dizer-se que o ser humano vive uma experiência de vida na Terra e quando morre, simbolicamente, faz um caminho ao infernal. Posteriormente, Mercúrio guia a alma do morto até ao celestial: *A alquimia não tende a realizar o isolamento mas sim a conjunctio, o rito nupcial ao qual sucede a morte e a ressurreição. Desta conjunctio nasce o Mercúrio transmutado, chamado hermafrodita por causa do seu carácter completo* (Durand, 1989:208). A comunicação entre os três planos permite outras leituras:

Deus planetário e metal do mesmo nome. Na astronomia é filho do céu e da luz; na mitologia, de Júpiter e Maya. Essencialmente, é o mensageiro do céu. O seu nome, Hermes, significa «intérprete», mediador. Por isso também recebe a missão de conduzir as almas dos mortos. Como Hécate, é com frequência representado com três cabeças (triforme) (Cirlot, 1999:248).

Passando agora para a observação da personagem principal, o Herói propriamente dito, poderá confirmar-se que a sua leitura como Hermes se ajusta à personagem representada por Lima de Freitas. Hermes é representado, com frequência, com tendo *três cabeças (triforme)*. Ora, observando a figura de Lima de Freitas verifica-se que é triforme, não com cabeças iguais, mas com uma cabeça central humana e duas cabeças laterais de pássaro. A acompanhar estas três cabeças, está o corpo, que segue a mesma representação, ou seja, à cabeça humana corresponde um corpo humano e às cabeças de pássaro as asas. Estas asas têm características muito particulares: umas são brancas e as outras comportam três olhos inscritos de cada lado.

Gilbert Durand associa também a figura de Hermes à tríade:

À paixão e à ressurreição do Filho liga-se o drama alquímico com a figura central de Hermes Trismegisto. Segundo a história das religiões, Hermes seria o deus dos Pelasgos, substituído de uma Grande Deusa da geração e da fecundidade, e acrescentar-se-ia à tríade dos Cabiros. A tétrede cabirico-hermética parece assim formada pela tríade antiga à qual se acrescenta a Deusa Mãe sob a forma do seu substituído masculino: o Filho (Durand, 1989:207).

Não querendo forçar uma interpretação sobre os elementos simbólicos apresentados, parece possível fazer a associação entre os três olhos nas asas do Herói e a figura de *Hermes Trismegisto*, sendo este simbolicamente uma tríade. Esta personagem está imbuída de várias tríades que, no caso da pintura de Lima de Freitas, surgem representadas: os olhos nas asas duas vezes três (2x3); nos três corpos representados pelas três cabeças; e os três planos:

É assim uma única personagem divina que assume as fases sucessivas que a tríade simbolizava. Tal nos parece ser, de facto, o carácter de Hermes Trismegisto. Para os hermetistas, este último é essencialmente o Filho e o Cristo. «Trismegisto», figura central da alquimia, indica uma tripla natureza e uma tripla acção no tempo. É o próprio princípio do devir, quer dizer, segundo o hermetismo, da sublimação do ser (1989:207-208).

Lima de Freitas não faz uma representação clássica de *Hermes Trismegisto*, pois então a imagem deveria ter outros traços representativos. Pelo contrário, consegue representar várias valências na imagem, permitindo várias leituras, tais como de Herói, de Hermes (Mercúrio), sendo os dois verdadeiros mensageiros, mediadores e intérpretes:

O Trismegisto é, assim, de facto, a trindade simbólica da totalidade, da soma das fases do devir. É filho de Zeus e de Maia, a Astaroth, a grande mãe dos cabalistas. A alquimia representa este Filho, *Filius philosophorum*, no ovo, na conjugação do sol e da lua. É o produto do casamento químico, tornando-se o filho no seu próprio pai e, muitas vezes, o rei engolindo o seu próprio filho (Durand, 1989:208).

Para terminar, há uma leitura que não pode deixar de ser feita – do messianismo. A pintura permite fazer o caminho messiânico e isso consegue fazer perdurar o caminho da fé ao longo da história. Estes caminhos fazem dos homens autênticos guerreiros na demanda da mensagem messiânica. O guerreiro está representado na composição de Lima de Freitas através das armaduras revestindo o corpo do Herói, onde o branco acompanha as asas. Este guerreiro é um guerreiro da paz, por ser um guerreiro branco. Contudo, este guerreiro é mensageiro e é Hermes, pois a seu posicionamento nos planos é o mesmo. Esta figura por si só é, também, tríade: é guerreiro, é mensageiro e é Hermes:

Bem entendido, o messianismo judeu e o seu prolongamento cristão vêm ilustrar ainda mais nitidamente este estilo da história, pode mesmo dizer-se que para a mentalidade judaico-cristã o estilo messiânico eclipsa quase inteiramente o estilo exaustivo das formas indo-europeias da história: a tripartição funcional, resíduo sociológico do esforço sintético, apaga-se em proveito da igualdade diante dos desígnios da Providência: ... É talvez um certo parentesco entre este messianismo judeu e o estilo épico indo-europeu dos Romanos e dos Celtas que explica a rápida difusão do cristianismo no Império Romano e entre as populações celtas. Por fim, poder-se-ia dizer que a continuidade entre as lendas progressistas judaico-romanas por um lado e as modernas mitologias da revolução foi assegurada com rara constância pela meditação dos alquimistas. A alquimia está para a estrutura progressista como a astrobiologia está para a estrutura de harmonização dos contrários (Durand, 1989:241-242).

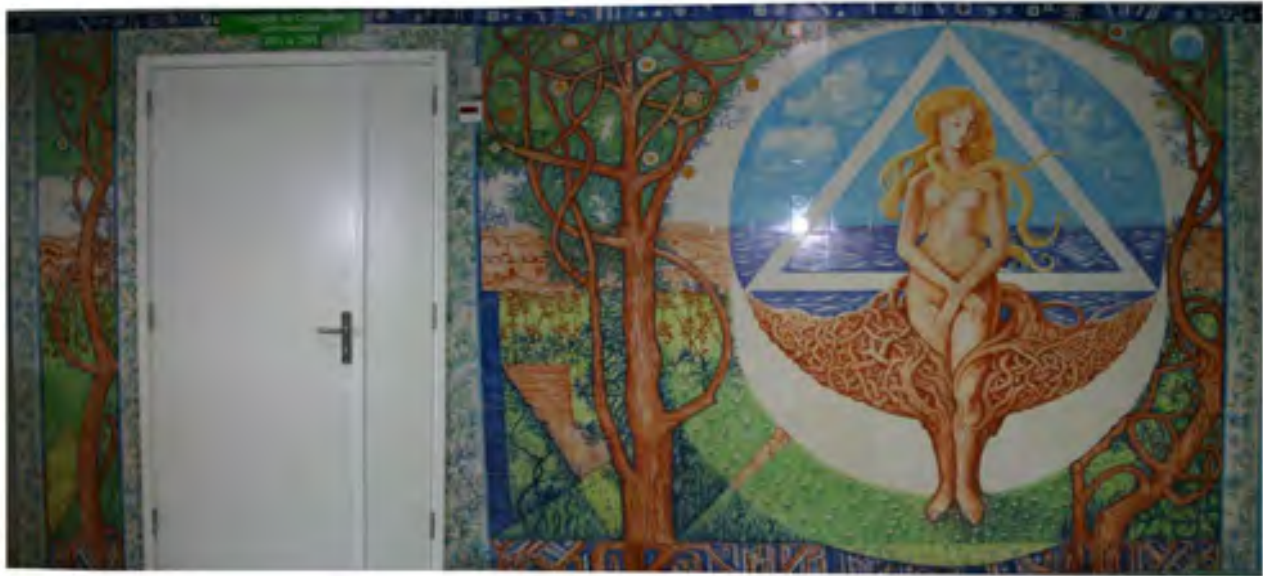
De uma forma geral, a ideia preponderante apresentada fica expressa. Contudo, o caminho a fazer só estará concluído após a leitura de todas as obras de Lima de Freitas. No final, espera-se conseguir culminar numa estética educacional, subjacente à Obra Pública de Lima de Freitas, no seu conjunto.

#### **4.3. Uma hermenêutica simbólica do painel *O Feminino***

A pintura de azulejos *O Feminino* é a terceira das quatro já mencionadas, da autoria do mestre Lima de Freitas, patentes no Hospital São Francisco Xavier. É uma composição horizontal de grandes dimensões, como é possível verificar ao comparar com a porta de acesso à unidade de cuidados intermédios, na qual se encaixa. Esta porta branca integra-se na obra e é plausível a existência da mesma antes da colocação do painel de azulejos de Lima de Freitas no local. Esta constatação vem no seguimento da existência de vários frisos que contornam a obra e a referida porta, o que dá correspondência com a imagem da obra, em geral.

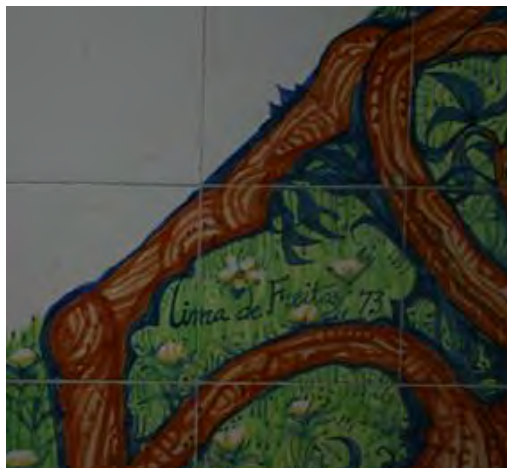
Olhando-a na sua globalidade, pode dizer-se que o cenário mais preponderante está colocado no lado direito e, subsequentemente, a temática expressa expande-se por todo o painel.





**Figura 139:** *O Feminino*. Pintura de Azulejos, 1973. Hospital de São Francisco Xavier - Lisboa.  
Fonte: Reprodução digital por Lígia Rocha

Na Figura 140 é possível verificar a assinatura de Lima de Freitas e o número 73 que corresponde à data de realização em 1973.



**Figura 140:** *O Feminino*. (Pormenor). Assinatura do autor e data.  
Fonte: Reprodução digital por Lígia Rocha

Observando um pouco mais de perto o painel, parece pertinente focar o olhar na figura feminina do lado direito, sem, com isso, perder todo o cenário envolvente. Neste contexto é o regime noturno que melhor engloba o símbolo primordial da presente pintura, existindo uma aproximação às estruturas místicas ou antifrásicas (Apêndice 9).

A mulher representada por Lima de Freitas poderá corresponder, *na esfera antropológica, ao princípio passivo da natureza* (Cirlot, 1999:256), que pode surgir sob várias formas:

Aparece essencialmente sob três formas: como sereia, lâmia ou ser monstruoso que encanta, diverte e afasta da evolução; como mãe, ou *Magna Mater* (pátria, cidade, natureza), relacionando-se também com o aspecto informe das águas e do inconsciente; e como donzela desconhecida, amada ou alma, na psicologia junguiana (Cirlot, 1999:256).

Seguindo esta perspetiva, a mulher representada por Lima de Freitas poderá enquadrar-se na imagem da mãe, da donzela ou da mulher sereia. Ora, por um lado, é a mulher mãe através da força da natureza e, por outro lado, é a donzela pela possibilidade de ser a amada. Estas duas possibilidades não são opostas, antes pelo contrário, complementam-se. A mulher sereia é sugerida pela representação do mar e também, na parte inferior, há a sugestão de uma cauda de sereia invertida. Também há notória afinidade com a obra *O Nascimento de Vénus*, pintada por Sandro Botticelli, na qual a mulher se apresenta sobre uma concha, podendo haver uma sublimação dessa representação<sup>300</sup>.



**Figura 141:** Sandro Botticelli. *O Nascimento de Vénus*, cerca de 1482

Fonte<sup>301</sup>

Para Gilbert Durand, a mulher está imbuída pela ideia do engolimento, muito associada à mulher fatal e nefasta:

---

<sup>300</sup> “Segundo a mitologia grega, Vénus teria nascido da espuma das ondas do mar. Botticelli representou-a aqui numa concha que flutua na água. Ela é empurrada em direcção à margem por duas divindades dos ventos, enquanto uma das Horas, as deusas das estações, tem nas mãos uma peça de roupa aberta, pronta a envolver Vénus” (Deimling, 2004:51).

<sup>301</sup> Imagem reproduzida de <http://renascimento-pintura.blogs.sapo.pt/717.html> em 13 de agosto 2014.

Estas funções melódicas, estas confusões coloridas e estas enstases nocturnas não devem, no entanto, fazer-nos perder de vista o grande esquema do engolimento, da deglutição que os inspira, grande esquema que aproxima constantemente os símbolos coliformes, melódicos e nocturnos de um arquétipo da feminidade, de uma radical antífrase da mulher fatal e nefasta. Vamos ver como o esquema do engolimento, da regressão nocturna, projecta, de algum modo, a grande imagem materna pelo meio-termo da substância, da matéria primordial, quer marinha quer telúrica (1989:156).

Este engolimento está associado ao mar: *A primordial e suprema engolidora é, sem dúvida, o mar, como o encaixamento ictiomorfo no-lo deixava pressentir* (1989:156). Veja-se que a mulher tem como imagem de fundo o mar ou o oceano.

Na tradição cristã, as *boas senhoras das fontes*, entendidas fadas, estão intimamente relacionadas com a ideia da mulher e da água:

Mas a Igreja não conseguirá nunca desacreditar completamente as «boas senhoras» das fontes, as fadas. Lourdes e as inumeráveis nascentes consagradas à Virgem Mãe mostram essa resistência fantástica às pressões do dogma e da história. Os vocábulos que a ortodoxia atribuiu a Maria são, de resto, muito semelhantes aos outrora atribuídos à Grande Deusa lunar e marinha. A liturgia chama-lhe «lua espiritual», «estrela do mar», «rainha do oceano» (1989:158),

Contudo, a imagem da mulher na pintura de Lima de Freitas consegue fundir os três elementos, sendo eles: a água, o ar e a terra. O ar, de forma quase inevitável, pois é ele que ajuda a situar os outros elementos, fazendo existir a terra: *As águas encontrar-se-iam «no princípio e no fim dos acontecimentos cósmicos», enquanto a terra estaria «na origem e no fim de qualquer vida»* (1989:159).

Olhando apenas para a imagem da mulher verifica-se que a mesma é também um tronco de uma árvore. Os pés da mulher brotam da terra como se de uma árvore se tratasse: *As águas seriam, assim, as mães do mundo, enquanto a terra seria a mãe dos seres vivos e dos homens* (1989:159). Dos pés e/ou do tronco surgem ramos de árvore entrelaçados, construindo uma rede labiríntica que culmina nos limites geométricos<sup>302</sup> da imagem. Esta mulher está inscrita em três círculos: o primeiro é representado por uma parte de círculo, pois está delimitado pelos outros dois. No fundo, este primeiro círculo, é aquele onde estão pousados os pés da mulher; o segundo círculo é intersetado pelo terceiro e é representado por uma meia-lua branca cortada pelas pernas e/ou pelo tronco da árvore; o terceiro círculo incorpora o corpo da mulher, as raízes da árvore, o mar e o céu.

---

<sup>302</sup> Sobre significado dos elementos geométricos aferidos neste texto pode consultar-se II Parte, Capítulo II.

Para além destes elementos naturais, existe um outro elemento, agora geométrico, o triângulo. Reconhecendo que o triângulo, na posição apresentada, é uma representação do divino, estando inscrito no terceiro círculo, corresponde à representação do plano celestial.

Na composição *O Feminino*, os três planos celestial, intermédio e terreno são representados em quase-fusão, fazendo questionar o papel da mulher nessa relação e interação entre os planos.

Desta forma, existe uma ligação divina da mulher, associada à *divina maternidade da terra*. *Esta crença na divina maternidade da terra é certamente uma das mais antigas; de qualquer modo, uma vez que seja consolidada pelos mitos agrários, é uma das mais estáveis.* (Durand, 1989:159). Veja-se inclusive que a imagem da mulher está rodeada de representações simbólicas da terra, tais como as representações relacionadas com o vegetal:

Uma das primeiras teofanias da Terra, enquanto tal, enquanto sobretudo camada telúrica e profundidade ctónica, foi a sua «maternidade», a sua inesgotável capacidade de dar fruto. Antes de ser considerada Deusa-Mãe, divindade da fertilidade, a Terra impôs-se directamente como Mãe, Tellus Mater. A evolução posterior dos cultos agrícolas, esclarecendo com precisão cada vez mais acentuada a figura de uma Grande Deusa da vegetação e da colheita, acabou por apagar os traços da Terra-Mãe (Eliade, 1977:300).

Esta leitura, que associa a mulher à vegetação, está explanada na pintura de Lima de Freitas. Toda a imagem é completada com ramos, raízes, troncos, arbustos, erva, flores, folhas e frutos, ilustrando tudo o que está a ser referido sobre a simbólica da mulher, no sentido da fecundidade da terra e da fecundidade da mulher. Mircea Eliade esclarece esta dicotomia: *A solidariedade mística entre a fecundidade da terra e a força criadora da mulher é uma das intuições fundamentais do que poderíamos chamar a «consciência agrícola»* (Eliade, 1977:397).

A presente obra comporta outras leituras simbólicas, nomeadamente os aspetos da sedução feminina e o *pecado* intrínseco: *Não se pode desejar um mais completo isomorfismo e Tieck faz-nos sentir a ambiguidade dos valores que contêm os símbolos feminóides que, apesar da sua sedução, conservam sempre um fundo de pecado* (Durand, 1989:161).

Gilbert Durand faz olhar para as imagens da terra e da água como transmissoras de prazer e de felicidade: *Todavia, apesar desta hesitação moral herdada do Regime Diurno, todas as imagens da terra e da água contribuem para constituir uma ambiência de volúpia e de felicidade que constitui uma reabilitação da feminidade* (Durand, 1989:161). Estas imagens, tal como já foi referido, surgem na presente pintura como um lugar bem definido, deixando a sensualidade da mulher sobressair.

Esta mulher água e/ou mulher terra, de que fala Gilbert Durand, traz consigo algumas ferramentas sensuais da qual o cabelo é uma elemento forte. O penteado, por um lado arrumado e por outro lado emaranhado, dá-lhe uma leveza maternal e um erotismo impulsionado pelos cabelos longos: *O impulso activo implicava os cumes, a descida magnífica o peso e reclama o enterramento ou o mergulho na água e na terra fêmea. A mulher-aquática ou terrestre-nocturna, com enfeites multicolores, reabilita a carne e o seu cortejo de cabeleiras, véus e espelhos* (1989:163).

A representação da *Grande Mãe* é aquela que permite ao ser humano regressar ao seu lugar protegido ou ao seu lugar íntimo, como refere Gilbert Durand: *Em todas as épocas, portanto, e em todas as culturas os homens imaginaram uma Grande Mãe, uma mulher materna para a qual regressam os desejos da humanidade. A Grande Mãe é seguramente a entidade religiosa e psicológica mais universal* (1989:163). Esta *Grande Mãe* permite fazer uma identificação total com o leite e essa imagem pode ser repercutida na presente pintura de Lima de Freitas.

#### **4.4. Uma hermenêutica simbólica do painel *A Fonte da Vida***

O painel de azulejos intitulado *A Fonte da Vida* é a última das quatro pinturas no Hospital São Francisco Xavier, da autoria do mestre Lima de Freitas.

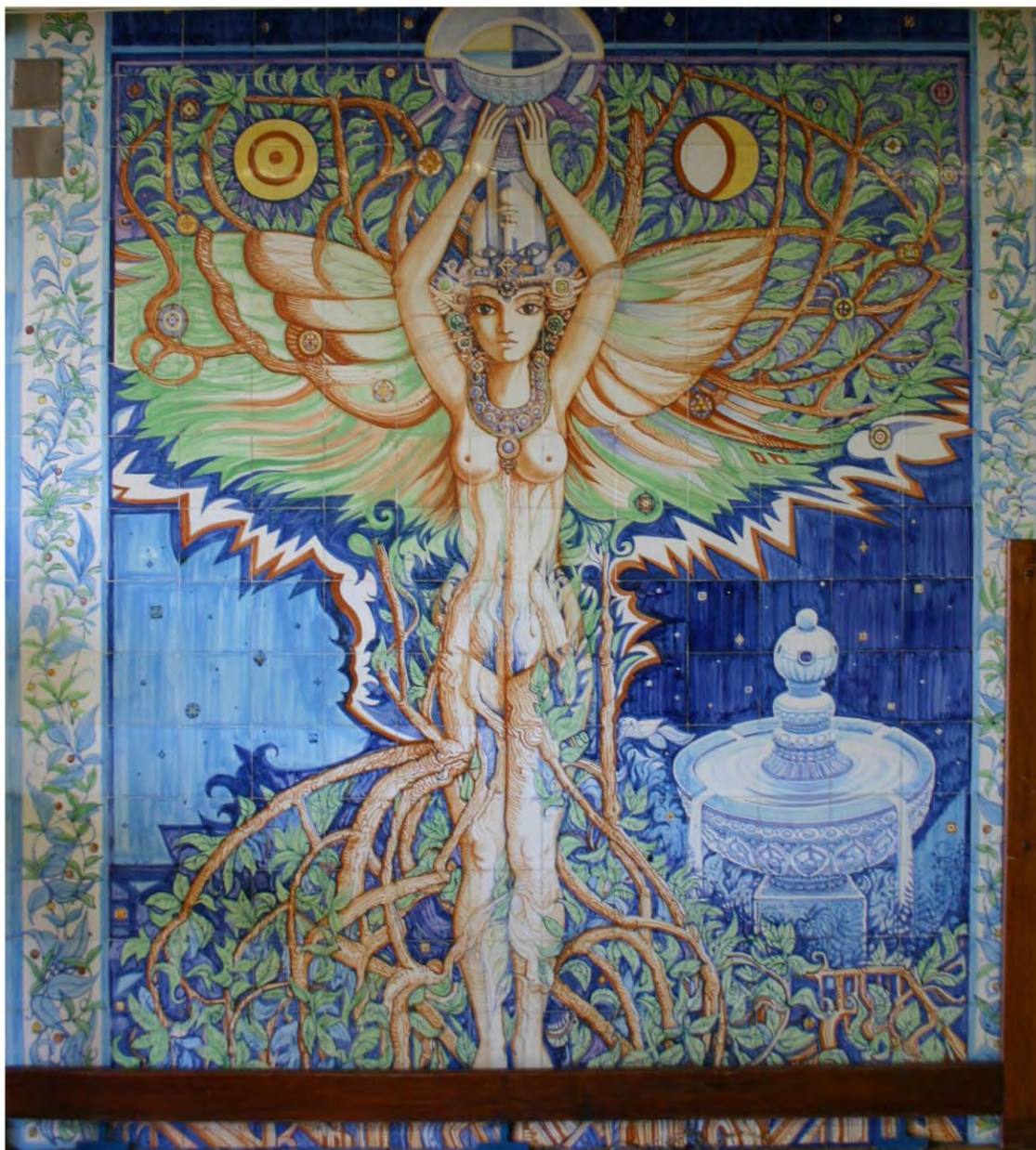
A imagem da respetiva maqueta figura no livro *Mitologismos de Lima de Freitas*, da autoria de Gilbert Durand, refira-se a *Fig. 21 – “A fonte da vida”, painel de azulejos, 1972. Clínica do Restelo, Lisboa* (Durand, 1987a:33). Apesar da maqueta em cartão ter sido publicada a preto e branco, corresponde à imagem da obra original. Também se consegue perceber que se trata da maqueta e não da obra original, ao observar cuidadosamente alguns pormenores, tais como a assinatura de Lima de Freitas e a data de 1972. No caso da maqueta, apresentam-se do lado esquerdo da imagem e na posição vertical, enquanto na obra original estão do lado direito na posição horizontal e inserido na base da fonte, tal como pode ser visto na Figura 142.



**Figura 142:** *A Fonte da Vida*. (Pormenor). Assinatura do autor e data.

Fonte: Reprodução digital por Lígia Rocha

A Figura 143 representa a visão total do painel de azulejos *A Fonte da Vida*.



**Figura 143:** *A Fonte da Vida*. Pintura de Azulejos, 1973. Hospital de São Francisco Xavier - Lisboa.

Fonte: Reprodução digital por Lígia Rocha

Ao observar a pintura constata-se que os símbolos dominantes parecem conjugar a imagem da árvore com a imagem da mulher. Também não pode ser esquecida a fonte colocada do lado direito da composição. São estes os símbolos que irão ajudar a encontrar o caminho para a interpretação do painel. Neste caso considera-se o arquétipo da Mulher aquele que tem mais força na pintura de Lima de Freitas. Mais uma vez, é o regime noturno o que melhor se

enquadra no tema da pintura, existindo uma aproximação às estruturas místicas ou antifrásicas (Apêndice 10).

Antes mesmo de passar ao arquétipo da mulher, aqui representada, é fundamental percorrer o caminho de outros arquétipos e de símbolos que irão culminar na ideia primeira desta obra *A fonte da vida*. Assim, é essencial ir ao encontro do arquétipo da árvore, mas tendo em vista a conotação mais evidente apresentada por Lima de Freitas. A presente pintura, à semelhança da primeira, *O Andrógino* ou *A Árvore da Vida*, funde o ser humano com a árvore. Assim, mais uma vez, coloca-se o simbolismo cíclico e as aspirações verticalizantes, também já apresentadas nas obras mencionadas: *a iconografia imaginária da árvore apresenta uma figuração muito curiosa que, também ela, é lembrança do simbolismo cíclico no seio das aspirações verticalizantes* (Durand, 1989:235). Contudo, a árvore presente em *A Fonte da Vida* é uma árvore específica, ou seja, a árvore invertida que, também, está intimamente relacionada com o simbolismo cíclico: *É a imagem da árvore invertida, correspondendo em parte à inversão que tínhamos assinalado a propósito da bissexualidade da serpente, e que nos parece muito característica da ambivalência do simbolismo cíclico* (1989:235).

Para além da força cíclica da árvore invertida, através da sua dupla forma, ela equilibra o sentido verticalizante associado à árvore, pois a árvore invertida, em termos simbólicos, não permite subir, mas antes rodar ou, por outras palavras, permite girar a imagem, formando uma imagem de hélice em movimento: *Esta árvore invertida insólita, que choca o nosso sentido da verticalidade ascendente, é bem signo da coexistência, no arquétipo da árvore, do esquema da reciprocidade cíclica* (Durand, 1989:235). Para além da vertente cíclica apresentada, Gilbert Durand associa-a ao mito messiânico: *É parente próximo do mito messiânico das três árvores no qual a última árvore inverte o sentido da primeira: .... ..., e refaz em sentido inverso a procissão criadora, uma vez que a redenção messiânica é a duplicação invertida, ascendente, de uma descida, de uma queda cosmogónica* (1989:235).

A árvore invertida<sup>303</sup> é associada à árvore cósmica: *No conceito simbólico de «árvore cósmica» há um componente de grande interesse: muito frequentemente, a imagem da árvore apresenta-se invertida, isto é com as raízes a desenraizar-se do céu e com a copa na terra* (Cirlot, 1999:81). Também, a árvore invertida, se assimila à árvore da vida: *A associação da Árvore da Vida com a manifestação divina está presente nas tradições cristãs; pois existe uma analogia, e até mesmo recondução do símbolo, entre a árvore da primeira aliança, a árvore do*

---

<sup>303</sup> “Às raízes da árvore correspondem os dragões e serpentes (forças originárias, primordiais); ao tronco, animais como o leão, o unicórnio e o cervo, que expressam a ideia de elevação, agressão e penetração. À copa, aves e pássaros ou corpos celestes” (Cirlot, 1999:82).



*Génesis, e a árvore da cruz, ou árvore da Nova Aliança, que regenera o homem* (Chevalier, 1994:90).

Esta árvore da vida, como a árvore invertida liga-se à posição do sol e à posição da lua. Por isso, não deve ficar de fora o movimento celeste, no qual os astros e os planetas estão em constante movimento cíclico:

No Oriente, bem como no Ocidente, a árvore da vida é muitas vezes *invertida*. Esta inversão, segundo os textos védicos, proviria de uma certa concepção do papel do sol e da lua no crescimento dos seres: é do alto que estes extraem a vida, é em baixo que se esforçam por fazê-la penetrar. Daí, a inversão de imagens: a copa desempenha o papel das raízes, as raízes o dos ramos (Chevalier, 1994:90).

Na presente pintura de Lima de Freitas, o sol e a lua estão representados em formas geométricas, tal como hábito, na obra do mestre. O sol surge do lado esquerdo da composição e do lado direito da mulher (aqui também existe uma leitura cíclica, entre a posição do observador e a posição da personagem representada que pode ser o espelho do observador), o qual é representado por círculos concêntricos amarelos e laranjas. A lua, por seu lado, surge do lado direito da pintura e do lado esquerdo da mulher, a qual é representada com a cor amarela, laranja e branca. A lua é sempre uma representação múltipla, é uma representação quadrupla mais concretamente, pelas suas quatro posições (nova, crescente, cheia e minguante). Lima de Freitas consegue representar as quatro fases da lua numa só representação. A lua nova e a lua minguante estão implícitas e representam-se com a cor branca, a lua cheia é o conjunto de todas as outras e a lua crescente está representada com a cor amarela.

Existe, portanto, uma ligação direta entre a árvore da vida e a evolução biológica, transmitindo uma simbólica da fertilidade. *De facto, esta é a ideia de evolução biológica que faz da árvore da vida um símbolo de fertilidade sobre o qual se tem construído ao longo dos tempos toda uma magia propiciatória, que ainda hoje podemos ver em numerosos testemunhos* (Chevalier, 1994:90). Estes casos são visíveis na mulher, na obra de Lima de Freitas, através das raízes e das folhagens estampadas no corpo. *Por exemplo, nalgumas tribos nómadas iranianas, as mulheres jovens enfeitam o corpo com a tatuagem de uma árvore em que as raízes partem do sexo, e as folhagens se espalham sobre os seios* (Chevalier, 1994:90).

Em termos simbólicos a árvore da vida expressa uma *sexualidade ambivalente* e, tal como já foi explorado aquando da abordagem de *O Andrógino* ou *A Árvore da Vida*, a árvore está intimamente relacionada com o andrógino: *Todas as crenças que acabamos de referir mostram que o simbolismo da árvore é sexualmente ambivalente. A árvore da vida pode, na sua origem,*

*ser considerada como uma imagem do andrógino inicial* (Chevalier, 1994:91). Nesta pintura de Lima de Freitas, o arquétipo do andrógino não é tão explícito como na obra *O Andrógino* ou *A Árvore da Vida*, mas é visível a duplicação do rosto na pintura em análise. Aqui, o rosto surge em simetria, ou seja, o rosto da mulher acompanha o corpo, mas ao inverter a imagem, existe um outro rosto, andrógino ou não, que acompanha também a situação da árvore invertida. Desta forma, mais uma vez, é possível constatar a valência cíclica que esta obra comporta.

Com efeito, apesar de não ser óbvia a androginia destes seres, é possível suspeitar da sua existência, no sentido do espelho de si mesmo, apesar dos rostos não serem completamente iguais.

Valerá a pena atentar no gesto de elevação das mãos, de molde a erguer o vaso ou cálice em que culmina a representação e, por isso, como que a chave, em consonância ao subtil rosto invertido que sobrepuja o outro. Ora, os braços erguidos têm simetria com as pernas, ligando o corpo ao alto e ao baixo. Que o primeiro tem prevalência, pelo que se pode imaginar que tudo ascende para o graal que chaga ao céu ou tudo dele deriva, como desenvolvimento, manifestação ou expansão de uma dádiva celeste. A não ser que os dois movimentos se completem, através do tronco feminino e arbóreo.

Focando o olhar no tronco da árvore ou no tronco da mulher existe, ainda, mais uma leitura dupla nesta obra: a primeira remete para a posição erguida para o céu, trazendo a força solar e, conseqüentemente, o arquétipo do pai; a segunda faz pensar na árvore oca, na árvore densa e na árvore que brota e, conseqüentemente, relaciona-se com a fertilidade e com o arquétipo lunar da mulher:

Porém, no plano do mundo fenoménico, o tronco erguido em direcção ao céu, símbolo de força e de poder eminentemente *solar*, é realmente o *Falo*, imagem arquetípica do *pai*. Ao passo que a árvore oca – da mesma forma que a árvore de folhagem densa e envolvente, onde os pássaros se aninham, e que se cobre periodicamente de frutos – evoca a imagem arquetípica lunar da *mãe fértil*: (Chevalier, 1994:91).

Parte-se, agora, para a leitura possível da mulher com asas ou da mulher anjo observável no painel de Lima de Freitas. A mulher ostenta umas asas assimétricas que conseguem fazer ver outros símbolos adjacentes. O anjo e a asa são símbolos ascensionais e pertencem ao regime diurno em contraponto com o arquétipo da mulher e da árvore que pertencem ao regime noturno. Embora não se pretenda explorar a simbólica do anjo nem o da asa, vai expressar-se a ideia mais adequada, como seja, o tema do voo. Gilbert Durand alerta para a associação do voo à pureza celeste, ora moral, ora espiritual:

A pureza celeste é, assim, a característica moral do levantar voo, como a mancha moral era a característica da queda, e compreende-se perfeitamente a reversibilidade terapêutica deste princípio em Dessoille para quem toda a representação psíquica da imagem do levantar voo é indutora ao mesmo tempo de uma virtude moral e de uma elevação espiritual. De tal modo que podemos dizer, enfim, que o arquétipo profundo das fantasias do voo não é o pássaro animal mas o anjo, e que toda a elevação é isomorfa de uma purificação porque é essencialmente angélica (Durand, 1989:94).

Assim, na obra de Lima de Freitas poder-se-á associar as asas da mulher ao símbolo da sua pureza angélica, através do símbolo do anjo e não do símbolo do pássaro.

Para completar a análise, falta ainda refletir sobre a fonte colocada no lado direito do painel, que se supõe ser de água, tal como diria Gaston Bachelard: *Como já observamos, para a imaginação material todo líquido é uma água. É um princípio fundamental da imaginação material que obriga a pôr na raiz de todas as imagens substanciais um dos elementos primitivos* (Bachelard, 2002:121).

Assim, esta fonte de água rapidamente enquadra o tema da fonte da vida, com o tema da simbólica da mulher e da simbólica da árvore, contudo, não parece ser assim tão evidente. Veja-se como Bachelard faz a leitura da mesma, passando da água até ao leite:

Se agora levarmos mais longe nossa busca no inconsciente, examinando o problema no sentido psicanalítico, deveremos dizer que toda água é um leite. Mais exatamente, toda bebida feliz é um leite materno. Temos aí o exemplo de uma explicação em dois estágios da imaginação material, em dois graus sucessivos de profundidade inconsciente: primeiro, todo líquido é uma água; em seguida toda água é um leite (2002:121).

Observando com um pouco mais de cuidado a fonte e tendo em conta que *toda água é um leite*, consegue ver-se a fonte a brotar leite. O líquido da fonte é branco como o leite e, de repente, já não se vê água, mas naturalmente o leite de que fala Gaston Bachelard: *Poderíamos dizer que, para a imaginação material, a água, como o leite, é um alimento completo* (2002:122). Esta transmutação da água em leite remete para a claridade da lua, pois é essa luminosidade que permite opacar o líquido para que seja leite:

Para que a imagem láctea se apresente à imaginação diante de um lago adormecido sob a lua, é preciso que a claridade lunar seja difusa – é necessário uma água francamente agitada, mas ainda assim suficientemente agitada para que a superfície não reflita cruamente a paisagem iluminada pelos rios – é preciso, em suma, que a água passe da transparência à translucidez, que se faça docemente opaca, que se opalize (2002:124-125).

Na pintura de Lima de Freitas, curiosamente, a fonte de leite está sob a luminosidade da lua, por se apresentarem ambas do lado direito do painel, sobre um fundo mais escuro, aludindo

a noite. Enquanto, no lado esquerdo, o fundo do painel apresenta um azul mais claro, acompanhado do sol, aludindo assim ao dia. Gaston Bachelard refere-se a uma imagem de água leitosa da seguinte forma:

Qual é, portanto, no fundo, essa imagem de uma água leitosa? É a imagem de uma noite tépida e feliz, a imagem de uma matéria clara e envolvente, uma imagem que abrange e une ao mesmo tempo o ar e a água, o céu e a terra, uma imagem cósmica, ampla, imensa, doce. Se a vivermos realmente, reconheceremos que não é o mundo que está mergulhado na claridade leitosa da lua – é o espectador que está mergulhado numa felicidade tão física e tão segura que o leva a lembrar-se do mais antigo bem-estar, do mais suave dos alimentos (2002:125).

É, de facto, a imagem feminina que prevalece através da mulher, da vegetação, da lua, da noite e da água leitosa. Por isso, transparece uma imagem feliz, de aconchego e de união.

O título *A Fonte da Vida* parece ter sido vislumbrado, pois esta fonte é, de facto, a fonte que alimenta, é aquela que trás o leite da mãe, a mãe das mães, tal como refere Bachelard:

A intuição da bebida fundamental, da água nutritiva como um leite, da água encarada como o elemento nutritivo, como o elemento que digerimos com evidência, é tão poderosa que talvez seja com a água assim *maternizada* que se compreende melhor a noção fundamental de elemento. O elemento líquido aparece então como um ultraleite, o leite da mãe das mães (2002:130).

Ora, em forma de conclusão, este painel aparece como fusão de vários arquétipos, sendo mulher que protagoniza a representação simbólica. A mulher é a mulher mãe, aquela que brota, é a mulher alimento, é a mulher amante e a mulher esposa, por fim, também, a mulher natureza:

Essa valorização substancial que faz da água um leite inesgotável, o leite da natureza Mãe, não é a única valorização que marca a água com um cunho profundamente feminino. Na vida de todo homem, ou pelo menos na vida sonhada de todo homem, aparece a segunda mulher: a amante, ou a esposa. A segunda mulher vai também ser projetada sobre a natureza. Ao lado da mãe-paisagem tomará lugar a mulher-paisagem. Sem dúvida as duas naturezas projetadas poderão interferir ou superpor-se. Mas há casos em que se poderá distingui-las (2002:131).

Nesta pintura, o elemento preponderante é, como se prevê, a água. Ela tem várias valências associadas à mulher que, para além das que já foram expressas, tem a capacidade de embalar: *Dos quatro elementos, somente a água pode embalar. É ela a elemento embalador. Este é mais um traço de seu carácter feminino: ela embala como uma mãe* (2002:136). Por isso, a mulher consegue igualmente englobar a mulher água. Assim, esta obra é uma homenagem ao arquétipo da mulher.

Ainda a propósito do tema Fonte da Vida, admite-se que Lima de Freitas tivesse presente o célebre quadro existente na Misericórdia do Porto, intitulado precisamente *Fons Vitae* e remontando ao século XVI<sup>304</sup>.



**Figura 144:** *Fons Vitae*. Escola Flamenga, 1520. Misericórdia do Porto  
Fonte<sup>305</sup>

Há alguns aspetos comuns, sendo que a figura central é ali o Cristo crucificado, que desenha no entanto linhas de força de algum modo replicado na relação entre o corpo feminino e as asas-ramos que a adornam. Ora, se a cruz corresponde à *árvore seca*, tem-se aqui o contraponto na *árvore rediviva*, alimentada pelas águas superiores ou/e inferiores, circulando pelo tronco-corpo glorificado ou quase sublimado, unificando as dualidades – sol e lua, dia e noite, alto e baixo, direita e esquerda. Também a representação da água na fonte apresenta cor vermelha, simbolizando talvez a dor e o sacrifício subjacente à representação bíblica.

---

<sup>304</sup> “Obra maior da pintura flamenga do início do século XVI, a “Fons Vitae” encontra-se patente ao público na sala das sessões da Santa Casa da Misericórdia do Porto. Constitui um testemunho material da pujança da cidade, da sua burguesia, das ligações estabelecidas com o norte europeu, período que corresponde à primeira internacionalização da cidade. A Santa Casa da Misericórdia do Porto foi fundada por iniciativa régia de D. Manuel I, sendo este painel igualmente ilustrativo da importância dos “homens-bons” do Porto, que protagonizaram e acompanharam o crescimento da instituição. A “Fons Vitae” terá sido encomendada para o retábulo da primitiva capela da confraria, que se situava na Sé Catedral, provavelmente, no claustro de S. Tiago. No painel estão representados, em primeiro plano, o Rei D. Manuel I, a Rainha D. Maria e os infantes nascidos deste matrimónio. O tema central da composição é a Crucificação de Cristo, com a particularidade da Cruz assentar numa fonte que recolhe o seu Sangue, simbolizando a “Fonte da Vida”. Cristo está ladeado pela Virgem Maria e S. João Evangelista. Pelas características plásticas da composição, a pintura tem sido atribuída a Colijn de Coter, a Bernard van Orley, ou a uma oficina próxima do círculo bruxelense. Destacam-se os valores luminicos dos vermelhos e dos brancos, a riqueza dos brocados e dos panejamentos, o detalhe das jóias, os pormenores da paisagem fundeira” Texto reproduzido de [http://www.scmp.pt/PageGen.aspx?WMCM\\_Paginald=31998](http://www.scmp.pt/PageGen.aspx?WMCM_Paginald=31998), recuperado em 2014, outubro 22.

<sup>305</sup> Imagem reproduzida de <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2013/01/acerca-da-fons-vitae-da-misericordia-do.html> em 13 de agosto de 2014.

## **5. As pinturas nos Palácios da Justiça da Lourinhã, da Lousã e de Montemor-o-Novo, de 1982, 1983 e 1991, respetivamente**

As pinturas de Lima de Freitas compostas para os Palácios da Justiça da Lourinhã, da Lousã e de Montemor-o-Novo, foram realizadas em 1982, em 1983 e em 1991 e aplicam uma técnica que se diferencia de todas as obras já estudadas e das que ainda irão ser abordadas<sup>306</sup>. São pinturas a acrílico sobre tela e sobre madeira e não pinturas de azulejos<sup>307</sup>.

Contudo, segue-se a mesma metodologia de abordagem adotada para as anteriores. O olhar estará focado no tema representativo, explanado na temática apresentada e nas personagens homenageadas.

### **5.1. Uma hermenêutica simbólica da pintura *Homenagem a João das Regras***

No caso desta pintura, o título foi recuperado da edição *Lima de Freitas: 50 anos de Pintura*, de 1998 (AA.VV, 1998a:134-135), que o autor acompanhou de perto.

Nesta hermenêutica simbólica existe uma linha de orientação, tendo em conta o título da obra que refere a personalidade de João das Regras. Trata-se um português do século XIV sendo *João das Regras, doutor em direito pela universidade de Bolonha, clérigo da rainha D. Leonor Teles, chanceler e conselheiro primeiro do Mestre de Avis e depois de D. João I, foi também D. Prior da Colegiada de Guimarães [...] Em 14 de Outubro de 1378 estava, portanto, doutorado em direito pela Universidade de Bolonha* (Brásio, 1981:s/n) e veio a falecer em 1404, já no século XV, tendo participado de forma ativa em decisões importantes para Portugal durante toda a sua vida<sup>308</sup>.

---

<sup>306</sup> Durante a investigação, foram contactados os respetivos Palácios da Justiça e o Ministério da Justiça, no sentido de tentar perceber se existe alguma memória descritiva sobre as obras e alguma informação complementar sobre as mesmas. As instituições reagiram positivamente ao solicitado, tendo informado de que não existem informações complementares e sugeriram outras vias para tentar obter a informação pretendida. Sem efeito positivo, até ao momento, não fica perdida a esperança sobre a existência das memórias descritivas de Lima de Freitas. Contudo, existe um texto publicado on-line: <http://museulagartixa.fcpages.com/soldajusticia.htm> consultado em 6 dezembro 2012 e 12 de maio 2008, de autor desconhecido que menciona a existência da *memória* da obra *O sol Justitiae*. Neste sentido, foram tomadas algumas diligências, no sentido de tentar identificar e contactar o/a autor/ra do texto para tentar obter mais informações. Até ao momento, aguarda-se uma resposta. Uma vez que o texto identificado vai ao encontro daquilo que se identifica na obra de Lima de Freitas, irá ser referido em nota de rodapé aquando da abordagem à obra no presente texto.

<sup>307</sup> O Ministério da Justiça está a desenvolver um projeto denominado por *Rede de Conhecimento da Justiça*, que visa apresentar o maior número de informação sobre o seu património. Pode consultar-se o site: <http://www.redeconhecimentojustica.mj.pt/Default.aspx> para complementar alguma informação que vai sendo publicada on-line.

<sup>308</sup> “Nascido em Lisboa entre 1340 e 1345, o Dr. João das Regras estudou Leis e Direito em Bolonha, em cuja universidade dominavam as doutrinas favoráveis à realeza e à burguesia e de oposição ao poder feudal. Esta corrente favorecia o acesso a cargos públicos aos letrados burgueses em contraposição à grande nobreza feudal. Nomeado reitor da Universidade de Lisboa, aquando da crise de 1383-1385 coloca-se ao lado do Mestre de Avis. Nas Cortes de Coimbra de 1385 vai ser o elemento fundamental da eleição do Mestre de Avis como rei de Portugal. Com a sua eloquência e bem elaborada argumentação, começa por declarar que o trono de Portugal está vago porque não havia herdeiros legítimos entre os candidatos. Em seguida apresentou os prós e os contras das várias candidaturas, concluindo que o Mestre de Avis era o único que merecia ser rei porque nele coincidiam todas as virtudes que um descendente real deveria ter. Muitos dos indecisos ficaram convencidos com tal argumentação e pronunciaram-se a favor de D. João I como rei de Portugal. Participou ainda na Batalha de Aljubarrota. Cumulativamente com o cargo de reitor vitalício da Universidade de Lisboa, João das Regras foi nomeado chanceler-mor até ao fim da sua vida. Dedicou-se à elaboração da nova legislação do reino, que visava o fortalecimento do poder real, estando na génese do que viria a ser a Lei Mental, publicada por D. Duarte. Veio a falecer em Lisboa, em 1404.” Como referenciar este artigo: João das Regras. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 2013-02-21]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$joao-das-regras](http://www.infopedia.pt/$joao-das-regras)>.

Tal como a maioria das personalidades que deixam marcadas as suas vidas na sociedade, dificilmente conseguem uma homogeneidade de pensamento sobre a sua vida e obra. No caso de João das Regras existem vários pontos de vista, quanto ao seu desempenho político, como homem do direito e como conselheiro nas decisões da coroa.

Apesar destas divergências de opinião, o que realmente importa para a análise da pintura de Lima de Freitas é a homenagem aos aspectos importantes e positivos que João da Regras deixou na justiça em Portugal.

Não pode ficar esquecido que a *Homenagem a João das Regras* está implantada num Palácio da Justiça, por ter sido um homem do direito e das leis, que conseguiu revolucionar a visão sobre como se faz justiça, tal como refere Carlos Olavo: *a sua intervenção foi tão útil na vida do estado que ainda hoje se nota em certos aspectos da organização política e da evolução do direito a marca da sua acção* (Olavo, s/d: 9). Acrescentando que *João das Regras inovou, reformou, administrou sobre princípios inteiramente diferentes daqueles até então adoptados na administração portuguesa* (Olavo, s/d:11).

Nesta perspetiva parece que, de facto, João das Regras tinha características intelectuais e políticas de grande relevo e com grande capacidade de liderança. Trouxe para Portugal a vontade de mudança. Foram os chamados doutores que passaram a *remodelar o modo de ser e o destino dos povos* (s/d:251). Também esteve presente na reorganização legislativa de então: *À frente destas personagens de barrete e garnacha estava João das Regras. Tinha sido êle que os chamara, e recrutara dentre os melhores, para a composição do governo, para o exercício da magistratura e para a obra de reorganização legislativa de que o reino necessitava* (s/d:252).

Após o exposto, fica evidente que Lima de Freitas o considerou uma personalidade de relevo no âmbito da Justiça em Portugal. Essa constatação abre, agora, as portas para uma reflexão sobre a imagem criada pelo artista.



**Figura 145:** *Homenagem a João das Regras*. Acrílico sobre madeira, 1982. Tríptico do Palácio da Justiça da Lourinhã.  
 Fonte: (AA. VV, 1998a:134-135)

Focando a atenção na pintura, parece existir um elemento determinante, independentemente da história e do tema expresso, que é a árvore. Considerando a árvore como sendo o arquétipo substantivo na imagem, pode acrescentar-se que o mesmo enquadra-se no regime noturno e, especificamente, nas estruturas sintéticas (Apêndice 11).

Será relevante fazer uma abordagem específica, olhando para o arquétipo e refletindo sobre o seu significado. O objetivo será tentar perceber a ligação existente ou não entre o tema apresentado por Lima de Freitas e o arquétipo substantivo apontado nesta investigação. Neste sentido irá fazer-se uma reflexão sobre o arquétipo da árvore, tentando criar pontos de referência e de projeção para outras leituras que não sejam apenas a mensagem simbólica da árvore. Para além das várias possibilidades e leituras que o arquétipo da árvore permite fazer, existem alguns elementos que irão dar as indicações corretas à presente *mitocrítica*.

A árvore surge centrada na composição, tendo o tronco principal no meio da mesma: *É um centro que pode muito bem situar-se no cimo de uma montanha, mas que na sua essência comporta sempre um antro, uma abóbada, uma caverna* (Durand, 1989:170). Desta conjugação, o tronco é um elemento crucial, dando uma leitura da árvore-coluna no sentido verticalizante, como refere Durand: *A árvore-coluna vem estruturar a totalização cósmica ordinária dos símbolos vegetais por um vector verticalizante* (1989:233). Depois pode ler-se o posicionamento das raízes disseminada sob a terra, a qual está bem definida com uma representação castanha e esverdeada por todo o plano inferior da obra:



Assim, o arquétipo da árvore e a sua substância, a madeira, que serve para confeccionar o poste-coluna, mas também a cruz donde sai o fogo, parece-nos ser exemplar de uma ambivalência na qual se acentuam os valores messiânicos e ressurreccionais, enquanto a imagem da serpente parecia sobretudo privilegiar o sentido labiríntico e funerário do ciclo. A árvore não sacrifica e não implica nenhuma ameaça, é ela que é sacrificada, madeira queimada do sacrifício, sempre benfazeja mesmo quando serve para o suplício. E se a árvore, como o círculo ofídico ou zodiacal, se mantém medida do tempo, ela é medida orientada pela verticalidade, individualizada ao ponto de privilegiar apenas a fase ascendente do ciclo (1989:236).

Por fim, a árvore ramifica-se em duas: uma dando continuidade à outra. Ambas têm o mesmo tronco, mas a copa de uma é mais reduzida que a outra. A copa mais pequena tem uma vegetação densa e insere sete frutos cor de laranja bem definidos. Intercetando esta árvore existe uma figura bem delimitada por linhas cor de fogo, que parece desenhar uma *Vesica Piscis*. Este traçado geométrico é quase uma redoma à volta da árvore. Ao mesmo tempo, existe uma outra *Vesica Piscis*, entre os ramos da árvore, desenhada com uma linha amarela e preenchida com folhar verdes.

Os troncos desta árvore dão lugar a uma ramificação esplendorosa que trespassa toda a dimensão horizontal da pintura, dando lugar à grande copa da árvore. Apesar da vegetação visível, são os ramos, os elementos predominantes nesta parte da composição. Poder-se-á dizer que estes ramos indicam a presença labiríntica, bem definida na presente pintura: *O labirinto é frequentemente tema de pesadelo, mas a casa é labirinto tranquilizador, amado apesar do que pode no seu mistério subsistir de ligeiro temor. É este antropomorfismo microcósmico que a cave ventral significa tal como o cervical sótão* (Durand, 1989:168).

No topo da árvore, existe um conjunto de três circunferências que, na sua composição, aludem à união dos três patamares de consciência.

Olhando, agora, para o lado direito da obra observa-se um cenário, aparentemente muito diferente do principal, uma porta/pórtico e uma mulher com um livro. Também está representado um labirinto que se liga aos ramos da árvore (o labirinto tem o formato do labirinto da catedral de Chartres – França), cujo centro desenha um motivo floral: *Houve quem refinasse neste simbolismo do centro, perguntando-se que diferença semântica existia entre as figuras fechadas circulares e as figuras angulares* (Durand, 1989:171). É curiosa a forma como Lima de Freitas expõe este labirinto. Parece estar pintado numa tela de formato quadrangular, como se fosse uma peça separada do cenário:

As figuras fechadas quadradas ou rectangulares fazem recair o acento simbólico nos temas da defesa da integridade interior. O recinto quadrado é o da cidade, é a fortaleza, a cidadela. O espaço circular é sobretudo o do jardim, do fruto, do ovo ou do ventre, e desloca o acento simbólico para as volúpias secretas da intimidade. Não há mais nada além do círculo ou da esfera que, para a fantasia geométrica, apresente um centro perfeito (Durand, 1989:171-172).

A relação do quadrado com a fortaleza e a cidade parece relacionar-se com o pórtico que dá acesso a uma cidade. O labirinto representa o caminho que, após passar o pórtico, tem de ser percorrido. A porta é o lugar que marca o fim de um caminho e o princípio de outro, tal como refere Durand quando se refere à porta: *A porta é ambiguidade fundamental, síntese «das chegadas e partidas»* (1989:200).

Esta ligação do caminho com o labirinto permite fazer uma outra leitura. A mulher que está à porta é a guardiã, ela sustém na mão esquerda o livro que guarda o conhecimento sobre esse caminho labiríntico, desconhecido para a maior parte das pessoas. Esta mulher poderá ser Ariadne, a portadora do conhecimento, que indica a forma como se entra e como se sai do labirinto.

Para além dessa possível associação, Lima de Freitas deixou uma outra indicação que se encontra por cima da porta: uma inscrição medalhada com a cena mítica da queda de Ícaro. A conjugação destes elementos alarga a possibilidade para a leitura apresentada. Ainda se pode referir as inscrições visíveis na pedra do patamar de acesso à porta, com machados de dupla face (Labris por Almada Negreiros) também associados ao Rei Minos.

Para concluir esta abordagem ao lado direito da pintura, falta ainda referir alguns elementos definidores. Já no cenário posterior à mulher vê-se uma representação de um monstro, que poderá ser o Minotauro, e sucessivas portas, que poderão sugerir as sucessivas etapas a serem percorridas. Ao longe, está representada uma cidade, que poderá ser Creta, embora exista espaço para outras leituras.

Passando para o lado esquerdo da composição, o cenário apresentado torna-se um pouco mais imediato. Vê-se uma representação de João das Regras, uma forma de homenagem, tal como nos indica o título da pintura. Quem segura essa imagem é o anjo, embora exista a tendência em dizer que se trata de uma mulher-anjo:

O instrumento ascensional por excelência é, de facto, a asa, de que a escada de mão do chamane ou a escadaria do zigurate não é mais que um sucedâneo grosseiro. Esta extrapolação natural da verticalização postural é a razão profunda que motiva a facilidade com que as fantasias voadoras, tecnicamente absurdas, são aceites e privilegiadas pelo desejo de angelismo. O desejo da verticalização e da sua realização até

ao ponto mais alto implica a crença na sua realização ao mesmo tempo que a extrema facilidade das justificações e das racionalizações (Durand, 1989:92).

A representação das asas dá lugar ao arquétipo do anjo, o que implica uma visão transcendente: *As imagens alquímicas, tão ricas em representações ornitológicas, permitem-nos situar a asa e o voo na sua vontade de transcendência* (1989:94).

Por baixo da imagem de João das Regras e do anjo existe uma representação da terra, onde as montanhas e alguma vegetação são visíveis. Existem alguns apontamentos da existência de habitação humana, a qual é encaminhada para o cimo da montanha que se transforma em luz radiante. Esta luz expande-se para o céu, dando lugar a uma representação mais apocalíptica do que terrena. São representados dois mundos, do lado esquerdo da obra de Lima de Freitas, que são o terreno e o celestial.

Na filactéria, que se estende da figura da esquerda até à direita, está inserido o versículo 18 do Salmo CXV: *revela oculos meos et considerabo mirabilia de lege tua*; “Tira o véu dos meus olhos e eu considerarei as maravilhas da tua lei”, na tradução de António Pereira de Figueiredo. Uma alusão à origem divina das leis humanas.

## **5.2. Uma hermenêutica simbólica da pintura *Sol Justitiae***

Mais complexo parece o tríptico *Sol Justitiae*, também reproduzido no livro *Lima de Freitas: 50 anos de pintura* (AA. VV, 1998a:174-175); assim como no volume *Lima de Freitas. Retrospectiva 1946-1984*, Setúbal, 1984, pp. 179-180 e na capa. É uma pintura a acrílico sobre tela de grandes dimensões, patente na sala de audiências do Palácio da Justiça da Lousã.

Em contraponto com a abordagem anterior, na qual foi possível partir da vida de uma personalidade, João das Regras, irá seguir-se uma via sobre a temática expressa, tendo em atenção algumas evidências encontradas na própria pintura.

Apesar da temática principal ser o *Sol Justitiae*, é possível fazer-se outras leituras, tendo em conta as três peças que constituem o tríptico. Assim, haverá três representações distintas, embora exista sempre uma relação, mais ou menos direta, entre elas; a **primeira** imagem a ser estudada será a representação central, na qual está representado o tema do *Sol Justitiae* que, do latim para o português, quer dizer o *Sol da Justiça*; a **segunda** imagem a ser estudada será a do lado esquerdo e na qual está representada a Lenda da Princesa Peralta; por fim, será

estudada a **terceira** imagem, a do lado direito da composição, que é o culminar de várias leituras possíveis, que resultam das relações feitas anteriormente<sup>309</sup>.

---

<sup>309</sup> Tal como já foi mencionado, no início do texto, foi encontrado um texto de autor desconhecido sobre a presente pintura, no qual refere transcrever a *memória*, escrita por Lima de Freitas, sobre a mesma. Assim, irá transcrever-se o texto, na íntegra, mesmo sem poder confirmar a origem: “No Tribunal da Lousã encontra-se uma bellissima pintura da autoria de Lima de Freitas, constituída por um tríptico subordinado ao tema “Sol da Justiça”. Tendo-nos sido, amavelmente, cedida pelo autor, a “Memória” em que o mesmo se baseou para a realização de tão soberba obra, entendemos que o melhor que podíamos fazer era publicá-la, na íntegra, a fim de permitir a todos uma melhor compreensão da temática, bem como uma cabal explicação das interpretações pictóricas. Importa acrescentar uma nota que nos foi transmitida pelo autor e que reputamos de grande importância para melhor apreciação da obra. Todas as figuras do tríptico, com excepção da máscara da “velha” que oculta o rosto de Vénus e a figura de Cristo, são retratos de pessoas. A princesa Peralta é uma amiga do autor Catherine Wolff; um dos personagens que estão atrás da “velha” tem o perfil de Almada Negreiros; no volante do lado direito estão, nomeadamente, um auto-retrato e retratos do poeta Jorge Guimarães, de duas filhas do autor e de Martim Lapa, filho do pintor Manuel Lapa. Vale, pois, a pena uma deslocação à simpática Vila da Lousã onde, para além das bellissima paisagens serranas, se pode observar esta obra-prima. E num momento de muitas crises, como é o que vivemos, só podemos fazer votos para que o “Sol” presente nesta pintura seja estímulo para que se faça uma cada vez melhor JUSTIÇA! O painel do lado esquerdo — do lado da espada de fogo da figura do painel central — será dedicado à lenda da serra da Lousã, ligando-se deste modo a inspiração da obra às próprias tradições do lugar ao qual se destina. A lenda evoca os tempos muito recuados do rei Arunce, déspota entregue a caçadas e festins, à ostentação e aos prazeres de uma corte brilhante, enquanto o seu povo, oprimido, sofria na mais dura miséria. Indignados, os deuses enviaram Vénus — deusa do amor, aqui obviamente entendido *in sensu lato* e compreendendo a compaixão, o dó, o amor do próximo — a qual chegou ao palácio do rei Arunce, em Colimbría, disfarçada de velha pedinte e que procurou chamar a sentimentos mais piedosos e equitativos os corações das belas cortesãs, entregues exclusivamente às seduções mundanas. Vénus julgava, sobretudo demovendo a bellissima princesa Peralta, poder minorar a sorte dos humildes e inclinar o monarca e a sua corte a uma noção de justiça social. (Esta conotação da lenda denuncia, aliás, uma origem relativamente recente, bem dentro dos princípios do humanitarismo cristão). Mas a missão da deusa falhou. Os deuses decidiram, então, precipitar sobre Arunce, Peralta e a sua corte várias desgraças punitivas: invasões inimigas, derrotas, as humilhações da fuga e do exílio. A lenda refere o castelo próximo da vila da Lousã como lugar de abrigo dos fugitivos e relata a morte das aias, criadas e damas companheiras de Peralta, ao longo das duras caminhadas pela serra, até a mesma deusa do amor transformar, por fim, os sobreviventes em penedos e montanhas. Ocorre anotar, à margem, que a intervenção de Vénus no tecido lendário é um traço de cepa culta: também Camões (que estudou perto, em Coimbra) recorreu à mesma deusa quando precisou de um advogado para o Gama e os navegadores portugueses no areópago dos deuses. É interessante, por outro lado, comparar o fim de Peralta, a quem faltou amor, com o fim de Teseu, petrificado no Hades por ter traído Ariadne: penhascos e estátuas de pedra, como os corações dos castigados. A composição mostra o momento em que Vénus, disfarçada de velha e condóida dos pobres, chega ao palácio e se encontra com a bela Peralta. No Céu os relâmpagos evocam a cólera divina, que paira sobre o reino de Arunce. Um resumo da lenda será escrito nos degraus inferiores da escada, sob a figura da princesa, afim de facilitar a compreensão do tema a quem desconheça a lenda. O painel do lado direito — ao lado da balança do painel central — mostra a mesma figura feminina do Amor, junto de crianças, de homens e mulheres humildes — as primeiras e principais vítimas do desprezo pelas normas da moral e da justiça — sobre quem brilha o sol nascente de uma alvorada; a mesma luz matutina ilumina as serranias de uma paisagem inspirada nos panoramas da Lousã. Trata-se do “*Sol da Justiça*” a que se refere a legenda inscrita na filacteria — sol da verdade que põe a claro o falso e o obscuro, revela faltas e méritos e reparte a sua luz sobre todos os homens sem distinção. Este painel procura inculcar o sentimento de “*paz na terra*”, no amor e na justiça, de esperança no triunfo do direito, respondendo pois, em modo “positivo, ao painel da esquerda, que evoca o rigor do castigo merecido. Entre a “cólera” e a “compaixão”, o painel central representa o “*Sol da Justiça*”, figura simultaneamente solar e cristológica do Juiz supremo, encarnação da justiça na sua conotação escatológica. Esta figura inspira-se numa tradição iconográfica muito antiga, ilustrada no dealbar da era moderna por uma bela e estranha gravura de Alberto Dürer intitulada, justamente, “*Sol Iustitiae*”. Panofsky demonstrou que o “*Sol Iustitiae*” do grande artista alemão constitui a fusão de duas tradições, uma precristã, de origem asiática e egípcia, a do deus-sol; outra cristã, com raízes no Velho Testamento e exemplos na iconografia medieval do Cristo “*Juiz*”, tradicionalmente sentado num trono, de pernas cruzadas em X. A força religiosa do deus-sol pagão atingiu o seu máximo no período helenístico, como “*Helios Pantocrator*”; posteriormente foi proclamado por Aureliano, “*Sol Invictus*” e suprema divindade do império romano. A implantação do culto solar era tão forte que o cristianismo assimilou muitos dos seus aspectos. A Igreja sancionou a união Cristo-Sol, mas deslocou o acento tónico do aspecto cosmológico para o aspecto ético: o “*Sol Invictus*” transformou-se em “*Sol Iustitiae*”. A “*equação*” unindo divindade, sol e justiça encontrava, aliás, confirmação no versículo do profeta Malaquias: “*Et orietur vobis timentibus nomen meum “Sol Iustitiae”*” (E para vós que temeis o meu nome erguer-se-á o Sol da Justiça). Segundo Panofsky, Dürer inspirou-se no “*Repertorium morale*” de Petrus Berchorius, que foi uma das enciclopédias teológicas mais populares do fim da Idade Média e cuja primeira edição, de 1489, foi impressa pelo próprio padrinho do pintor. O texto de Berchorius que se liga directamente à concepção do “*Sol Iustitiae*” é o seguinte: “*Digo também deste sol que ele abrasará, no exercício do seu supremo poder, isto é, no dia do Juízo Final, em que se mostrará rigoroso e severo (...). Porque então será todo ele ardente e sanguinolento de justiça e rigor. O sol, com efeito, quando está no meio do seu percurso, ou zénite, é quando está mais ardente: assim Cristo será quando aparecer no meio do Céu e da terra, isto é, no dia do Juízo. No máximo da sua ardência, no verão, quando se encontra no signo do Leão, o sol queima as ervas, que voltam a crescer na primavera. Assim Cristo, no calor do Juízo, aparecerá como um homem semelhante a uma fera e a um leão, queimará os pecadores e devastará a prosperidade de que os homens haviam gozado na terra*”. Panofsky comenta: “*Estas frases mostram-nos a que ponto a imaginação do fim da Idade Média, atormentada por visões apocalípticas e ao mesmo tempo penetrada de noções importadas através da influência sempre crescente da astrologia árabe e helenística, voltou a incutir uma vitalidade terrífica à antiga imagem do “Sol Iustitiae”*”. *Esse sol que a época paleocristã fora ainda capaz de revestir de uma beleza apolínea, assumia agora os poderes de uma entidade astral, ao mesmo tempo que adquiria a majestade do Juiz supremo: foi assim “Judex in-judicio”, mas também “Sol in leone”* (acasa do Zodiaco na qual o sol “atinge o zénite do seu poder), “ardente e inflamado” como o astro cintilante, “sanguinolento e severo” como o Deus vingador do Apocalipse”. O génio de Dürer foi capaz de operar a fusão, numa imagem única, destas várias energias míticas e religiosas, éticas e simbólicas. O painel central do tríptico inspira-se, por seu turno, na visão do grande artista de Nuremberga (que foi amigo de Damião de Goes). Afigura-se-me ser este um modo apropriado de relacionar a ideia de justiça com a Lousã e suas lendas, já que a fábula do rei Arunce e da princesa Peralta, simultaneamente cristã no espírito e vestida de roupagens mitológicas romanas - tal como na figura do “*Sol Iustitiae*” se funde o “*Sol Invictus*” imperial e o “*Cristo Pantocrator*” - contém uma mensagem de essência apocalíptica: a cólera dos Deuses, o juízo e a punição materializada (para usar os termos de Berchorius) na devastação da prosperidade de que os homens haviam gozado na terra; mensagem bem apropriada, por outro lado, não apenas ao fim Idade Média mas também (indubitavelmente!) ao nosso tempo, e perfeitamente em diapasão com a inspiração do profeta Malaquias ao invocar o “*Sol da Justiça*”.

A imagem central é a de maior dimensão e a mais determinante, em termos de representação simbólica do tema proposto. Tal como o título alude, é o tema da justiça que está patente na imagem, em concordância com o tipo de edifício em que se insere. Por outras palavras, para um Palácio da Justiça há pertinência em desenvolver uma narrativa simbólica sobre a justiça.

Lima de Freitas fez representar um motivo simbólico, o Sol, como elemento determinante na pintura. As cores quentes são uma referência e, também, o formato circular que envolve as figuras centrais. Os temas do sol, do calor, do inferno e do céu estão eminentemente representados.



**Figura 146:** *Sol Justitiae*. Acrílico sobre tela, 1983. Tríptico do Palácio da Justiça da Lousã.  
Fonte<sup>10</sup>

Tendo em linha de conta *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* de Gilbert Durand, o sol, como símbolo estruturante na imagem de Lima de Freitas, enquadra-se no regime diurno e especificamente nas estruturas esquizomorfos (Apêndice 12).

Mesmo tendo em linha de conta a importância do arquétipo do sol na composição de Lima de Freitas, não deixa de ser relevante fazer alguns paralelismos:

- O primeiro aponta para a obra, com o mesmo nome *Sol Justitiae*, do artista Albrecht Dürer, de 1499. Lima de Freitas não fez uma cópia da obra de Dürer, mas deixou representados os elementos principais, como sejam o sol, a espada, a balança, o leão e o homem.

["Boletim do Conselho Distrital de Coimbra da Ordem dos Advogados". Coimbra, Ano II, n.º. 4, Dez. 1997]." Consultado e retirado de: <http://museulagartixa.fcpages.com/soldajustica.htm> a 12 de maio 2008

<sup>10</sup> Imagem reproduzida a partir de <http://museulagartixa.fcpages.com/soldajustica.htm> a 12 de maio de 2008. Também pode ser encontrada em (AA. VV, 1998a:174-175).



**Figura 147:** *Sol Justitiae*, Albrecht Dürer, de 1499

Fonte<sup>311</sup>

É perceptível a relevância da obra de Albrecht Dürer nesta aproximação à pintura de Lima de Freitas, tendo em atenção os referidos elementos constitutivos.

É fundamental focar a representação do sol em ambas as obras. O sol na obra de Dürer está centrado na cabeça do homem com realce para os olhos do mesmo. Os raios do sol têm o centro nos olhos e emergem em redor da cabeça até se expandirem no ar. Na obra de Lima de Freitas o sol é mais expansivo, embora seja possível encontrar uma focagem atrás da cabeça do homem.

A espada e a balança, nas duas obras, estão sustentadas pelas mãos, de modo semelhante.

O leão de Dürer tem uma atitude mais feroz em comparação com o de Lima de Freitas. A diferença principal na sua função. Em Dürer, o leão é o trono do homem, enquanto em Lima de Freitas o trono é representado autonomamente, embora o leão apareça de algum modo fundido com ele e em posição análoga à do mestre alemão.

O manto é um elemento constitutivo importante, uma vez que em ambas as obras, trata-se da única peça a cobrir o corpo do homem.

Para finalizar, a idade do homem, em Dürer, aparenta ser bem mais jovem do que em Lima de Freitas.

---

<sup>311</sup> Imagem retirada de [http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database/search\\_object\\_image.aspx](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_image.aspx) a 25 março 2013 e pôde ser consultada, também, em <http://www.wikipaintings.org/en/albrecht-durer/sol-justitiae-1499#close> a 21 de fevereiro de 2013.

O segundo paralelismo reporta-se ao trono em que o homem da justiça está sentado. Esta representação permitiu chegar ao artista português renascentista Vasco Fernandes, mais conhecido por Grão Vasco.

As imagens de referência para a presente abordagem são duas: a primeira é a obra de Vasco Fernandes, *S. Pedro*, da capela de S. Pedro da Sé de Viseu, c. 1530-1535; a segunda, obra da autoria de Vasco Fernandes/Gaspar Vaz, *S. Pedro*, da igreja do Mosteiro de S. João de Tarouca, c. 1530-1535 (Figuras 148 e 149)<sup>312</sup>.



**Figura 148:** Vasco Fernandes, *S. Pedro*, da capela de S. Pedro da Sé de Viseu, c. 1530-1535, atualmente patente no Museu Grão Vasco - Viseu



**Figura 149:** Vasco Fernandes/Gaspar Vaz, *S. Pedro*, da igreja do Mosteiro de S. João de Tarouca, c. 1530-1535

Lima de Freitas foi amigo pessoal do então diretor do museu Grão Vasco, Dr. Alberto Correia<sup>313</sup>, tendo, entre 20-23 de novembro de 1991, participado no simpósio *Vasco Fernandes, Pintor Renascentista de Viseu* com uma comunicação intitulada *Uma leitura de Grão Vasco*. Esta situação permite perceber o conhecimento e o envolvimento que Lima de Freitas tinha com a referida obra. Contudo, deve salvaguardar-se a possibilidade desta representação não ter sido totalmente consciente, podendo ter sido fruto de uma projeção do imaginário de Lima de Freitas, apesar de ser conhecedor da imagem de Vasco Fernandes que, a bem dizer, é uma imagem tipicamente renascentista.

<sup>312</sup> Imagens consultadas e retiradas de <http://artes-vivas-index3.blogspot.pt/2010/07/antonio-olaio-e-catedra-de-sao-pedro.html> a 25 de março de 2013.

<sup>313</sup> “É na qualidade de pintor e amador das coisas d’arte, não como especialista de história d’arte e muito menos de Vasco Fernandes e do seu tempo, que ousei aceitar o amável convite que me foi dirigido pelo Dr. Alberto Correia, diretor proficientíssimo deste Museu e excelente Amigo, para apresentar a este simpósio uma comunicação sobre Grão Vasco, “o homem e a obra num contexto de tempo e lugar”” (Freitas, 1991d:91)



**Figura 150:** Vasco Fernandes, *São Pedro*. Óleo sobre madeira. Retábulo da capela de São Pedro da Sé de Viseu, c. 1529. Transferido da Sé de Viseu em 1916 para o Museu Grão Vasco - Viseu

Altura 213 cm x Largura 231,3 cm x Espessura 00 cm

Fonte<sup>314</sup>

Lima de Freitas, a respeito do trono onde está sentado São Pedro, refere o seguinte:

O que há é uma espécie de curto vestíbulo, como o de um pórtico, sob um arco de volta perfeita onde se inscreve uma concha, à maneira de um tímpano. O pano que forma o dossel e cai atrás, verticalmente, parece mais ocultar uma porta do que cobrir um espaldar. Aliás, as sombras do dossel e a perspectiva de toda a estrutura arquitectónica evidenciam o facto: Pedro está sentado diante de uma porta. E essa porta é ele próprio, São Pedro: “Eu sou a porta” (1991d:101).

Sobre a expressão *Eu sou a porta*<sup>315</sup>, Lima de Freitas no mesmo texto refere: *João sonha e, em sonho, vê tudo isto. O mesmo é dizer, Vasco Fernandes vê tudo isto e pinta. “EU SOU A PORTA”* (1991:97). Ficará a questão em aberto relativamente ao trono dourado pintado por Lima de Freitas na obra do Palácio da Justiça da Lousã: será esse trono, também ele, uma porta, a qual permitirá salvar e encontrar o caminho?

<sup>314</sup> Informação retirada de

<http://www.mgv.imc-ip.pt/pt-PT/Exposicoes/Expo%20permanente/PrintVersionContentDetail.aspx?id=506> a 25 de março de 2013.

<sup>315</sup> Existem duas formas de expressar a mesma ideia de João. Uma é “Eu sou a porta; se alguém entrar por mim; salvar-se-á, e entrará, e sairá, e achará pastagens.” (Jo 10.9). A outra é “Eu sou a porta. Quem entrar por mim será salvo; poderá entrar e sair, e encontrará pastagem.” (Jo 10.9).



A segunda imagem, como já foi mencionado, é o painel apresentado à esquerda do tríptico. Esta representação está intimamente relacionada com o local onde está implementada a obra, ou seja, na Lousã.

Neste caso concreto, Lima de Freitas deixou escritos excertos da lenda que representa, ou seja, a Lenda da Princesa Peralta. Estas inscrições estão cravadas na escadaria que dá acesso a um palácio. Transcrevendo o texto, tal e qual como aparece escrito na obra, pode ler-se:

DIZ A LENDA QVE VENVS EM FORMA DE VELHA ADVERTIV EM VÃO A CORTE FAVSTOSA  
D'EL REI AROVCE E DA PRINCESA PERALTA PARA A MISÉRIA DO POVO DE COLIMBRIA.  
POR CASTIGO O REINO FOI DEVASTADO A PRINCESA REFVGIADA NO CASTELO DA  
LOVSÃ FOI DEPOIS FEITA EM SEREIA E AS AIAS EM BELAS MONTANHAS<sup>316</sup>.

Esta forma resumida em que Lima de Freitas expressou a Lenda da Princesa Peralta faz com que seja possível fazer a inter-relação entre a imagem e o seu propósito. Esta antiga lenda está fortemente associadas à região da Lousã e como tal é importante estar plasmada na obra de Lima de Freitas no sentido de a fazer reviver no imaginário do povo lusitano.

Kalidás Barreto também deixou expresso na *Monografia do Concelho de Castanheira de Pera*, em 1989, a Lenda da Princesa Peralta, onde pode ser consultada informação correspondente<sup>317</sup>.

Toda a narrativa da Lenda da Princesa Peralta está expressa na imagem esquerda no tríptico do Palácio da Justiça da Lousã e poderá dizer-se que se trata de uma honrosa homenagem à lenda e à terra da Lousã.

A terceira e última imagem que irá ser abordada é a do painel do lado direito. Esta imagem tem uma ligação direta com o painel central através da filacteria que surge da balança e se estende até ao tronco de árvore visível à direita. Esta filacteria diz o seguinte: “*Et orietvr vobis timentibvs nomen mevm sol iustitiae*. Malaquias III.20” que, traduzido para o português, será: “Mas para vós os que temeis o meu nome, nascerá o sol da justiça”, na tradução de António Pereira Figueiredo.

O tema da justiça na filacteria, a representação do sol no cimo da colina, as aias da princesa Peralta transformadas em *belas montanhas* e Vénus conduzindo o povo (para uma nova fase, assinalada pela passagem que vão transpor, na qual se espera uma perfeita

---

<sup>316</sup> Transcrevendo para o Português mais comum, diria o seguinte: “Diz a lenda que Vénus em forma de velha advertiu em vão a corte faustosa D’el Rei Arouce e da princesa Peralta para a miséria do povo de Colimbria. Por castigo, o reino foi devastado, a princesa refugiada no castelo da Lousã, foi depois feita em sereia e as aias em belas montanhas”.

<sup>317</sup> BARRETO, Kalidás (1989). *Monografia do Concelho de Castanheira de Pera*. Castanheira de Pera: Oficinas Gráficas da Ribeira de Pera, Lda. Na mesma referência bibliográfica sobre a Lenda da Princesa Peralta pode consultar-se pp. 81-86.

integração, conforme se anuncia na composição onde a cruz se desenvolve até compor um círculo), como que significam a consumação do drama enunciado no primeiro quadro, por mediação do Justo Juiz.

A mulher que surge por baixo do sol e das montanhas está nitidamente iluminada e é a figura destacada neste painel, assim poderá dizer-se que se trata de uma representação eufemizada da princesa Peralta, após a transformação em sereia?

Uma vez localizado o símbolo fundador desta obra, o Sol, parece ser importante, à luz da obra *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, de Gilbert Durand, fazer uma aproximação aos conceitos subjacentes. Esta leitura tentará considerar, sempre que possível, a pintura na sua totalidade e não nas partes.

Ao arquétipo do sol, vários animais surgem associados, entre outros, o lobo e o leão são os mais representativos. De forma imediata, a primeira ligação do sol surge ao signo zodiacal do leão: *Como veremos a propósito do signo zodiacal do Leão, o sol não é um arquétipo estável e as intimações climáticas podem muitas vezes dar-lhe um nítido acerto pejorativo. Nos países tropicais, o sol e o seu cortejo de fome e de seca é nefasto* (Durand, 1989:56).

Por sua vez, o leão é associado ao lobo<sup>318</sup> pela sua ferocidade e pela sua importância no imaginário ocidental ao longo dos tempos. O leão é considerado o rei da selva que, por sua vez, poderá ser associado ao poder físico e divino do ser todo-poderoso:

É o lobo que, para a imaginação ocidental, é o animal feroz por excelência. Temido por toda a Antiguidade e pela Idade Média, volta aos tempos modernos periodicamente para se reencarnar num qualquer animal do Gévaudan, .... O lobo é ainda no séc. XX um símbolo infantil de medo pânico, de ameaça, de punição (1989:62).

Embora na pintura de Lima de Freitas o leão esteja patente, ao mesmo tempo não é a figura principal. O sol é a imagem predominante, na qual a cor é determinante. O vermelho sobressai de forma imponente, havendo alguns apontamentos consideráveis de amarelo-dourado, inclusive o trono, que é dourado. Por fim, os vários pontos de luz, representados por linhas retas e quebradas, podem fazer parecer representações energéticas. Durand acrescenta: *O sol, é sobretudo o sol ascendente ou nascente, será, portanto, pelas múltiplas sobredeterminações, da elevação e da luz, do raio e do dourado, a hipótese por excelência das potências uranianas* (1989:104). O sol é luz, tal como menciona Gilbert Durand, acrescentando algumas considerações sobre o significado do sol em várias tradições:

---

<sup>318</sup> "O leão, e por vezes o tigre e o jaguar, desempenha nas civilizações tropicais e equatoriais mais ou menos o mesmo papel que o lobo. Há quem ligue a etimologia de *leo* a *slei*, «despedaçar», que se encontra no *slizam*, «fender», do velho alemão. Ligado no zodíaco ao sol que queima e à morte, passa por devorar os filhos, é a montanha de Durga, entra na composição da famosa imagem da Esfinge" (Durand, 1989:63).

Seja como for parece, na verdade, que o sol significa antes de tudo luz suprema. Na tradição medieval, Cristo é constantemente comparado ao sol, é chamado *sol invictus*, ou então, numa nítida alusão a José, *sol occasum nesciens* e, segundo S. Eusébio da Alexandria, os Cristãos até ao séc. V adoravam o sol nascente. O sol ascendente é, de resto, muitas vezes comparado a um pássaro (Durand, 1989:104-105).

Parece que é sobre o sol nascente-ascendente que o conceito de sol surge na pintura de Lima de Freitas, tendo em consideração as duas valências do sol (benéfico/maléfico). O sol da pintura é um sol vitorioso: *É, portanto, aqui a potência benfazeja do sol nascente, do sol vitorioso da noite que é magnificada, porque não se deve esquecer que o astro, em si mesmo, pode ter um aspecto maléfico e devorador e ser, nesse caso, um «sol negro». É a ascensão luminosa que valoriza positivamente o sol* (Durand, 1989:105).

Indo buscar o exemplo da tradição mexicana, Gilbert Durand explica que é o sol nascente quem traz, depois de passados os sacrifícios, o nascer de novo:

A tradição dos antigos mexicanos vai ao encontro desta tradição mediterrânica. O Levante é o lugar do nascimento do sol e de Vénus, o lugar da ressurreição, da juventude. É aí, do «lado da luz» (*Tlapcopa*), que o deus Nanauatzin e o grande deus Quetzalcoatl ressuscitados, depois de terem sido sacrificados, reapareceram um como sol, o outro sob o aspecto do planeta Vénus. É aí igualmente que se situa o paraíso terrestre (*Tlalocan*) (Durand, 1989:105).

Por tudo quanto foi dito, o Sol da Justiça só poderá ser sobrenatural e sobre-humano, ou seja, transcendente.

### **5.3. Uma hermenêutica simbólica da pintura *O bom e o mau juiz***

A obra do Palácio da Justiça de Montemor-o-Novo é um díptico. Está pintado a acrílico sobre tela e foi realizado em 1991. Esta é a última das três obras realizadas por Lima de Freitas para os Palácios da Justiça. O título escolhido pelo autor, *O bom e o mau juiz*<sup>219</sup> constitui uma homenagem ao pintor desconhecido que pintou no séc. XV em Monsaraz o *Bom e o mau juiz*, tal como Lima de Freitas deixou escrito, na própria pintura, numa representação de uma lápide esculpida.

Esta indicação, de que se trata de uma homenagem, permite ir em busca de mais elementos constituintes com o sentido de desenvolver uma análise simbólica da obra de Lima de Freitas.

---

<sup>219</sup> Título avalizado pelo autor a pp.188-189 do livro *Lima de Freitas: 50 anos de pintura*, já citado anteriormente, o que permite ter a certeza da temática abordada na pintura.

Para iniciar a investigação acerca da pintura de Lima de Freitas houve o cuidado de ir ao local onde está implantada a obra do pintor desconhecido do século XV, a fim de tentar encontrar as ligações estabelecidas por Lima de Freitas e expressas na pintura de 1991<sup>320</sup>.

A abordagem que irá ser realizada irá promover um paralelismo entre as duas obras, buscando a ideia primordial nelas expressa, uma vez que ambas apresentam o mesmo título e representam a mesma ideia temática.

Assim, parece ser conveniente fazer uma abordagem primeira à obra do século XV que, no presente momento, está patente no Museu de Arte Sacra, em Monsaraz. A redescoberta do fresco é relativamente recente<sup>321</sup>: *Foi esta pintura casualmente descoberta na semana que decorreu de 6 a 11 de Outubro de 1958, quando a Junta de Freguesia local, ao proceder a obras de reparação e ampliação, demolia um pano mural no topo Norte da sala dos julgamentos dos antigos Paços da Audiência de Monsaraz* (Gonçalves, 1966:3).

O edifício onde se encontra o fresco terá sido construído com o propósito de exercer a Justiça: *A presença deste tribunal em Monsaraz, no ano de 1362, parece envolver, só por si, uma forte presunção em favor da existência, nesta mesma data, do painel decorativo inspirado na temática judicial e localizado no próprio edifício, que hoje se sabe, documentalmente, consagrado ao exercício da Justiça* (Gonçalves, 1966:8).

O tema do bom e do mau juiz, para além para além do mais está relacionado com a boa justiça do povo de Monsaraz, conforme lembra José Pires Gonçalves: *O culto tradicional pela boa e exemplar justiça dos homens era consistente e antigo na vila de Monsaraz; e nesse remoto culto devem mergulhar as raízes da famosa e celebrada sentença popular local, clamando que «a juiz de Monsaraz, tarde ou nunca chegarás».* (1966:8).

Ora, a obra é constituída por duas representações: a divina e a humana, estando a primeira representada num plano superior e a segunda num plano inferior, tal como é possível verificar na Figura 151: *O conjunto temático, para mais cruelmente conceituar e comparar as justiças divina e humana, foi tratado em duas composições perfeitamente independentes, uma da outra, e a opaca balbúrdia da justiça dos homens, intencional e clamorosamente dominada pela majestoso e transparente pureza do juízo de Deus* (Gonçalves, 1966:9-10).

---

<sup>320</sup> Na I Parte, no Capítulo II foi já mencionada a existência desta pintura. Foi feito o reconhecimento de ambas as obras no local, tendo sido possível reunir dois documentos fulcrais que falam da obra do século XV de Monsaraz e que irá fazer parte desta análise por via a constituir uma mais-valia para a interpretação simbólica da pintura de Lima de Freitas.

<sup>321</sup> “Mas o antigo Tribunal de Monsaraz, que se sabe existir já em 1362, envolve, todavia, duas incógnitas, que, à luz dos conhecimentos actuais, não encontram rigorosa solução histórica e só conjecturalmente podem ser equacionadas. A primeira é a de apurar e fixar as datas limites entre as quais o edifício trecentista esteve votado ao exercício da função pública, para que havia sido construído e decorado como Tribunal do concelho na vila de Monsaraz; a segunda é a de determinar, rigorosamente, a data em que deixou de funcionar como Paços da Audiência para ser adaptado a cadeia da vila e sofrer, então, as modificações de estrutura arquitectónica que mostra actualmente” (Gonçalves, 1966:5).



**Figura 151:** *O bom e o mau juiz*. Autor desconhecido do século XV. Atualmente no Museu de Arte Sacra em Monsaraz.

Fonte<sup>222</sup>

A justiça divina está separada, por um friso, da justiça humana. Embora as duas representações estejam reunidas por um outro friso, um pouco mais grosso que o primeiro e que unifica toda a obra. No painel superior, a justiça manifesta-se de forma espiritual: *Todo este painel espiritual, dominando as cenas do pretório, parece ser a expressão plástica do princípio sagrado que manda Deus dar ao Rei o poder de julgar e a sua Justiça ao filho do Rei* (Gonçalves, 1966:11). Em contrapartida, no painel inferior é possível visualizar as dualidades que pairam na justiça humana:

No painel inferior, o artista, abstraindo da inflexibilidade e pureza da Justiça divina, aproximou-se dos homens e pretendeu mostrar-lhes, em plana nudez, o fiel retrato conceitual da justiça terrena e, numa sátira terrível, justiça a própria justiça venal, dominada pela diabólica tentação do suborno e das «dádivas que quebram penhas» e revolvem a Terra (1966:11).

Segundo José Pires Gonçalves, *O tema, no seu conjunto, foi tratado pelo mestre de Monsaraz à maneira da constante românica das representações do Juízo Final* (1966:11). Sendo que o local de representação de cada um dos juízes tem uma conotação simbólica: *O bom juiz*,

<sup>222</sup> Imagem recolhida em <http://arpose.blogspot.pt/2011/05/pinacoteca-pessoal-11-o-fresco-do.html> a 6 de dezembro de 2013. Também pode ser encontrada nesta referência: (AA. VV, 1999b:6).

o eleito, figurado à direita de Cristo; o mau juiz, o danado, esse, relegado para a mão esquerda de Deus (1966:11). Esta localização é dada sob o ponto de vista de Deus no painel superior, inversa à do observador.

A dualidade da composição, opondo o bom ao mau juiz, admite uma leitura verticalizante que, como em Monsaraz, ligue o primeiro a um plano superior ou supremo e o segundo a um inferior ou infernal.



**Figura 152:** *O bom e o mau juiz*. Acrílico sobre tela, 1991. Díptico do Palácio da Justiça de Montemor-o-Novo.

Fonte: (AA. VV, 1998a:188-189)

É neste ponto crucial que entra a interpretação da mensagem simbólica da obra de Lima de Freitas, na medida em que é o arquétipo substantivo do céu e do inferno que lhe está subjacente; o céu<sup>223</sup> está representado por via do bom juiz e o inferno está por via do mau juiz, como é possível verificar ao consultar as *Estruturas Antropológicas do Imaginário* de Gilbert Durand (Apêndice 13).

A vara representada, na pintura de Lima de Freitas, representará a vara da justiça, que mede e castiga. Contudo, poderá ser feita uma relação simbólica entre a vara da justiça e o ceptro, símbolo da autoridade suprema. Gilbert Durand acresce sobre o ceptro:

<sup>223</sup> “Enquanto **regulador da ordem** cósmica, o céu foi considerado como o pai dos reis e dos senhores da terra” (Chevalier, 1994:187).

Este simbolismo, ao dramatizar-se, metamorfosear-se-á no do Esposo celeste, companheiro fecundador da deusa mãe, e pouco a pouco os atributos da paternidade, da soberania e da virilidade confundir-se-ão. É o que acontece, no Ocidente, com o ceptro que encima a sua autoritária verticalidade com um «mão de justiça» ou uma «flor-de-lis», atributos nitidamente fálicos. Parece haver um deslizar da paternidade jurídica e social para a paternidade fisiológica e uma confusão entre elevação e erecção (Durand, 1989:97).

Esta ligação do ceptro à vertente erótica e masculinizada pode levantar outras perspetivas sobre o céu e o inferno, tal como deixa sublinhado Chevalier: *Pela acção do Céu sobre a Terra*, todos os seres se produzem. A penetração da Terra pelo Céu é, por conseguinte, vista como uma união sexual. O produto pode ser o homem, **filho do Céu e da Terra**, ou, no simbolismo particular da alquimia, o **embrião do Imortal** (Chevalier, 1994:187-188).

Ora, esta união entre o céu e a terra é tudo quanto se pretende no culminar das ideias jurídicas; que se encontre um *filho do Céu e da Terra* numa perspetiva de perfeição conjugal. Contudo, na obra de Lima de Freitas, esta perfeição não está expressa, antes se representa o que de bom e o que de mau existe na Terra, no que respeita à justiça ou à falta dela.

Tendo por base que a obra de Lima de Freitas, sendo uma reinterpretação da obra do pintor desconhecido do século XV, parece ser relevante, para terminar, determinar algumas diferenças mais visíveis.

Como já foi referido, em concreto, está ausente a representação superior referente à justiça divina, na pintura de Lima de Freitas, em contraponto com a obra do autor desconhecido do século XV, ficando apenas a representação da justiça humana. Embora, se possa considerar que o bom juiz e o mau juiz, como figuras contrapolares, apelam a uma instância superior, representada na obra de Monsaraz, mais implícita na obra de Montemor-o-Novo; o que remete para o Sol da Justiça, de algum modo refractado no arco-íris e nos profetas (ainda que aqui de modo algo enigmático, como a cor e a forma sugerem), na representação de Isaías e de Jeremias. Poderá resultar numa alusão à justiça divina e á denúncia dos erros humanos, alertando para o perdão, o conforto e a esperança.

Pode ver-se, na estrutura espacial da pintura de Lima de Freitas, uma inovação; as colunas e os arcos separam o cenário de fundo (paisagem natural) do cenário principal (a representação dos juízes, propriamente dita).

A paisagem comporta uma linguagem própria. Transmite um cenário natural, através da representação do céu e da terra, com as montanhas e os prados verdes. Também o arco-íris que se apresenta por sobre a cabeça do bom juiz é emblemático na pintura de Lima de Freitas.

De uma maneira geral parece que Lima de Freitas consegue transmitir a mensagem principal, relativamente ao céu e ao inferno, ao mesmo tempo, consegue homenagear e valorizar a obra do autor desconhecido do século XV.

## **6. A Obra na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, de 1989**

Seguidamente irá passar-se para a análise simbólica da Obra patente na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, de 1989, seguindo a mesma metodologia de interpretação já adotada nas anteriores.

O olhar estará focado no tema soberano das mesmas, mas também nos títulos e nos textos realizados por Lima de Freitas, existentes junto aos painéis de azulejos. O conjunto de todos os elementos sobre as pinturas são motivos facilitadores para uma aproximação a sua mensagem subliminar.

### **6.1. Uma hermenêutica simbólica do painel *Descobrir***

Para dar início à abordagem da obra *Descobrir*, de Lima de Freitas, será relevante traçar um paralelismo com a obra de Almada Negreiros, da Gare Marítima de Alcântara, de 1943-1945, com o título *A Nau Catrineta Que Traz Muito Que Contar*.

Este paralelismo surge, na medida em que, para Lima de Freitas, Almada Negreiro foi um mestre. Existe uma grande proximidade intelectual entre ambos, nomeadamente em temas relacionados com a portugalidade, com os números e com a geometria sagrada. Neste sentido, para além da proximidade nos elementos constituintes das referidas obras, existe uma proximidade entre os autores, que vai para além de uma simples coincidência temática.

Contudo, a abordagem feita por cada autor não é, propriamente, a mesma, embora as viagens e as descobertas estejam implícitas. Almada Negreiros retrata o poema *A Nau Catrineta* de Almeida Garrett e Lima de Freitas faz uma interpretação sobre os descobrimentos portugueses do século XV. Neste sentido, apesar do ponto de partida ter sido diferente, a ideia subjacente parece ser a mesma, ou seja, a barca e a viagem, bem como todo o contexto se inserem, está patente em ambos.

No caso da obra de Lima de Freitas, a representação da nau é apenas uma, enquanto em Almada Negreiros a representação está subdividida em três frescos. No entanto, as semelhanças maiores estão no primeiro fresco de Almada Negreiros em comparação com a obra *Descobrir* de Lima de Freitas.





**Figura 153:** Almada Negreiros. *A Nau Catrineta Que Traz Muito Que Contar*. 1943-1945.  
Frescos da Gare Marítima de Alcântara – Lisboa

Fonte<sup>224</sup>

O tríptico de Almada Negreiros da Gare Marítima de Alcântara tem por base a lenda da *Nau Catrineta*<sup>225</sup>, tal como foi vertida por Almeida Garrett (1799-1854), na obra *Romanceiro e Cancioneiro Geral*, publicado em Lisboa em 1843, que representa uma das versões mais conhecidas do romance popular<sup>226</sup>.

<sup>224</sup> Imagens retiradas de: <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/05/os-paineis-das-estacoes-maritimas-de.html> a 11 de abril de 2013.

<sup>225</sup> Transcreve-se o referido poema para melhor aproximar a mensagem da obra ao mesmo:

**"A Nau Catrineta:** Lá vem a Nau Catrineta/Que tem muito que contar!/Ouvide agora, senhores,/Uma história de pasmar.

Passava mais de ano e dia/Que iam na volta do mar,/Já não tinham que comer,/Já não tinham que manjar.

Deitaram sola de molho/Para o outro dia jantar;/Mas a sola era tão rija,/Que a não puderam tragar.

Deitaram sortes à ventura/Qual se havia de matar;/Logo foi cair a sorte/No capitão general.

- "Sobe, sobe, marujinho,/Àquele mastro real,/Vê se vês terras de Espanha,/As praias de Portugal!"

- "Não vejo terras de Espanha,/Nem praias de Portugal;/Vejo sete espadas nuas/Que estão para te matar."

- "Acima, acima, gageiro,/Acima ao tope real!/Olha se enxergas Espanha,/Areias de Portugal!"

- "Alvíssaras, capitão,/Meu capitão general!/Já vejo terras de Espanha,/Areias de Portugal!"/Mais enxergo três meninas,/Debaixo de um laranjal:/Uma sentada a coser,/Outra na roca a fiar,/A mais formosa de todas/Está no meio a chorar."

- "Todas três são minhas filhas,/Oh! quem mas dera abraçar!/A mais formosa de todas/Contigo a hei-de casar."

- "A vossa filha não quero,/Que vos custou a criar."

- "Dar-te-ei tanto dinheiro/Que o não possas contar."

- "Não quero o vosso dinheiro/Pois vos custou a ganhar."

- "Dou-te o meu cavalo branco,/Que nunca houve outro igual."

- "Guardai o vosso cavalo,/Que vos custou a ensinar."

- "Dar-te-ei a Nau Catrineta,/Para nela navegar."

- "Não quero a Nau Catrineta,/Que a não sei governar."

- "Que queres tu, meu gageiro,/Que alvíssaras te hei-de dar?"

- "Capitão, quero a tua alma,/Para comigo a levar!"

- "Renego de ti, demónio,/Que me estavas a tentar!/A minha alma é só de Deus;/O corpo dou eu ao mar."

Tomou-o um anjo nos braços,/Não no deixou afogar./Deu um estouro o demónio,/Acalmaram vento e mar;

E à noite a Nau Catrineta/Estava em terra a varar." Almeida Garrett, *Romanceiro*

<sup>226</sup> A Nau Catrineta: "A Nau Catrineta é um poema romanceado por um anónimo, relativo às viagens para o Brasil ou para o Oriente. Segundo Almeida Garrett, o romance popular A Nau Catrineta terá sido baseado no episódio sobre o Naufrágio que passou Jorge de Albuquerque Coelho, vindo do Brasil, no ano de 1565, que integra a História Trágico-Marítima. Este poema, que Garrett incluiu no seu *Romanceiro* (1843-1851), foi bastante difundido pelos países setentrionais.

Diz a lenda que decorria o ano de 1565 quando saiu de Pernambuco a nau "Santo António" com destino a Lisboa, levando a bordo Jorge de Albuquerque Coelho, filho do fundador daquela cidade. Pouco depois de deixarem terra, avistaram uma embarcação que vinha na sua direção e que identificaram como um navio corsário francês, que pilhava os barcos naquelas paragens. Dado o alerta, pouco adiantou desfaldarem todas as velas, pois o "Santo António" tinha os porões demasiado carregados. A abordagem dos corsários foi rápida e eficaz: a nau foi saqueada com todos os seus haveres e deixada à deriva no mar sob o sol escaldante. Os tripulantes mais fracos ou feridos em combate foram morrendo de

No caso da pintura de Lima de Freitas existe um texto escrito pelo próprio, que faz referência aos vários elementos simbólicos mais representativos.

Também se considera indispensável transcrever o texto realizado pelo autor, aquando da realização do painel de azulejos, referente aos portugueses pioneiros das descobertas, com o título *Descobrir*, de 1988, patente no Centro Europeu da Juventude em Estrasburgo<sup>327</sup>. Relembre-se que as duas obras foram realizadas em anos consecutivos, sendo a obra da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro uma reinterpretação da obra de Estrasburgo. As semelhanças entre as obras são uma evidência, apesar de não serem uma cópia.

---

sede e de escorbuto e os que iam sobrevivendo não esperavam melhor sorte. O desespero apoderou-se dos marinheiros e um deles cheio de fome tentou arrancar pedaços de carne de um companheiro moribundo. Alertados pelos gemidos do homem, acercaram-se dele todos os sobreviventes, uns, para evitarem a ação desesperada, e outros, para nela participarem. Os ânimos estavam já muito exaltados, quando a voz de Jorge de Albuquerque Coelho se levantou, aconselhando-lhes calma e apelando para a sua dignidade de homens. Os marinheiros serenaram, enquanto a nau continuava à deriva. Por fim, foi avistada terra portuguesa, onde todos foram acolhidos e tratados. Conta-se que, muitos anos depois, Jorge de Albuquerque Coelho, já de idade avançada, se sentava em frente ao mar rodeado de amigos para contar a sua história que começava assim: "Lá vem a nau Catrineta, que tem muito que contar. Ouvi, agora, senhores, uma história de pasmar...". A Nau Catrineta. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 2013-04-11]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$a-nau-catrineta,2](http://www.infopedia.pt/$a-nau-catrineta,2)>.

<sup>327</sup> Sobre esta obra de Estrasburgo deve consultar-se o Capítulo II da I Parte, tendo sido apresentada as imagens da mesma e acrescentada alguma informação complementar.

**Quadro 23:** Reprodução integral dos textos de Lima de Freitas destinados aos Painéis de azulejos da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, em Vila Real – Portugal, e do Centro Europeu da Juventude, em Estrasburgo – França<sup>328</sup>

<p><b>PAINEL MURAL DE AZULEJARIA DO ÁTRIO DA ENTRADA PRINCIPAL DA UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO</b></p> <p><b>“DESCOBRIR” 1989</b></p>	<p><b>PAINEL DE AZULEJOS SOBRE O TEMA «OS PORTUGUESES PIONEIROS DAS DESCOBERTAS» DESTINADO AO CENTRO EUROPEU DA JUVENTUDE EM ESTRASBURGO</b></p> <p><b>“DESCOBRIR” 1988</b></p>
<p><u>A BARCA</u></p> <p>A gesta das descobertas marítimas portuguesas exprime-se, antes de tudo, através da imagem fundamental da <u>barca</u>, um dos mais velhos símbolos do imaginário humano. Nessa imagem-matriz do inconsciente lusitano e universal confluem e conjugam-se múltiplas e riquíssimas conotações. A barca é finalmente o próprio homem, navegando no mar da vida. Jasão e os Argonautas buscaram, em perigosa navegação, o Tosão de Ouro, e essa navegação, como a de Ulisses, é a narrativa simbólica de uma iniciação que inclui a visita ao “outro mundo” e o triunfo sobre a morte; Jonas é expelido pela baleia nas praias de uma nova vida, tal como depois de mil tormentas e tribulações os marinheiros da “Nau Catrineta” da lenda lusitana avistam “terras de Espanha, areias de Portugal”. Como o homem, a barca tem espinha dorsal e costelas, olhos pintados à proa para ver o caminho, cesto da gávea para descortinar os horizontes, determinação na barra do leme, coragem na proa e, na popa, o comando da inteligência que fixa o rumo; respira nas velas enfunadas o hausto dos largos céus. Seria absurdo representar no painel uma embarcação determinada. Está representada uma ideia global de barca, com três lugares privilegiados – os castelos da proa e da popa e o mastro real – que constituem como que o emblema de todas as embarcações utilizadas pelos portugueses.</p>	<p><u>A BARCA</u></p> <p>A gesta das descobertas marítimas portuguesas exprime-se, antes de tudo, através da imagem fundamental da <b>barca</b>, arquétipo de todas as embarcações e um dos mais velhos símbolos do imaginário humano. Nessa imagem-matriz do inconsciente lusitano e universal confluem e conjugam-se múltiplas e riquíssimas conotações. Em primeiro lugar a barca é de <b>madeira</b>, como a árvore útil e protectora da vida, simultaneamente berço da criança e caixão do defunto, lenho que arde na lareira e tábua com que se constrói a casa; madeira é <b>matéria</b> e é <b>mater</b>, natureza maternal e maternante, matéria-prima oferecida à operosidade dos homens desafiando também a sede de conhecimento, que busca desvendar os seus mistérios mais íntimos. Mas a barca ou <b>nave</b>, com o seu casco e o seu cavername, é também o <b>templo</b>, com as suas abóbodas e as suas nervuras, resumo e símbolo do macrocosmo e do microcosmo como a <b>arca</b> de Noé que continha no bojo, flutuando por sobre as águas alterosas do Dilúvio, todas as espécies vivas e a semente da humanidade futura. A barca, ou arca, é finalmente o próprio homem, navegando no mar da vida do nascimento para a morte, da morte para o além-morte. Moisés recém-nascido foi colocado, como depois muitos heróis míticos, num berço ou numa cesta abandonada às águas; Jasão e os Argonautas buscaram, em perigosa navegação, o Tosão de Ouro, e essa navegação, como a de Ulisses, é a narrativa simbólica de uma iniciação que inclui a visita ao «outro mundo» e o triunfo sobre a morte; Jonas é expelido pela baleia-barca-submarina nas praias de uma nova vida, tal como depois de mil tormentas e tribulações os marinheiros da «Nau Catrineta» da lenda lusitana avistam «terras de Espanha, areias de Portugal»; o Rei Artur é levado numa misteriosa barca para a Ilha dos Imortais, algures na direcção do sol poente, donde virá talvez um dia, como virá El-Rei Sebastião das suas Ilhas Afortunadas, cantadas por Fernando Pessoa: <b>«São ilhas afortunadas/São terras sem ter lugar/Onde o Rei mora esperando».</b> A barca de Caronte</p>

<sup>328</sup> Pelo facto de existir uma relação tão directa entre as obras de Lima de Freitas e os seus escritos parece ser relevante transcrevê-los para que as ideias sobre as mesmas possam ficar bem explícitas.

	<p>leva as almas para o Inferno, a barca dos anjos conduz as almas para o Paraíso no Auto de Gil Vicente. Assim a barca é o próprio homem, o seu corpo e a sua alma, o seu espírito e o seu destino. Como ele a barca tem espinha dorsal e costelas, olhos pintados à proa para ver o caminho, cesto da gávea no alto do mastro para descortinar os horizontes, determinação na barra do leme, coragem na proa e na popa o comando da inteligência que fixa o rumo; respira nas velas enfunadas o hausto dos largos céus. É olhando para o firmamento que o nauta encontra o Norte e se orienta, porque a rota horizontal sobre os mares é ditada pela decifração vertical dos astros. E assim, como o homem abandonado às ondas da vida – corpo precário, alma temente, espírito bruxuleando como chama soprada pela nortada – chega porventura ao porto de abrigo, também a barca, quando por fim abranda a cólera divina, vê brilhar sobre ela o arco-íris da Nova Aliança.</p> <p>As embarcações da grande aventura oceânica dos portugueses foram muitas e muito diferentes, desde a pequena caravela aos pesados galeões, ao longo de dois séculos de experiências, de inovações e de adaptações a novas necessidades. Seria absurdo representar no painel uma embarcação determinada. Está representada uma ideia global de barca, com três lugares privilegiados – os castelos da proa e da popa e o mastro real – que constituem como que o emblema de todas as embarcações utilizadas pelos portugueses.</p>
<p style="text-align: center;"><u>O CASTELO DA PROA</u></p> <p>Inspirada numa pintura portuguesa do século XVI a proa da nave mostra uma configuração em dentes de serra; e porque a barca e a serpente (ou o dragão) andam associados no inconsciente colectivo, ostenta no topo a figura de uma serpente alada. Por sobre o castelo da proa ergue-se a figura emblemática do Cavaleiro, empunhando a bandeira dos Templários e segurando um escudo que leva pintada a cruz da Ordem de Cristo. Com efeito, o ímpeto original dos descobrimentos portugueses deve-se ao Infante D. Henrique, que foi governador da Ordem de Cristo, a qual representou a continuidade da Ordem Templária em Portugal. Foram os ideais da cavalaria espiritual que animaram os descobrimentos portugueses, os mesmos que inspiraram as sagas do ciclo da Demanda do Santo Graal e as figuras míticas de Perceval, Lancelote, Galaaz e outros cavaleiros sem mácula.</p> <p>Atrás da figura emblemática do Cavaleiro, por sobre o seu elmo emplumado, flutuam os lábaros do Sol, do ouro espiritual do mais alto heroísmo,</p>	<p style="text-align: center;"><u>O CASTELO DA PROA</u></p> <p>Inspirada na proa de uma nau que se pode ver na pintura portuguesa do século XVI representando a chegada a Lisboa das relíquias de Santa Auta, a proa da nave do painel «Descobrir» mostra uma configuração em dentes de serra, que evoca os punhais da serpente Apophis no mito egípcio da viagem nocturna do sol; e porque a barca e a serpente ou o dragão andam associados no inconsciente colectivo, como o testemunham os <b>drakkars</b> (ou «dragões») dos antigos vikings, a proa ostenta no topo a figura de uma serpente alada. Por sobre o castelo da proa ergue-se a figura emblemática do Cavaleiro, empunhando a bandeira dos Templários e segurando um escudo que leva pintada a cruz da Ordem de Cristo. Com efeito, o ímpeto original dos descobrimentos portugueses deve-se ao Infante D. Henrique (1394-1460), que foi governador da Ordem de Cristo, a qual representou a continuidade da Ordem Templária em Portugal, salva, apesar das instâncias papais, graças ao grão-mestre do Templo em Portugal e rei D. Dinis (1261-1325). Foram os ideais da cavalaria espiritual que animaram os Descobrimientos Portugueses, os mesmos que inspiraram as sagas do ciclo da Demanda do Santo Graal, os poemas da Távola Redonda e as figuras míticas de Perceval, Lancelote, Galaaz e outros cavaleiros sem mácula que</p>

<p>e do Graal, a santo vaso no qual José de Arimateia recolheu o sangue de Jesus Cristo.</p>	<p>cintilam no fundo do imaginário europeu. Um dos fitos mais altos dos argonautas portugueses, navegando com a cruz templária de Cristo pintada nas velas, foi o da demanda do Preste João lendário, o supremo guia espiritual assimilado ao mítico Rei do Mundo, oculto num Oriente misterioso; assim se depreende lendo os cronistas do Infante D. Henrique. O poeta português do século XX Fernando Pessoa soube, mais uma vez, exprimir admiravelmente o espírito desses <b>cavaleiros das caravelas</b> transpondo-o para o nosso angustiado tempo:</p> <p><b>«Mestre da Paz, ergue teu gládio unguido, Excalibur do Fim, em jeito tal Que sua luz ao mundo dividido Revele o Santo Graal!»</b></p> <p>Atrás da figura emblemática do Cavaleiro, por sobre o seu elmo emplumado, flutuam os lábaros do Sol alquímico, a luz iniciática do ouro espiritual e do mais alto heroísmo purificador, e do Graal, a santo vaso no qual José de Arimateia recolheu o sangue de Jesus Cristo e que do legendário celta passou para a iconografia cristã como emblema e símbolo de S. João Evangelista, patrono dos Templários e dos soldados-monges.</p>
<p style="text-align: center;"><u>O MASTRO REAL</u></p> <p>Ao meio da composição ergue-se o mastro principal. É o eixo do mundo. É também o símbolo da árvore da vida, cujas raízes repousam sobre os ombros de uma figura, a mesma que está na janela do convento da Ordem de Cristo em Tomar: uma espécie de Atlas peregrino e marinheiro, o obreiro anónimo de todas as <u>“obras valorosas”</u> que <u>“se vão da lei da morte libertando”</u>. As raízes dão lugar ao tronco, que é o mastro; sobem-no os marinheiros que lá de cima avistam costas virgens, ilhas desconhecidas, o planeta inteiro. Por isso o cesto da gávea transforma-se em esfera cósmica, a esfera armilar que se vê nas armas do rei D. Manuel.</p> <p>Mas por detrás de uma vela surge um demónio, a tentar o marinheiro que segura a barra do leme: a viagem é perigosa, o temor do desconhecido e da morte espreitam nos mares infindos. Também a Vasco da Gama apareceu o gigante Adamastor, pintado por Camões em “Os Lusíadas”. Não recua tão-pouco o homem do leme no poema de Pessoa:</p> <p><u>“Aqui ao leme sou mais do que eu; Sou um Povo que quer o mar que é teu; E mais que o mostrengo, que me a alma teme E roda nas trevas do fim do mundo</u></p>	<p style="text-align: center;"><u>O MASTRO REAL</u></p> <p>Ao meio da composição ergue-se o mastro principal da barca. É o eixo do mundo. É também o símbolo da árvore da vida, cujas raízes repousam sobre os ombros de uma estátua, a mesma que está na janela famosa do convento da Ordem de Cristo em Tomar: uma espécie de Atlas barbudo, peregrino e marinheiro, constructor e agricultor celeste, o obreiro anónimo de todas as <b>«obras valorosas»</b> que <b>«se vão da lei da morte libertando»</b>, como cantou Camões. As raízes dão lugar ao tronco, que é o mastro, e este sobe até ao cesto da gávea; sobem-no os marinheiros anónimos da odisseia lusitana, que lá de cima avistam costas virgens, ilhas desconhecidas, continentes e oceanos mais vastos, o planeta inteiro. Por isso o cesto da gávea transforma-se em esfera cósmica, a esfera armilar do mundo uno que se vê nas armas do rei D. Manuel (1469-1521), o feliz soberano que colheu o fruto dourado dessa árvore dos descobrimentos; e também um dos mais vivos símbolos do imaginário português.</p> <p>Mas por detrás de uma vela surge um demónio, a tentar o marinheiro que segura a barra do leme: a viagem é perigosa, os riscos são assustadores, o temor do desconhecido e da morte espreitam nos mares infindos, nas vagas alterosas das tempestades. Também a Vasco da Gama apareceu o gigante Adamastor, pintado por Camões em «Os Lusíadas», «que pôs nos corações um grande medo»; Vasco da Gama não recua do seu intento de alcançar a Índia perante a «boca negra» que anuncia os mil naufrágios da futura «História Trágico-Marítima» (livro</p>

<p><u>Manda a vontade, que me ata ao leme, De El-Rei D. João Segundo!”</u></p>	<p>funesto onde se escreveram algumas das tragédias das navegações portuguesas). Também não recua o homem do leme no poema de Pessoa, embora tremendo de medo frente ao Mostrengo que lhe aparece:  “Aqui ao leme sou mais do que eu:  Sou um Povo que quer o mar que é teu;  E mais que o mostrengo, que me a alma teme  E roda nas trevas do fim do mundo  Manda a vontade, que me ata ao leme,  De El-Rei D. João Segundo!”  O demónio que aparece no painel «Descobrir» inspira-se também nas farsas de Gil Vicente e nas gravuras medievais.</p>
<p style="text-align: center;"><u>O CASTELO DA POPA</u></p> <p>É o lugar do comando, da barra do leme e dos capitães que decidem o rumo; a cabeça e o intelecto da barca; e também o lugar do saber, do querer, do duvidar e do acreditar. Aí se vê um homem que mede a altura das estrelas com a balestilha, inventada por portugueses, porque as distâncias da terra lêem-se no céu; enquanto outro capitão, segurando um compasso, aponta os astros; céu de astrónomos e astrólogos, simétrico do céu solar e heróico da proa, céu marcado pela presença, na bandeira desfraldada à ré, da Virgem tutelar, Nossa Senhora da Noite, protectora dos que correm grandes perigos, consoladora dos aflitos, inspiradora de poetas, místicos e santos. Por isso as pontas do pendão envolvem nas suas volutas dois passageiros da nave – os dois únicos personagens de todo o painel que são identificáveis e cujo nome aparece escrito em filacteras – o poeta Luís de Camões, que cantou a odisseia das descobertas, e o missionário do Oriente São Francisco Xavier, que abnegadamente deu a sua vida ao serviço da humanidade e do divino.</p> <p>LIMA DE FREITAS</p>	<p style="text-align: center;"><u>O CASTELO DA POPA</u></p> <p>É o lugar do comando, da barra do leme e dos capitães que decidem o rumo; a cabeça e o intelecto da barca; e também o lugar do pensamento, do saber, do sentir, do querer, do duvidar e do acreditar. Aí se vê um homem que mede a altura das estrelas com a balestilha, inventada por portugueses, porque as distâncias da terra lêem-se no céu; enquanto outro capitão, segurando um compasso, aponta os astros que transpõe para a esfera-mundo. Todo o castelo da popa participa do «regime nocturno» do imaginário: céu de astrónomos e astrólogos, simétrico do céu solar e heróico da proa, céu marcado pela presença, na bandeira desfraldada à ré, da Virgem tutelar, Nossa Senhora da Noite, protectora dos que correm grandes perigos, consoladora dos aflitos, inspiradora de poetas, místicos e santos. Por isso as pontas do pendão envolvem nas suas volutas dois passageiros da nave – os dois únicos personagens de todo o painel que são identificáveis e cujo nome, de resto, aparece escrito em filacteras – o poeta Luís de Camões, que cantou a odisseia das descobertas e a viagem de Vasco da Gama à Índia no poema imortal «Os Lusíadas», e o missionário do Oriente São Francisco Xavier, que abnegadamente deu a sua vida ao serviço da humanidade e do divino.</p> <p>LIMA DE FREITAS</p>



**Figura 154:** *Descobrir*. Pintura de azulejos, de 1989. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro – Vila Real.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho



**Figura 155:** *Descobrir*. Pintura de azulejos, de 1988. Centro Europeu da Juventude em Estrasburgo - França

Fonte<sup>229</sup>

Observando a pintura, através da Figura 154, e dando atenção aos textos apresentados no Quadro 23 deve salientar-se a imagem da barca, em primeiro plano. Lima de Freitas dá enfoque à barca, na sua generalidade, e depois foca partes constituintes da mesma, tal como o próprio elucida: *A gesta das descobertas marítimas portuguesas exprime-se, antes de tudo, através da imagem fundamental da barca, um dos mais velhos símbolos do imaginário humano*

<sup>229</sup> Imagem reproduzida de <http://www.flickr.com/photos/councilofeurope/3633614290/in/photostream/>. A mesma foi já apresentada na I Parte, no Capítulo II contudo, pela sua relevância nesta abordagem, volta a ser colocada em corpo de texto para uma maior e melhor leitura sobre o que se pretende mostrar.

(Freitas, 1989:s/p). É a imagem da barca que vai desencadear o caminho de abordagem à obra de Lima de Freitas, sendo um símbolo noturno e pertencente às estruturas místicas ou antifrásicas (Apêndice 14).

No sentido de ajudar a complementar aquilo que o autor deixou escrito sobre a presente obra, importa abordar algumas questões subliminares relativamente à imagem da barca: *A barca é o símbolo da viagem, e uma travessia efectuada seja pelos vivos, seja pelos mortos* (Chevalier, 1994:115).

Neste sentido, Gilbert Durand faz uma aproximação do símbolo da barca na perspetiva da intimidade, sendo uma aproximação ao regime noturno e, por sua vez, à riqueza simbólica ajustada ao feminino. Este aproxima-se à ideia mais primitiva da casa ou do refúgio, com a imagem da gruta:

Precisamos de abordar, agora, na dupla perspetiva da intimidade e do redobramento, a descrição de um dos mais ricos símbolos da imaginação, símbolo que, pela sua riqueza, confina com o arquétipo. A gruta, como dissemos, já era casa e originava profundas fantasias, mas mais luxuriante na imaginação é a morada sobre a água, a barca, a nau ou a arca (Durand, 1989:172).

A barca é um lugar de refúgio e ganha uma valência forte de intimidade por se poder aproximar à ideia de berço, enquanto o navio, por seu lado, sendo também um lugar de refúgio, tem mais a valência da casa. *Se é verdade que o navio se transforma em casa, a barca torna-se, mais humildemente, berço* (1989:173). Para além da conotação de lugar de refúgio, tem outra característica de intimidade; a sua relação com a água. A água é o veículo de deslocação, quer da barca, quer da nau ou da arca e tem uma grande importância na leitura da obra de Lima de Freitas. Tal como refere Bachelard, *A água convida-nos à viagem imaginária* (Bachelard, 2002:137).

Gaston Bachelard diz que a alma, por muitos lugares em que paire, chega sempre à beira da água: *Depois de haver atravessado a terra, depois de haver atravessado o fogo, a alma chegará à beira da água* (2002:78). Esta relação íntima da água com a barca faz fundir a interpretação simbólica de ambas. Neste contexto, a barca também é um símbolo fúnebre: *Decerto, por esta incidência fúnebre, toda a barca é um pouco «navio fantasma», atraída pelos inelutáveis valores terrificantes da morte* (Durand, 1989:173).

A água permite fazer uma viagem imaginária, admitindo entrar nos devaneios mais íntimos da existência; as questões relacionadas com a vida e com a morte. A água comporta em si mesma como elemento simbólico, ou seja, a valência melancólica que traz consigo, os



devaneios sobre a morte: *Se à água se associam tão fortemente todos os intermináveis devaneios do destino funesto, da morte, do suicídio, não é de admirar seja a água, para tantas almas, o elemento melancólico por excelência* (Bachelard, 2002:93-94).

Gilbert Durand relembra, contudo, que a barca comporta duas valências, que aparentemente parecem opostas: por um lado, é maternal e aconchegante e, por outro lado, é mortuária e serve como veículo para a morte: *A barca, mesmo que seja mortuária, participa assim, na sua essência, no grande tema do embalar materno. A barca romântica liga-se à íntima segurança da arca* (Durand, 1989:173).

Gaston Bachelard, num dos textos dedicados ao tema da água, levanta a questão: a morte será o primeiro navegador? Neste sentido, acrescenta:

Aqui, uma pergunta me oprime: *Não terá sido a Morte o primeiro Navegador?* Muito antes que os vivos se confiassem eles próprios às águas, não terão colocado o ataúde no mar, na torrente? O ataúde, nesta hipótese mitológica, não seria a *última barca*. Seria a *primeira* barca. A morte não seria a *última* viagem. Seria a *primeira* viagem. Ela será, para alguns sonhadores profundos, a primeira viagem verdadeira (2002:75).

Curiosamente, quando os marinheiros subiam para as barcas, do lado da terra, existiam sempre os familiares, os amigos e os curiosos que ficavam e o momento da despedida era tremendamente sofrida. O destino parecia estar traçado, o caminho da morte pré-existia.

Assim, o adeus à beira-mar é simultaneamente o mais dilacerante e o mais literário dos adeuses. Sua poesia explora um velho fundo de sonho e de heroísmo. Desperta em nós, sem dúvida, os ecos mais dolorosos. Todo um lado de nossa alma noturna se explica pelo mito da morte concebida como uma partida sobre a água (2002:77-78).

A barca incorpora, desta forma, as imagens de túmulo e de berço. Seja qual for a via escolhida é sempre um lugar de repouso, uma morada de permanência e um berço de aconchego. Embora, não possa ser esquecido que a barca simboliza, para Lima de Freitas a *perigosa navegação, a iniciação e o triunfo sobre a morte* (1989:s/p), fazendo uma ligação direta à representação da *Nau Catrineta*, simbolizando a viagem e a aventura exaltante e arriscada.

## **6.2. Uma hermenêutica simbólica do painel *O Homem em Harmonia com a Natureza***

Neste painel de azulejos, como no anterior, Lima de Freitas deixou um texto de apoio à sua leitura afixado junto à mesma. Este será o ponto de partida para a interpretação simbólica da obra.

**Quadro 24:** Reprodução integral do texto de Lima de Freitas destinado ao Painel mural de azulejaria do átrio da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro em Vila Real – Portugal, *O Homem em Harmonia com a Natureza*, de 1989.

**PAINEL MURAL DE AZULEJARIA DO ÁTRIO DO AUDITÓRIO DA UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO**

**“O HOMEM EM HARMONIA COM A NATUREZA”**

**1989**

O motivo central consiste num grande círculo onde se inscreve a figura de um Homem de braços abertos e pernas abertos, tocando a circunferência. A figura segue o bem conhecido desenho de Leonardo da Vinci, mas apresenta a particularidade de incluir a representação de uma estela grega (pertencente ao Museu Ashmolean) que fornece a medida da braça e de pé. O homem é deste modo indicado como fundamento dos sistemas metrológicos e as suas dimensões físicas como base de medida: microcosmos dentro do macrocosmos.

A harmonia que conjuga o homem com o seu eco-sistema equivale simbolicamente à restituição do estado adâmico e, por essa razão, como no Paraíso terrestre, emanam do centro do círculo – equivalente do “umbigo” do mundo – quatro rios correspondendo às quatro direcções do espaço. Do Norte ou zénite, todavia, nasce um “rio” de Fogo que representa a “inversão” do rio natural e a descida sobrenatural do Espírito ou do Fogo. Conjugam-se assim os Elementos opostos – a Água e o Fogo a que aludem dois pares laterais de triângulos azuis e vermelhos – no plexo solar do Homem.

À esquerda vê-se uma Montanha, símbolo ancestral de ascensão, de subida ao Céu, de presença do eterno e de contacto possível com o plano divino. Também a Montanha é atravessada por um eixo vertical, unindo as neves eternas e os movimentos do Ar ao Fogo subterrâneo, metálico e obscuro. Uma ampliação de um cristal de neve serve de figura emblemática evocando as forças que modelam as formas.

Pela sua simetria hexagonal, exprime o número seis, tradicionalmente simbólico da natureza inorgânica. O lado direito da composição reúne motivos onde se interpenetram a Terra, representada pelos estratos sedimentares e pelo húmus fértil, e a Água de um dos braços fluviais do “Paraíso” que se transforma em cascata e se lança brandamente no mar. A composição desta parte do mural, ilustrando o meio mais propício à Vida, exhibe o símbolo, edénico por excelência, da Árvore, aliás desdobrada nos dois aspectos, masculino e feminino, como Árvore da Sabedoria e Árvore da Vida, cujos ramos se entrelaçam. Neles, como na abóbada celeste, cintilam estrelas e habitam pássaros. No topo da Árvore vê-se a Lua, astro da noite, tal como por sobre o ombro direito da figura central do Antropos se vê o Sol; a Lua simboliza o Feminino, a intimidade e o secreto, a imaginação e a intuição, a Sophia, a fecundidade e a germinação das energias vitais. O Antropos do centro olha, pois, para o Paraíso prometido na Terra, que lhe cabe realizar com o seu esforço criado, em fraternidade com os seres e as coisas, paciente e sábio. Nos ramos da Árvore celeste entrelaça-se uma filacteria onde se lê uma passagem de São Paulo: “Também a criação será liberta da escravidão da destruição para a liberdade da glória dos filhos de Deus” (Epístola aos Romanos, VIII, 21). Num mundo como o de hoje, as palavras de São Paulo assumem uma profética significação e um relevo dramaticamente “ecológico”, apropriado à intenção desta pintura mural.

A ampliação de uma flor de configuração pentagonal sublinha o valor simbólico do cinco – número do Homem segundo a tradição pitagórica, recorrente no universo botânico e na matéria orgânica – e o vínculo profundo que une a vida dos humanos ao habitat vegetal e a toda a biosfera.

LIMA DE FREITAS

Após uma cuidada leitura e feita uma reflexão ponderada, parece ser difícil destacar apenas um arquétipo, embora exista uma mensagem global, que poderá dar lugar a esse mesmo arquétipo.

Consegue destacar-se o Homem - o Antropos, como um dos arquétipos fortes, ao mesmo tempo consegue destacar-se as Árvores, como elementos representativos do homem e da mulher, por fim, existem ainda os quatro elementos apresentados transversalmente na obra.



**Figura 156:** *O Homem em Harmonia com a Natureza*. Pintura de azulejos, de 1989. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro – Vila Real.

Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho

No global, será possível considerar que se está perante um microcosmos dentro do macrocosmos, tal como o próprio Lima de Freitas afirma no texto: *O homem é deste modo indicado como fundamento dos sistemas metrológicos e as suas dimensões físicas como base de medida: microcosmos dentro do macrocosmos* (1989:s/p).

Neste sentido, Lima de Freitas não só representa o homem na sua valência microcós mica como representa também o universo na sua possibilidade macrocós mica. O pintor representa, o céu e a terra, as estrelas, o sol e a lua, as plantas entre elas as árvores, os animais, nomeadamente os pássaros, o ser humano, diretamente o homem e indiretamente o homem e a mulher, os quatro elementos, como o fogo, a água, o ar e a terra, os números, nomeadamente, o número seis e o número cinco, por fim, a geometria que é uma via do conhecimento que dá razão da existência de todas as coisas:

Relação entre universo e o homem, considerando como «medida de todas as coisas». O simbolismo do homem, particularmente como «homem universal», e as correspondências zodiacais, planetárias e dos elementos, constituem as bases da dita

relação, à qual aludiram pensadores e místicos de todas as doutrinas e tempos (Cirlot, 1999:239).

Neste sentido, parece ser adequado optar pelo arquétipo do microcosmo como aquele que se ajusta melhor ao representado na presente obra. Para tal, irá fazer-se uma aproximação ao micro e ao macrocosmo na sua generalidade para se ajustar melhor à mensagem microcós mica (Apêndice 15).

Após chegar até ao arquétipo substantivo na obra de Lima de Freitas, será relevante expressar algumas ideias relacionadas com o mesmo arquétipo. Assim, deve ter-se em conta a frase que o autor sublinha:

Nos ramos da *Árvore celeste* entrelaça-se uma filacteria onde se lê uma passagem de São Paulo: “Também a criação será liberta da escravidão da destruição para a liberdade da glória dos filhos de Deus” (Epístola aos Romanos, VIII, 21). Num mundo como o de hoje, as palavras de São Paulo assumem uma profética significação e um relevo dramaticamente “ecológico”, apropriado à intenção desta pintura mural (1989:s/p).

Pode dizer-se que Lima de Freitas manifesta uma preocupação *ecológica*, embora essa ecologia seja transportada para a totalidade da criação.

As cosmogonias traduzem um sentimento universal de **transcendência**, isto é, a atribuição das origens do cosmos a um ser ou a seres extracósmicos. Não é senão uma maneira de transformar o problema das origens num outro problema, o da transcendência. É por isso que se pode dizer que eles falam essencialmente a linguagem interna dos símbolos, que não tem tradução racionalmente unívoca (Chevalier, 1994:235-236).

Embora esta transcendência não tenha só um cariz imaginário, existe uma valência relativa ao *sacrifício cósmico*, no sentido energético de todas as coisas. *A base da maior parte das cosmogonias consiste no «sacrifício cósmico», expressando a ideia de que a criação de formas e de matérias só pode realizar-se através da uma modificação da energia primordial* (Cirlot, 1999:128).

Várias culturas reinterpretaram a cosmogonia e interpretaram-na de forma a ser possível aplicar em situações concretas nos seus rituais e costumes. Transpõem em atos que implicam o sacrifício de alguém ou de alguma coisa, o que leva a colocar questões relacionadas com a morte<sup>330</sup>: *Evidentemente, estas cosmogonias têm um valor psicológico, já que expõem a ideia*

---

<sup>330</sup> “Todos os processos escatológicos são regenerações parciais do universo, que participam do carácter cosmogónico e, por conseguinte, sacrificial. Do mesmo modo, não é possível transformar nada na alma humana, a não ser pelo sacrifício” (Cirlot, 1999:129).

*central de que não há criação sem sacrifício, não há vida sem morte (tema da inversão e de Géminis), origem esta de todos os sacrifícios cruéis das religiões do mundo* (Cirlot, 1999:128).

Lima de Freitas, na imagem desta obra *O Homem em Harmonia com a Natureza*, deixa uma esperança cósmica relacionada com a ordem e com o equilíbrio de todas as coisas. Com efeito, o tema equivale ao estado edênico, conforme Lima de Freitas refere mais que uma vez no texto. Assim, poder-se-á dizer que o tema do Paraíso ou o regresso do Paraíso é central na composição, sendo, dessa forma, uma obra síntese. Conseguem estar incorporadas várias imagens, como sejam os arquétipos da árvore, os quatro elementos, o Paraíso e o cosmos.

### **6.3. Uma hermenêutica simbólica do painel *Energia***

À semelhança das duas obras anteriores, Lima de Freitas deixou escrito um texto de apoio afixado junto à mesma. As palavras de Lima de Freitas irão ser o ponto de partida para a interpretação simbólica da presente obra.

**Quadro 25:** Reprodução integral do texto de Lima de Freitas destinado ao Painel mural de azulejaria do átrio da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro em Vila Real – Portugal,

*Energia*, de 1989.

**PAINEL MURAL DE AZULEJARIA DO ÁTRIO DO AUDITÓRIO DA UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO**

**“ENERGIA”**

**1989**

A composição é dominada por dois motivos principais: uma representação do Sol, frente à qual aparece uma figura de Mulher, de braços erguidos. O Sol é a fonte da energia terrestre sem a qual a vida não seria concebível; a Mulher simboliza a Terra, a Vida, voltada para a Luz e para o Calor, simultaneamente recebendo a energia e saudando, numa atitude de adoração e gratidão, a dádiva solar. A representação do astro exprime os diversos aspectos da sua energia irradiante: gigantescas labaredas eruptivas; ondas que dimanam da esfera ígnea; partículas que disparam em todas as direcções do espaço e campo gravitacional que retém os planetas girando à sua volta.

A “dança” da Terra, nos seus movimentos em torno do Sol e também os fototropismos da vida vegetal e animal são expressos emblematicamente pela ampliação de uma borboleta.

A figura feminina surge inscrita num círculo, assumindo este um sentido exacto de bio-esfera planetária. Os braços da figura são como que prolongados por antenas, que saem desse círculo para captar as radiações oriundas do espaço cósmico. A postura da Mulher “rima” com as hastes e folhas de uma planta que, como ela, ergue os seus “braços” para a fonte da vida.

Atrás da figura da Mulher – no seu “passado” – vê-se, em baixo, a célebre Esfinge de Gizé, junto da pirâmide de Kefren; a Esfinge, como é sabido, representa Harmakis ou “Horus no Horizonte”, o Sol nascente – símbolo, precisamente, da promessa eterna de vida renovada e da ressurreição do deus solar após cada desaparecimento nocturna.

Antigos símbolos relativos ao Sol e à sua energia criadora, transformadora e destruidora como a de um Deus Todo Poderoso, paradigmática de todas as forças germinativas e de metamorfose, estão pintados por cima da imagem de Harmakis. Entre eles vêm-se figuras de tratados de alquimia, a “Arte Real” oriunda, segundo a tradição, da Cidade do Sol dos egípcios, bem como um pormenor de uma pintura do “Livro de Aker” mostrando uma figura feminina de braços erguidos, exprimindo eloquentemente a “renascença gloriosa”, por cima da qual aparece o círculo solar – O próprio motivo central de todo o painel.

Uma ampliação da Fénix – ave mítica que nasce das suas próprias cinzas, e que além de simbolizar o eterno ciclo da desaparecimento e ressurreição do deus, evoca complementarmente o carácter ígneo e transformador da energia, inclusive na sua acepção mais moderna. Uma legenda extraída de um tratado alquímico do século XVII, de Michel Maier, descreve essa energia como “Fogo”, unindo os mitos e símbolos da Antiguidade às concepções avançadas da ciência: “HIC UNUS OMNE MUNDO LUMEN DAT UNIVERSO” (“O Fogo é a fonte de toda a luz que ilumina o vasto universo”).

LIMA DE FREITAS

Após ler o texto de Lima de Freitas é possível verificar que o símbolo do sol e o arquétipo da mulher são as imagens determinantes na obra. Ao mesmo tempo, consegue questionar-se qual dos dois consegue ser o elemento fundador e estruturante.

Esta questão deve ser levantada pelo facto do símbolo do sol pertencer ao regime diurno e o arquétipo da mulher pertencer ao regime noturno. Na presente investigação é crucial encontrar o elemento definidor.

Observando a obra de Lima de Freitas e comparando as duas imagens, parece ser o sol, aquele que determina a composição da obra e não o contrário. Por isso, parece conseguir antever-se o sol como símbolo definidor, sendo ele que erradia a energia patente no título do painel.



**Figura 157:** *Energia*. Pintura de azulejos, de 1989. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro – Vila Real.  
Fonte: Reprodução digital por Arlindo Carvalho

A mulher presente na imagem está virada para a imagem energética do sol. Também se consegue visualizar outros elementos importantes, descritos por Lima de Freitas que se relacionam com o sol como, por exemplo, a Esfinge e a Fénix.

A relevância do símbolo do sol é uma constatação, embora o papel da mulher, associado à natureza vegetal e animal, também seja uma realidade vincada. Contudo, o sol é aquele que melhor define a imagem e, neste contexto, a obra insere-se no regime diurno e nas estruturas esquizomorfos (Apêndice 16).

Tendo em linha de conta a importância do símbolo sol na obra e no texto de Lima de Freitas, não deixa de ser relevante fazer alguns paralelismos, tendo por base as considerações de Gilbert Durand sobre o mesmo símbolo.

Gilbert Durand, tal como Lima de Freitas, refere a cultura egípcia a propósito do símbolo do sol: *No Egito, o deus Atum chama-se «a grande Fénix que vive em Heliópolis» e gloria-se de ter «ele próprio cingido a cabeça com a coroa de plumas»* (Durand, 1989:105).

A imagem do sol criada por Lima de Freitas apresenta duas características fundamentais: a primeira prende-se com o centro do sol, onde se observam círculos concêntricos, como se fossem uma auréola: *o isomorfismo da luz e da elevação estaria condensado no simbolismo da auréola e da coroa, e estas últimas na simbólica religiosa ou na simbólica política seriam a cifra manifesta da transcendência* (Durand, 1989:106); a segunda liga-se igualmente ao centro do sol, mas, em vez de sugerir uma auréola, sugere um olho: *Esta deslocação da luz do halo luminoso para o olhar aparece-nos perfeitamente natural: é normal que o olho, órgão da vista, seja associado ao objecto da visão, ou seja, à luz* (1989:106). O olho e a auréola têm em comum a vertente da transcendência: *Mas parece-nos que um olhar se imagina sempre mais ou menos sob a forma de olho, mesmo que seja olho fechado. Seja como for, olho e olhar estão sempre ligados à transcendência, como constata a mitologia universal tal como a psicanálise* (1989:106).

Para inúmeras culturas, *o sol é considerado como o olho de Deus* (Durand, 1989:107). Em algumas culturas o sol é naturalmente associado ao *olho que vê tudo*, como, por exemplo: *O Prometeu de Ésquilo invoca o disco solar «que vê tudo», e Krappe chama a atenção para numerosos casos nos quais o olho solar é ao mesmo tempo o justiceiro* (Durand, 1989:107)<sup>331</sup>.

Como será de presumir que os três painéis tenham obedecido a uma ideia comum, a uma mesma inspiração, será talvez possível apontar essa relação. Na verdade, os Descobrimentos, conforme o autor, tiveram um alcance superior, de algum modo figurado por Camões no canto IX. Assim, aqueles que por obras valorosas se foram da lei da morte libertando encontraram a ilha paradisíaca que pode corresponder ao simbolizado no segundo painel, onde a natureza recupera a pureza e o homem se reencontra na sua plenitude no microcosmo. Sendo que, em última instância, tudo depende daquele Sol, daquela Energia Transcendente, daquele Princípio Divino que a humanidade há-de acolher e procurar, conforme se vê no terceiro painel.

Assim, da aventura lusíada, passa-se à condição e destino do homem e, enfim, à contemplação do Princípio que tudo move.

## **7. A Obra na Estação dos Caminhos de Ferro do Rossio, de 1995-1996**

Os painéis de azulejos da Estação dos Caminhos de Ferros do Rossio são as últimas obras públicas realizados por Lima de Freitas. Para cada um irá fazer-se uma aproximação ao tema apresentado, aos mitos e aos símbolos predominantes. Ter-se-á em atenção os títulos

---

<sup>331</sup> O tema do justiceiro daria lugar a uma leitura transversal entre a obra do Palácio da Justiça da Lousã, onde o tema do *Sol Justitiae* foi trabalhado sobre a ideia de justiça.



atribuídos pelo autor e os respetivos textos, que proporcionam uma aproximação mais exata da mensagem implícita e explicitamente apresentada.

Para esse efeito é essencial o livro da sua autoria *Mitos e Figuras Lendárias de Lisboa – os azulejos de Lima de Freitas na estação dos caminhos de ferro do Rossio*, editado em 1997. Existem outros textos, que vão ser úteis na abordagem às presentes obras por constituírem uma síntese de toda a obra de Lima de Freitas. O autor consegue reunir neste conjunto de catorze painéis toda a sabedoria e conhecimento que foi adquirindo da sua vida.

Assim, é possível referir, citando Lima de Freitas, qual a intenção subjacente aos temas escolhidos:

A sequência de temas estudados para os painéis da estação inspira-se no lendário e no imaginário da cidade de Lisboa. Com efeito, não importa já evocar as paisagens e as cidades portuguesas, como se vê em muita azulejaria dos finais do século XIX e dos primeiros decénios do século XX, espalhada por estações ferroviárias de Portugal; nem tão-pouco recordar os produtos típicos da agricultura, do artesanato e das indústrias do país (como nos painéis de azulejaria dos anos 30, existentes na parede do lado nascente da estação do Rossio) (1997b:11).

Importa também salientar qual o contexto em que Lima de Freitas enquadró as suas obras, uma vez que o local comporta por si só uma história que, sendo ajustada aos tempos, ajuda a influenciar algumas opções temáticas:

Há um século, centrifugamente, o viajante partia do Rossio sobretudo para as cidades da província e para o estrangeiro; actualmente, desde que a estação do Rossio passou a servir fundamentalmente a área da “grande Lisboa”, uma perspectiva centripeta afigura-se mais apropriada aos milhares de utentes da periferia lisboeta que convergem quotidianamente para o centro e que do centro partem, ao fim do dia, para as suas residências fora da capital (1997b:11).

Para Lima de Freitas existe um propósito fundamental na concretização dos catorze painéis do Rossio, *cumprе sobretudo evidenciar a identidade cultural e espiritual que constitui o cerne específico desse ser vivo e complexo em que se transforma uma cidade, ademais antiquíssima, como o é Lisboa* (1997b:11). Para além desta importante valorização da cidade de Lisboa, como identitária de uma história e de vidas, Lima de Freitas alude há importância das imagens que ficam gravadas no inconsciente. Assim, surge uma intenção clara de fazer reviver no quotidiano de um povo essas imagens do Inconsciente Coletivo (Jung):

Mais importará, porventura, tentar desvendar e revelar os tesouros do seu imaginário, desse tecido de fábulas, tradições e mitos que se foi tecendo entre a sua vocação e a sua história, visível nas “lendas e narrativas” do passado e guardadas na memória e no fundo do inconsciente colectivo. Tais representações míticas projectam-se no presente e no futuro, definindo alguns dos grandes arquétipos da vivência de um povo ou de uma cidade (1997b:11).

É de grandíssima importância dar atenção às palavras de Lima de Freitas quanto a este assunto tão específico como é o do imaginário. Poder-se-á dizer que, sendo um artista do imaginário, ele retrata a tradição portuguesa de forma profunda e ampla e consegue ser abrangente, ou seja, consegue ser universal, pois o imaginário é uma faculdade da mente humana que abrange todo o ser humano.

Desta forma, pode dizer-se que Lima de Freitas é um artista tão nacional como universal, sendo a sua arte veiculadora de uma viagem além-fronteiras, através do reconhecimento das imagens mítico-simbólicas<sup>332</sup>:

Na verdade, o regresso cíclico dos mesmos motivos universais, longe de ser o produto de um estreitamento do imaginário que se vai esvaziando no repetitivo e perdendo actualidade, gera uma riqueza sempre renovada de configurações fascinantes, à maneira das iterações *fractais* que desabrocham numa infinidade inesgotável de formas e se revelam, todas elas, de elevada intensidade estética (1997b:12).

Lima de Freitas, por um lado, está consciente do provável esquecimento das imagens fundadoras ao longo dos tempos, por outro lado reconhece que nada se perde por completo, sendo possível encontrar ou redescobrir um *inconsciente lusitano e lisboeta*:

O inconsciente lusitano e lisboeta guarda ainda, ocultos nos estratos profundos da memória ancestral, os vestígios de um saber antiquíssimo (um saber que abre sobre o ser), sementes de novas e cíclicas ressurreições. Nesse fundo subsistem, mineralizados, os tótemes primordiais do luso e humano imaginar; falo não do “manto diáfano da fantasia”, mas da magia da imagem, das encarnações sucessivas da *imago* intemporal. De lá nos chegam visões misteriosas e, quando escutamos atentamente, velhas palavras cheias de um estranho poder, que amamos rememorar porque, como disse um poeta, “hão-de volver a soar” (1997b:13).

Partindo dos pressupostos explicativos e explícitos do pensamento de Lima de Freitas, relativamente ao propósito das escolhas dos temas para as obras do Rossio, parece ser claro que o autor está totalmente consciente das imagens que escolheu para o local.

Os temas escolhidos desenham, pois, as linhas orientadoras para fazer ressurgir o Imaginário Lusitano: *Importava pois, antes de tudo, definir um temário do imaginário urbano ou, melhor dizendo, decidir quais os temas universais e as constantes míticas que mais se iluminam e reverberam no “espaço” que é o da alma, da saudade e dos sonhos de Lisboa e da sua memória colectiva, subliminal e arquetípica* (1997b:13). Com este tipo de temas, o autor propõem-se levantar da memória lusitana temas cíclicos: *Distinguem-se, na bruma dessas*

---

<sup>332</sup> Para constatar esta projecção além-fronteiras das imagens de Lima de Freitas, seria importante desenvolver estudos nesse sentido, para tentar conhecer qual o reconhecimento mítico e simbólico nas obras do autor e qual o impacto no público em geral.

*memórias como nas palpitações modernas do nosso imaginar colectivo, vários núcleos que regressam ciclicamente* (1997b:13).

Desta forma, Lima de Freitas vai, mais uma vez, apoiar-se nos estudos de Gilbert Durand, não apenas na obra *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, mas também nos estudos sobre o imaginário português, ao qual dedicou vários escritos.

Lima de Freitas, que se refere a Gilbert Durand como *o eminente fundador da antropologia do imaginário e grande amigo de Portugal* (Freitas, 1997b:13), distingue no nosso imaginário coletivo seis temas míticos ou *mitemas* distintos:

- 1 – Os mitemas da Saudade do impossível;
- 2 – Os mitemas da Viagem ou Navegação a outros Mundos;
- 3 – Os mitemas do Salvador encoberto nas *Terras sem ter lugar*;
- 4 – Os mitemas da Transmutação alquímica dos seres e dos actos;
- 5 – Os mitemas da Eternidade do amor;
- 6 – Os mitemas da Missão mítica e profética a cumprir (seja templária, franciscana ou paraclética) (1997b:13-14).

Partindo destes seis temas fundamentais do imaginário português, Lima de Freitas centrou-se na cidade de Lisboa e restringiu-se *a alguns núcleos temáticos mais tradicionais ou mais expressivos e aludindo a um certo número de figuras, quer puramente lendárias, quer históricas mas participando da aura do mito*, (Freitas, 1997b:14). A partir daí escolheu para seu *itinerário imaginário* catorze temas, dos quais treze estão *dispostos em ordem cronológica ao longo das paredes do lado poente da estação do Rossio*, (Freitas, 1997b:14). O décimo quarto painel, o último deles (ou primeiro) aparece no átrio subterrâneo que liga a estação de comboios do Rossio à estação de metro dos Restauradores (inspirado em Freitas, 1997b:14).

Assim, irá passar-se para uma apresentação individual de cada uma das obras, dando enfoque às intenções deixadas por Lima de Freitas no sentido de detetar o tema soberano, os arquétipos ou os temas míticos, em cada uma das obras.

## 7.1. Uma hermenêutica simbólica do painel *S. Vicente em Lisboa*

Trata-se de uma homenagem a São Vicente<sup>333</sup>, considerado o patrono de Lisboa.

Partindo da associação de São Vicente a Lisboa, remete para as armas da cidade. Lima de Freitas sublinha essa relação, referindo que «*Lisboa tem um mito básico, que está nas armas da cidade: os corvos e S. Vicente*», (Freitas, 1997c:20). Na Figura 158 e 159 é possível verificar que os corvos e a embarcação que transportou o corpo de São Vicente estão inscritos nas armas da cidade de Lisboa.



**Figura 158:** Brasão da cidade de Lisboa a preto e branco<sup>334</sup>



**Figura 159:** Brasão da cidade de Lisboa a cores<sup>335</sup>

Em primeiro lugar, é relevante descrever a lenda para melhor contextualizar a sua relevância. Assim, Lima de Freitas faz uma explanação sucinta e bastante esclarecedora do tema:

A tradição indica que Vicente nasceu em Huesca; que foi diácono em Saragoça e sofreu o martírio no tempo das cruéis perseguições movidas contra os cristãos pelo imperador romano Diocleciano. Recusando-se a abjurar a sua religião, barbaramente torturado e executado, o seu cadáver foi atirado às feras, que não o devoraram, e ao mar, que devolveu o corpo. A seguir à invasão árabe da Península, os seus restos mortais

<sup>333</sup> Lenda dos Corvos de S. Vicente: “ No tempo da ocupação da Península Ibérica pelos mouros, estes ordenaram que todas as igrejas fossem convertidas em mesquitas muçulmanas. Os cristãos de Valência quiseram pôr a salvo o corpo do mártir S. Vicente, que estava guardado numa igreja. As Astúrias eram a única região cristã da península. Para levar o corpo para as Astúrias, fizeram-se ao mar. Como as águas estavam turbulentas, foram forçados a aproximar-se da costa. Perguntaram então ao mestre da embarcação que terra tão bonita era aquela. O mestre respondeu-lhes que era o Algarve. Pouco depois o barco encalhou e forçou-os a passar a noite naquele lugar. Na manhã seguinte, quando se preparavam para retomar viagem, avistaram um navio pirata. O mestre da embarcação propôs-lhes afastar-se com o navio para evitar a abordagem dos corsários, enquanto os cristãos se escondiam na praia com a sua relíquia. Depois viria buscá-los. O barco nunca mais voltou e os cristãos ficaram naquele lugar. Construíram um templo em memória de S. Vicente e formaram uma pequena aldeia à sua volta. Entretanto D. Afonso Henriques entrou em guerra com os mouros do Algarve. Como vingança, os mouros, arrasaram a aldeia dos cristãos de S. Vicente e levaram-nos cativos. Passados muitos anos, D. Afonso Henriques foi avisado de que existiam cativos cristãos entre os prisioneiros feitos numa batalha contra os Mouros. Chamados à presença do rei, um deles, já muito velho, contou-lhe a sua história e confidenciou-lhe que tinham enterrado o corpo de S. Vicente num local secreto. Pedia ao rei que resgatasse o corpo do mártir para um local seguro. D. Afonso Henriques resolveu viajar com o cristão a caminho de S. Vicente, mas este morreu durante a viagem. Sem saber o local exato onde estava o santo, D. Afonso Henriques aproximou-se das ruínas do antigo templo. Avistou um bando de corvos que sobrevoavam um certo lugar. Os seus homens escavaram e encontraram o sepulcro de S. Vicente, escondido na rocha. Trouxeram o corpo de S. Vicente de barco para Lisboa e durante toda a viagem foram acompanhados por dois corvos, cuja imagem ainda hoje figura nas armas de Lisboa em testemunho desta história extraordinária.” Como referenciar este artigo: Lenda dos Corvos de S. Vicente. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 2013-05-09]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$lenda-dos-corvos-de-s.-vicente](http://www.infopedia.pt/$lenda-dos-corvos-de-s.-vicente)>.

<sup>334</sup> Imagem recolhida no sítio <http://www.cm-lisboa.pt/municipio/camara-municipal/brasao> a 8-5-2013. Podem consultar-se outras informações alusivas ao tema exposto.

<sup>335</sup> Imagem recolhida no sítio <http://www.cm-lisboa.pt/municipio/camara-municipal/brasao> a 8-5-2013.

foram exumados e escondidos pelos fiéis no cabo que ainda hoje guarda o seu nome, e daí trazidos pelos homens de D. Afonso Henriques para Lisboa (1997b:17).

É neste contexto, que Vicente é considerado o santo padroeiro da cidade de Lisboa, envolto de uma panóplia de aventuras relacionadas com a *última morada*, tal como descreve o autor:

São Vicente foi então proclamado santo padroeiro da cidade. O primeiro lugar onde se guardaram, em 1173, as suas preciosas relíquias, que eram objecto de uma enorme devoção, foi o convento de S. Vicente-de-Fora, edifício erguido no reinado do primeiro rei de Portugal e centro religioso e cultural de grande importância (há notícia de que os restos mortais do santo mártir terão estado também, provisoriamente, na igreja de Santa Justa, há muito desaparecida). Essas relíquias suscitaram muitos milagres e atraíram ao convento grande número de peregrinos; daí foram levadas, com grande solenidade, para a Sé catedral, onde ficaram depositadas. No tempo de D. João I foi construída por João Afonso a capela de S. Vicente (1451), destruída três séculos depois pelo incêndio que se seguiu ao terramoto de 1755 (Freitas, 1997b:17-18).

Lima de Freitas parece não estar interessado apenas no tema dos corvos que acompanharam o corpo de São Vicente, pelo contrário, o autor interessa-se mais pelo seu significado essencial: *Os povos e a imaginação não ligam aos factos históricos nem às datas, mas à essência das coisas* (Freitas, 1997c:20). Esta essência das coisas tem que ver com a imagem de São Vicente como mensageiro da fé cristã e o seu reconhecimento público «S. Vicente é para nós o totem do cristianismo. Para que haja um protomártir que enfrenta a invasão dos árabes e sobrevive, os cristãos vão buscá-lo a Sagres e trazem-no para Lisboa, que tinha sido conquistada há muito pouco tempo.» (Freitas, 1997c:20). Importa, desta forma, ler a mensagem subjacente à lenda que vai dar forma ao contexto em que decorre a vida e o culto de São Vicente.

Para Lima de Freitas existe um duplo interesse em trabalhar a lenda de São Vicente:

por um lado, constitui uma típica "viagem a outros mundos" e um regresso do oceano da morte, (de que são exemplos várias outras lendas, tais como a de São Tiago ou a que é cantada nas coplas populares da "Nau Catrineta", que Almada Negreiros ilustrou; por outro lado, o mito vicentino repete o tema da metamorfose alquímica, na qual os corvos simbolizam o luto e a angústia da nigredo, que antecede a aurora da ressurreição. O corvo é, aliás, motivo de enorme riqueza mítica e poética (1997b:17).

Esta vertente alquímica que o tema suscita é expressamente explicado por Lima de Freitas na entrevista dada ao *Diário de Notícias* a 9 de fevereiro de 1997, na qual considera ser indispensável associar o corvo a uma das fases da composição/decomposição da matéria: *Na alquimia, voltar a ganhar alguns dos aspectos da sua significação primitiva, simbolizando a nigredo ou estado inicial, como qualidade inerente à «primeira matéria» ou provocação pela*

*divisão dos elementos* (putrefactio) (Cirlot, 1999:128). Contudo, Lima de Freitas refere, para além da *nigredo*, as outras duas dimensões da obra alquímica: o *albedo* e o *rubedo*.

A alquimia considera que a obra tem três fases: a primeira é o nigredo, depois o albedo, que é uma fase matutina e, por fim, o rubedo. Os corvos estão ligados ao nigredo, mas quem fala em nigredo está a falar seguidamente em albedo e rubedo. Lisboa foi conquistada aos mouros e colocada sob a égide de S. Vicente, que tem uma radical de vida. É um processo que se inicia (Freitas, 1997c:20).

Observando a imagem do painel na Figura 160, é possível fazer o confronto entre as palavras do autor e as imagens apresentadas na pintura.



**Figura 160:** *S. Vicente em Lisboa*. Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa.  
Fonte: (Freitas, 1997b:101)

A composição *mostra um troço da Lisboa ribeirinha, inspirado no desenho panorâmico do primeiro decénio do século XVI, debuxado (segundo a atribuição de Jorge Segurado) por Duarte Darmas, desenhador que esteve ao serviço do rei D. Manuel* (Freitas, 1997b:18).

Este desenho da zona ribeirinha da cidade de Lisboa vai ser trabalhado por Lima de Freitas de forma a sugerir o aspeto da cidade em tempos longínquos. Houve o cuidado de escolher uma perspetiva que destacasse o edifício de *Sam Visente de fora*, conforme a legenda incorporada na própria obra: *A parte dessa panorâmica escolhida para fundo do primeiro painel é, naturalmente, aquela onde avulta o edifício de S. Vicente-de-Fora, com a respectiva legenda em letra gótica, análoga à que foi traçada pelo desenhador quinhentista* (1997b:18).

Existe uma cruz transparente que atravessa todo o painel e não anula os vários elementos que a compõem. Lima de Freitas associa-a ao martírio de São Vicente:

Sobre toda a composição aparece uma cruz transparente desenhada por duas diagonais em X (dita "em aspa" ou "de Stº André") que evoca o martírio do santo no "potro" ou "ecúleo" - instrumento de tortura que forçava os membros até ao limite da dor e ao qual o diácono Vicente, segundo a lenda, foi atado enquanto os verdugos lhe laceravam o corpo com garfos de ferro (Freitas, 1997b:18e20).

A barca está representada sobre a água no rio Tejo, sendo que a barca que transporta São Vicente é movimentada pelo ar. Esta barca faz um caminho iniciático, vindo das trevas em direção à luz: *O seu corpo aparece deitado no fundo de uma barca - alusão à viagem marítima que o transportou do cabo vicentino a Lisboa - a qual prossegue nos ares a viagem feita por mar, levando o santo despojo para o céu ao longo de uma das diagonais da cruz* (1997b:20).

Nessa barca existe um elemento complementar, relacionado com a lenda: *Uma pedra de mó pende da barca, lembrando aquela que os algozes ataram ao pescoço do santo padroeiro de Lisboa* (1997b:20). Ainda relacionados com a barca estão os corvos que a acompanham no caminho: *Em torno da barca aparecem os corvos que acompanharam e protegeram o corpo de Vicente e que finalmente pousaram - para sempre! - na heráldica da cidade* (1997:20).

Para finalizar, não deixa de ser relevante falar da mensagem escrita, visível numa bandeira da barca, em primeiro plano: *É de Camões a legenda: "Do Sacro promontório conhecido à cidade Ulisseia foi trazido - Lusíadas, III, 74", que se lê na flâmula desfraldada, suspensa das velas de uma barca em primeiro plano - evocando a que trouxe o corpo do santo, do Algarve até ao Tejo* (1997b:20).

Com base nas referências dadas por Lima de Freitas e observando o painel, parece ser a barca o símbolo definidor, enquadrando-se no regime noturno e nas estruturas místicas ou antifrásicas (Apêndice 17).

## **7.2. Uma hermenêutica simbólica do painel *Santo António junto à Sé***

*Santo António junto à Sé* presta homenagem ao Santo<sup>336</sup> que é «*Uma produção típica de Lisboa*», (Freitas, 1997c:20). Santo António<sup>337</sup>, *Nascido em Lisboa e sepultado em Pádua, Santo António - que, segundo alguns autores, foi baptizado com o nome de Fernando Bulhões, só tomando o nome de António ao tornar-se franciscano - é sem dúvida o santo mais popular dos lisboetas*: (Freitas, 1997b:21).

A composição destaca a *fachada da Sé, na qual o nosso santo aprendeu as primeiras letras* (1997b:21). Apesar de não ser visível na obra, Lima de Freitas faz referência à casa onde Fernando Bulhões nasceu e onde residiu com os seus pais, *em frente da Sé, no lugar onde, rememorando o facto, se ergue hoje a igreja da sua invocação* (1997b:21). Aliás no painel *Vislumbra-se um canto da igreja erguida no sítio onde existiu a casa solarenga onde nasceu - edifício no qual esteve posteriormente instalado, durante longuíssimos anos, o equivalente do que é hoje a câmara municipal* (Freitas, 1997b:22). Durante os anos de formação, após a *escola da Sé, Fernando continuou os seus estudos com os cônegos regrantes do convento de S. Vicente-de-Fora; só depois seguindo para Coimbra* (1997:21).

---

<sup>336</sup> Santo António de Lisboa: “Fernando de seu nome de batismo, Santo António de Lisboa, ou Santo António de Pádua, nasceu por volta de 1195, em Lisboa, e morreu a 13 de junho de 1231, em Pádua, na Itália. Aos vinte anos professou a vida religiosa entre os Cônegos Regrantes de Santo Agostinho, no Mosteiro de S. Vicente de Fora. Ordenado sacerdote em 1220, fez-se frade franciscano no eremitério de Santo Antão dos Olivais, partindo depois para Marrocos em missão de apostolado aos muçulmanos. Foi dos mais categorizados representantes da cultura cristã no período de transição da pré-escolástica para a escolástica. Figura notável pela sua erudição, impôs-se também pelo exemplo na pregação solene e doutrinal, na discussão com os hereges e no ensino nas escolas conventuais. Por isso, é ainda hoje considerado uma das personalidades franciscanas mais significativas.

Foi canonizado pelo papa Gregório IX, em 30 de maio de 1233. Em Pádua foi erigida uma conhecida basílica em sua memória, e lá se encontram as suas relíquias.” Como referenciar este artigo: Santo António de Lisboa. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 2013-05-09]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$santo-antonio-de-lisboa](http://www.infopedia.pt/$santo-antonio-de-lisboa)>.

<sup>337</sup> Lima de Freitas acrescenta: “Santo António, como santo puríssimo, como franciscano fervoroso, como sábio teólogo e hermeneuta eminente das Sagradas Escrituras, como famosíssimo orador sacro e também, sobretudo, como taumaturgo lendário de miraculosas curas, de ressurreições e inúmeros prodígios - mas também como o santo casamenteiro de uma tradição lisboeta que persiste vivíssima nos nossos dias - constitui, só por si, uma das lendas mais conhecidas e populares da capital portuguesa. A figura rara e excepcional do santo deu origem a um longuíssimo florilégio de lendas, de narrativas de milagres, de livros e poemas, de imagens populares e cultas, de estudos biográficos, de comentários eruditos. Pertence, em definitivo, ao património do imaginário lisboeta e português (fervorosamente reclamado, também, pelos italianos!)” (Freitas, 1997b:21-22).





**Figura 161:** *Santo António junto à Sé*. Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa.

Fonte: (Freitas, 1997b:102)

Em primeiro plano, pode ver-se a figura de Santo António, dando de comer aos pássaros: «*Ele está ali a dar de comer aos pássaros, num gesto de orador, de sementeiro de riquezas espirituais.*» (Freitas, 1997c:20). Estrategicamente colocado, *a sua silhueta destaca-se sobre o pórtico da vetusta igreja, iluminada por um sol de fim de tarde* (Freitas, 1997b:22). O

elétrico, elemento anacrónico, vale como metáfora: *Vai um eléctrico a passar, descendo da Graça, porque o santo era visitado pela graça divina...*» (Freitas, 1997c:20).

Lima de Freitas dá ainda relevo a três momentos no painel: o primeiro fala dos *dois velhos, talvez reformados, gozam a brandura do fim de tarde sentados num banco do jardim* (1997b:22); o segundo refere a mãe e a criança que estão entre a árvore e o busto: *vigiada por uma mulher jovem que talvez seja a sua mãe, uma criança suspende-se no pressentimento de uma presença invulgar* (1997b:22); por fim, no primeiro plano, *dois namorados, num banco do jardim, relembram a vocação casamenteira de Santo António* (1997b:22).

Existe, ainda, uma filacteria enrolada na árvore do lado esquerdo do painel que diz: *Sol Nascido A Ocidente*<sup>338</sup>. Sobre esta legenda Lima de Freitas escreveu na obra *Uma Lisboa Imaginal*<sup>339</sup>, de 1986:

*Sol nascido no Ocidente e posto ao nascer do sol. S. António Português:* tal o título de uma obra de Setecentos exposta ali ao lado, no pequeno museu junto à igreja que, segundo a tradição, marca o lugar onde nasceu Fernando de Bulhões, o qual foi depois morrer a Pádua, oriente deste ocidente (Freitas, 1986:s/p).

Falta ainda abordar dois grandes símbolos, apontados por Lima de Freitas com grande relevância, expressos na pintura e sublinhados no texto escrito pelo autor: são o peixe e as chagas de Cristo.

Do lado direito, ao alto *passando na ramagem das árvores, um peixe "voador" relembra o famosíssimo sermão aos peixes* (1997b:22); o qual comporta *no dorso um traçado simbólico, que se destaca sobre as copas povoadas de pássaros; traçado que evoca a sabedoria mística, bíblica e "numerológica" do grande Taumaturgo* (1997b:22).

A gravura de Lima de Freitas intitulada *Fernando de Bulhões dando de comer aos pássaros diante da Sé*, de 1986<sup>340</sup> (Figura 162) tem semelhanças muito marcadas com a obra do Rossio. Na de 1986 o peixe apresenta-se envolto nos ramos da árvore e vigiado por dois corvos, diferentemente da obra do Rossio. Lima de Freitas sublinha essa circunstância: *Um peixe, alado pela esperança de ouvir o santo, subiu do Tejo e espreita, escondido entre as ramagens verdes, enquanto dois corvos tutelares, adstritos ao serviço da Sé (...), contemplam, emblemáticos* (Freitas, 1986:s/p).

---

<sup>338</sup> Título do livro de Brás Luis de Abreu, *Sol Nascido no Occidente e Posto ao Nascer do Sol. S. António Português. Lumiar mayor no ceo da igreja entre os astros menores na esfera de francisco. Epitome historico, e panegyrico de sua admiravel vida, e prodigiosas acc.oens*, cuja primeira edição saiu em Coimbra, em 1725.

<sup>339</sup> Este álbum *Uma Lisboa Imaginal*, quer pelas gravuras, quer pelo texto, funcionou como primeira incursão nos domínios depois explorados na estação do Rossio.

<sup>340</sup> Trata-se de uma gravura das seis incluídas no álbum comemorativo dos 50 anos da Sociedade Tipográfica, Limitada, com o título *Uma Lisboa Imaginal*, da autoria de Lima de Freitas, acompanhado de textos do autor.



**Figura 162:** Fernando de Bulhões dando de comer aos pássaros diante da Sé. 1986. Álbum  
Uma Lisboa Imaginal, Estampa N.º6  
Fonte: Reprodução digital do original por Lígia Rocha

Como se pode verificar na Figura 162, existem corvos representados na estampa de Lima de Freitas. Contudo, o autor optou por alterar essa simbólica na obra do Rossio.

No painel do Rossio existe uma representação explícita da *Vesica Piscis*, acompanhada de traçados geométricos complementares. Esta incorpora a imagem simbólica do peixe que, segundo Lima de Freitas, representa as cinco chagas de Cristo<sup>341</sup>. O autor inspirou-se no vitral da Sala do Capítulo do Mosteiro da Batalha, de 1514<sup>342</sup>, para a imagem pintada na obra. Ao mesmo

<sup>341</sup> Lima de Freitas deu grande relevância ao tema das cinco chagas de Cristo: “Esse motivo inspira-se no seguinte texto de Santo António: *Erunt signa in sole, que quide signa fuerunt quinq vulnera in corpore Christi. Hæc sunt quinq civitates de quibus Isaias, XIX. Em Isaias encontramos, de facto, que nesse dia haverá no país de Egipto cinco cidades que falarão a língua de Canaan e prestarão juramento ao lahvé dos exércitos. Dir-se-á de uma delas: "cidade do sol". Nesse dia haverá um altar consagrado a lahvé, no meio do país de Egipto e, nas proximidades da fronteira do mesmo, haverá uma estela consagrada a lahavé* (XIX, 18-20). A ‘cidade do sol’ é a Heliópolis egípcia. No Livro de Jeremias encontramos também referência à punição do Egipto pelos exércitos de Nabucodonosor, enviados pelo Deus de Israel, que haveriam de incendiar os templos das divindades egípcias (XLIII, 10-13). O mistério dos ‘sinais no sol’, que são ‘as cinco chagas no corpo de Cristo’ e também as ‘cinco cidades’ de que fala Isaias, começa a aclarar-se ao tomarmos conhecimento das cinco cidades do Egipto ‘onde se falava a língua de Canaan’, entre as quais a ‘cidade do sol’. Símbolos crísticos frequentes foram quer o sol, quer a cidade descida do firmamento, a Jerusalém Celeste do Apocalipse, cintilante de pedras preciosas, comparada ao corpo místico do Filho. Num dos escritos da mística renana do século XII, Hildegarda de Bingen (1098-1179), Cristo, ou o Logos, dirige ao Pai estas palavras: *Tu prometeste que os Teus olhos nunca enfraqueceriam até veres o meu corpo cheio de jóias. Vê, Pai, que te mostro as minhas chagas*. Peter Dronke tece o seguinte comentário: ‘... nos primeiros textos cristãos chamava-se também ‘jóias’ às chagas de Cristo (...) Jerusalém é a noiva do Filho de Deus, que foi ferido por amor dela: *as jóias do seu corpo são as marcas dessas feridas*’. Assim se torna mais claro o significado das palavras de Santo António ao mencionar os ‘sinais no sol’, assimiláveis às cinco chagas de Cristo (e aos ‘olhos divinos’): sinais visíveis, corpóreos, como os estigmas recebidos por São Francisco, o místico do ‘Hino ao sol’, fundador do poderoso movimento de renovação espiritual que o nosso santo lisboeta iria, por seu turno, marcar tão profundamente, através da sua vida repleta de prodígios e de inspiradas pregações. O sentimento religioso, o pensamento teológico e filosófico e a arte do Ocidente, a partir do franciscanismo, nunca mais seriam os mesmos” (Freitas, 1997b:22-26).

<sup>342</sup> Importa transcrever as palavras de Lima de Freitas a este propósito “O símbolo pintado no alto do painel dedicado a Santo António inspira-se, directamente, na representação das cinco chagas de Cristo que encontramos no topo do grande vitral da Sala do Capítulo do Mosteiro da

tempo que representa as cinco chagas de Cristo, também pode representar os cinco olhos vertendo lágrimas. Pode, ainda, dizer-se que no olho central está cravada a espada que causou tal derramamento, sendo esta uma representação do símbolo solar:

Esta chaga central é a “Cidade do Sol” e também o próprio Sol, onde se vêem os sinais de que fala Santo António; e não podemos esquecer que Cristo é solar, também como fonte da Luz e “Sol da Justiça”. O peixe que transporta no dorso este conjunto emblemático constitui uma dupla evocação, quer do *Ichtius* dos paleocristãos (sinal ‘cifrado’ de Cristo no tempo das perseguições movidas contra eles pelos romanos), quer do “sermão aos peixes” da legenda antoniana, peixes que escutaram atentamente as palavras do Santo, que os homens não se dignaram ouvir (Freitas, 1997b:27-28).

Tendo em consideração todos os símbolos destacados por Lima de Freitas, existe um que parece ser o mais significativo, uma vez que consegue englobar o início e o fim de tudo – o sol. Trata-se de um símbolo expresso na obra, bem como no título citado: “*Sol nascido no Ocidente e posto ao nascer do sol. S. António Português*” (Freitas, 1986:s/p). Neste caso, o símbolo do sol não aparece representado na pintura, mas surge mencionado na filacteria, que diz *Sol Nascido A Ocidente*. Desta forma, é possível encontrar a mensagem solar na presente obra. O símbolo do sol pertence ao regime diurno e enquadra-se nas estruturas esquizomorfias (Apêndice 18).

### **7.3. Uma hermenêutica simbólica do painel *O Santo Condestável***

*O Santo Condestável* presta homenagem a Nuno Álvares Pereira<sup>343</sup>, cavaleiro, guerreiro e santo; valências que fazem dele uma personalidade única no contexto da história de Portugal.

---

Batalha. Realizado por volta de 1514, esse magnífico vitral, que se conta entre os mais belos realizados em terra lusitana, mostra-nos os três momentos da Paixão: à esquerda, Cristo a ser pregado na cruz, ao centro Cristo crucificado entre os dois ladrões e, à direita, a descida da cruz. No cimo da moldura superior construída a partir de três arcos que se ramificam num tímpano ogival, distinguimos uma *Vesica Piscis* exactamente no eixo central de toda a composição; aí inscreve-se uma espécie de estilização da cruz da Ordem de Cristo e, no cimo da mesma, um emblema que corresponde, com surpreendente fidelidade, às palavras de Hildegarde: um escudo, inscrito num círculo donde emanam raios; nesse escudo desenham-se as quatro *chagas* tradicionais, mas que são afinal quatro *olhos* vertendo lágrimas - gotas brancas ou translúcidas, assim equiparadas curiosamente a gotas de sangue ou, talvez mais exactamente, de linfa; no centro do escudo, vê-se o desenho da chaga maior, a quinta, do flanco de Cristo (lembrando estranhamente uma boca) sob a qual se distingue a ponta da lança que a abriu” (Freitas, 1997b:26-27).

<sup>343</sup> D. Nuno Álvares Pereira: “Cavaleiro militar português, nasceu em 1360, em Cernache do Bonjardim, filho ilegítimo do Prior da Ordem Militar do Hospital. A sua educação foi feita segundo os ideais da cavalaria medieval. Aos 13 anos foi apresentado na corte, onde logo se fizeram notar as suas qualidades e o seu génio militar, e tornou-se escudeiro da rainha D. Leonor Teles, esposa do rei D. Fernando. Aos 16 anos, por imposição do pai e apesar da sua resistência, casou com D. Leonor Alvim, senhora de grandes terras, de quem teve três filhos, entre eles D. Beatriz, que veio a casar com o príncipe D. Afonso, filho de D. João I, e que viria a ser o 1.º duque de Bragança. Entretanto, Nuno Álvares Pereira tomou contacto com as tropas inglesas estacionadas em Portugal, o que refinaria ainda mais as suas grandes qualidades de estratégia militar.

Com a morte de D. Fernando, em 1383, e estando em causa a independência nacional, gera-se a revolta popular e todo um processo de luta contra as pretensões castelhanas em que Nuno Álvares Pereira vai ter um papel preponderante. Segue-se um período de lutas constantes entre os partidários de Castela e os defensores da independência de Portugal. A sua primeira grande vitória dá-se na Batalha dos Atoleiros, em 1384. Em 1385, nas Cortes de Coimbra, o Mestre de Avis é aclamado rei de Portugal e Nuno Álvares Pereira é nomeado Condestável do Reino. A luta contra os opositores de D. João I continua e dá-se a batalha decisiva de Aljubarrota, em 14 de agosto de 1385. Apesar da desigualdade de forças entre os dois exércitos, os portugueses obtêm uma vitória esmagadora, graças ao génio militar do Condestável, que pôs em prática as novas táticas de guerra que aprendera com os ingleses, além de ter escolhido o melhor local para o embate e tendo os combatentes portugueses uma confiança ilimitada no seu comando. Em outubro de 1385, em Valverde, alcança nova vitória sobre os castelhanos, e continua a participar nos sucessivos confrontos, cada vez mais raros, que entretanto se verificaram, até que, em 1411, Castela reconheceu a independência de Portugal.



**Figura 163:** *O Santo Condestável*. Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa.

Fonte: (Freitas, 1997b:103)

Lima de Freitas reconhece nele o arquétipo de herói, através da *missão mística*, com a faceta de cavaleiro e de guerreiro:

---

Com o consolidar da paz com Castela, Nuno Álvares Pereira, que entretanto fora cumulado com sucessivas doações de terras e bens, vai dedicar-se a obras de bem-fazer. Em 1393 distribui muitas das suas terras pelos companheiros de armas. Estando ele viúvo desde 1388, em 1414 morre-lhe a filha, D. Beatriz. Vai dar então novo rumo à sua vida, dedicando-se mais aos trabalhos agrícolas nos seus domínios de Vila Viçosa. Entretanto, ainda participou, em 1415, na conquista de Ceuta. Mas em 1422 reparte pelos netos os seus títulos e bens e em 1423 professa no Convento do Carmo, que ajudara a construir, tomando o nome de Nuno de Santa Maria, onde passa os últimos anos da sua vida, entregue à penitência e servindo os pobres. Veio a falecer em 1431. Já em vida era conhecido como o Santo Condestável, e foi beatificado pela Igreja em 23 de janeiro de 1918, sendo venerado a 6 de novembro". Como referenciar este artigo: D. Nuno Álvares Pereira. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 2013-05-09]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$d.-nuno-alvares-pereira](http://www.infopedia.pt/$d.-nuno-alvares-pereira)>.

Encarnação do arquétipo da heroicidade e da "missão mística", inspiradora da saga Templária e do ciclo do Graal, Nun'Álvares Pereira, o "Galaaz Português", é uma figura destacada do imaginário lusitano e lisboeta, mais "histórica" porque mais próxima no tempo, sem deixar, porém, de ser lídimo exemplo desse ideal cavaleiresco e guerreiro que tanta importância teve na Idade Média europeia (Freitas, 1997b:29).

A espada, na composição em homenagem a D. Nuno Álvares Pereira, é o elemento consagrador da sua demanda:

Guerreiro impoluto, cuja espada mágica, sempre vencedora - tal a "Excalibur" invocada no poema de Fernando Pessoa, parcialmente transcrito neste painel de azulejaria - é símbolo luminoso de uma virtude nunca traída, Nun'Álvares Pereira encarna também, depois da bravura guerreira, o heroísmo espiritual da subida ao Carmel (Freitas, 1997b:29).

Lima de Freitas vai buscar à *Mensagem* de Fernando Pessoa um excerto do poema dedicado ao herói, dando assim o relevo simbólico à espada. Os dois últimos versos aparecem apenas no Cartão para o painel, estando na obra apenas a primeira estrofe (Quadro 26). No Quadro 27 está transcrito o poema completo dedicado a Nuno Álvares Pereira por Fernando Pessoa na *Mensagem*.

<p><b>Quadro 26:</b> Excerto do poema de Fernando Pessoa, transcrito em <i>O Santo Condestável</i>.</p>	<p><b>Quadro 27:</b> Poema. <i>Mensagem</i>, Fernando Pessoa Fonte: (Pessoa, 1934:39)</p>
<p><i>... que espada é que, erguida, Faz esse halo no céu? É Excalibur, a ungida, Que o Rei Artur te deu.</i></p> <p><i>... Ergue a luz da tua espada Para a estrada se ver!</i></p> <p>Fernando Pessoa</p>	<p><b>NUNALVARES PEREIRA</b></p> <p>Que aureola te cerca? É a espada que, volteando, Faz que o ar alto perca Seu azul negro e brando.</p> <p>Mas que espada é que, erguida. Faz esse halo no céu? É Excalibur, a ungida, Que o Rei Arthur te deu.</p> <p>Sperança consummada, S. Portugal em ser, Ergue a luz da tua espada Para a estrada se ver!</p> <p>Fernando Pessoa</p>

A pintura de Lima de Freitas poderá ter várias leituras: a primeira é relativa à espada, como elemento determinante da composição; a segunda refere-se ao cavalo, que completa a imagem do cavaleiro/guerreiro; a terceira é o sol, símbolo diurno, da luz, da masculinidade e da força heroica. Lima de Freitas explica: *Este painel dedicado ao Santo Condestável mostra-o a cavalo, erguendo a espada invencível que constitui o emblema solar e vitorioso do seu combate na defesa da Terra Pátria e da mística Demanda do Graal* (1997b:29).

Na entrevista dada ao *Diário de Notícias*, a 9 fevereiro de 1997, corrobora a relevância do sol e da sua ligação à luz diurna, embora adiantando uma relação com o painel que vai ser abordado de seguida, *Santa Auta Diante da Madre de Deus*, fazendo desde logo uma leitura sobre o símbolo da lua e a sua conotação noturna:

Nuno Álvares Pereira é o tipo de herói de missão mística. Está ligado à saga templária. Ao ciclo do Graal. É o Galaad português. Este painel integra-se no imaginário masculino, enquanto Santa Auta refere um imaginário feminino. Nuno Álvares é um mito solar e Santa Auta um mito nocturno. Faça-a alternar com Nuno Álvares Pereira: o Sol e a Lua. Nuno Álvares é o Sol. Ele ergue a espada e, na extremidade, vê-se o Sol. Santa Auta tem a lua cheia (Freitas, 1997c:20).

Devem também ser referidas as várias bandeiras que compõem a obra. Em conjunto com os soldados que as seguram, traduzem as várias ordens e missões que Nuno Álvares Pereira abraçara: *Algumas bandeiras esfuziantes de cor - as de Portugal no tempo de D. João I, da Ordem de Santiago e da Ordem de Aviz - aludem festivamente às vitórias militares alcançadas pelo Condestável e pelos seus valorosos cavaleiros e peões* (Freitas, 1997b:29e32).

A ligação de Nuno Álvares Pereira à vida consagrada, preludiando o Santo Condestável, liga-se à decisão de mandar construir, em 1389 o Convento do Carmo: *O projecto do convento do Carmo constituiu a última empresa do lendário vencedor de Aljubarrota e de outras cem batalhas, do guerreiro que vestiu o burel do monge no fim dos seus dias* (1997b:29). Para louvar esse aspeto, Lima de Freitas representou as respetivas ruínas em fundo azul esbatido, como uma penumbra que sempre esteve presente e que permaneceu no tempo: *Os delineamentos da igreja do Carmo, que se distinguem no fundo azul do céu, são como que o esboço, o sonho ou o projecto do lugar sagrado onde Nun'Álvares Pereira passou os últimos anos da sua vida, em odor de santidade, na humildade e na oração, e onde por fim foi sepultado* (Freitas, 1997b:32).

De facto, o Convento está reduzido a ruínas desde o terramoto de 1755, que deixou somente em pé as arcarias. Embora essas ruínas estejam envoltas de uma história que as fazem permanecer vivas, pois representam bem o *espírito da Cavalaria do Graal*, no coração da capital:

Os terremotos - sobretudo o de 1755 - acabaram por destruir o túmulo do "Santo Condestabre" e arruinaram a igreja. Mas, se excluirmos o convento templário de Tomar e o mosteiro erguido no lugar onde se feriu a batalha de Aljubarrota, o Carmo é a evocação mais perfeita do espírito da Cavalaria do Graal, no centro da velha urbe lisboeta (1997b:32).

Seguindo o mesmo caminho metodológico adotado até agora para as obras públicas de Lima de Freitas, vai optar-se pelo arquétipo substantivo do herói como aquele que melhor consegue englobar as várias facetas atribuídas ao Santo Condestável. Embora, a partir do título e tendo em consideração o conjunto e a disposição dos elementos pictóricos, haverá a sublinhar que o herói aqui é sobretudo o *herói religioso*, o santo. O que aliás melhor condiz à relação com o painel de homenagem a Santa Auta.

Ora, o arquétipo substantivo do herói pertence ao regime diurno e enquadra-se nas estruturas esquizomorfos ou heróicas (Apêndice 19).

Desta forma, ao passar à abordagem da obra *Santa Auta diante da Madre de Deus*, fica salvaguardado a complementaridade entre as duas obras, numa perspetiva simbólica em que sol e a lua, o dia e a noite, o masculino e o feminino são constituintes da unidade.

#### **7.4. Uma hermenêutica simbólica do painel *Santa Auta diante da Madre de Deus***

*Santa Auta diante da Madre de Deus* evoca a lendária história de Santa Auta, mas também destaca o convento e a igreja da Madre de Deus, como referência monumental.

Veja-se como Lima de Freitas, de forma resumida, descreve a lenda:

É uma história bonita. Há uma lenda, baseada em dados históricos, que diz que Santa Auta era uma das 11 mil virgens que faziam parte da comitiva que, no séc. VII, acompanhou Santa Úrsula a Itália, onde o Papa a casou com um príncipe inglês. A lenda diz que, no regresso, ao descer o Reno, toda a embaixada foi massacrada pelos Unos, com flechas (Freitas, 1997c:20).

E acrescenta sobre o tema: *No museu da Arte Antiga há um conjunto muito bonito com a partida de Colónia, na Alemanha, das relíquias de Santa Auta, que o imperador Maximiliano ofereceu à rainha D. Leonor, e a sua chegada a Lisboa à Madre de Deus, onde estariam* (Freitas, 1997c:20).



O convento e a igreja da Madre de Deus foram mandados construir no século XVI, o primeiro pela rainha D. Leonor e o segundo pelo rei D. João III. Atualmente o convento acolhe o Museu Nacional do Azulejo e a igreja permanece com o mesmo nome<sup>344</sup>.

À semelhança do que sucedeu com Santo António de Lisboa, Lima de Freitas homenageia também Santa Auta no conjunto de gravuras incluídas no álbum *A Lisboa Imaginal*, em 1986. Tanto na estampa como na obra do Rossio, o autor faz uma homenagem à mulher ou, melhor dizendo, à feminilidade:

Qual o lugar onde se prepara a aurora? Na escondida geografia “imaginal” da antiga Libisona (...) encontramos um Oriente feminino, grávido da criança apolínea, como lua-cheia do mistério da concepção divina, nesse sítio de Xabregas, onde a Velha Rainha Leonor, ela também *mater dolorosa*, mandou edificar o convento da Madre de Deus. (Em noites luarentas pode ainda adivinhar-se, na claridade indecisa, o diadema, o livro de orações e o colo branco de uma das Onze Mil Virgens da Legenda Dourada, saída do seu retábulo quinhentista, deambulando na sombra com uma flecha cravada no peito e escutando, serena e grácil, o apito do rápido do Porto) (Freitas, 1986:s/p).

---

<sup>344</sup> Igreja da Madre de Deus / Mosteiro da Madre de Deus / Museu Nacional do Azulejo: “Arquitectura religiosa, manuelina, maneirista, barroca e revivalista neomanuelina. Mosteiro feminino, de Clarissas Xabreganas, adaptado a um percurso museológico, de fundação manuelina, de que restam alguns elementos, como a torre sineira e respectiva decoração e revestimento de azulejos do coruchêu de uma segunda torre, com reforma maneirista, dando origem a uma igreja de planta longitudinal simples, com nave, pequeno cruzeiro e capela-mor de pequenas dimensões, antecedida por coros, com amplo claustro adossado ao lado esquerdo, quadrado e de dois pisos, o inferior composto por arcadas e coberturas em abóbada de aresta, sendo o superior arquivado e suportado por pequenas colunas toscanas, com cobertura de madeira. A igreja recebeu decoração barroca, tendo cobertura de masseira na nave, com caixotões pintados, em abóbada na capela-mor, com elementos de talha e em falsa cúpula no cruzeiro, com retábulos de talha joanina e rococó, tendo, nas paredes, azulejos figurativos, azuis e brancos, encimados por telas pintadas com molduras de talha. No lado da Epístola, o púlpito, rococó, com profusa decoração e acesso pelo interior do muro, a partir da nave, surgindo, no lado oposto, a tribuna real, com decoração de talha rococó. No lado do Evangelho, a sacristia, com arcaz de duplo espaldar, o inferior mais sóbrio e o superior rococó. Os coros são profusamente ornados por azulejo e talha, destacando-se o do segundo piso, com cadeiral de pau santo, dois altares laterais e telas pintadas, envolvidas por talha joanina. A fachada principal é neomanuelina, com portal flanqueado por colunelos e rematado em arco canopial e cogulhos, solução que se repete de forma mais simples nas janelas. Também o claustro de menores dimensões é deste estilo, rectangular, com arcos trilobados no piso inferior e arcos mainelados no superior, rematados por platibanda vazada e com profusa decoração de elementos vegetalistas e cordiformes; têm coberturas em abóbada de aresta no piso inferior e em tecto plano no superior. As demais fachadas são simples, rasgadas por janelas rectilíneas, surgindo, ao nível do terceiro piso, óculos circulares, construídos durante o séc. 20” [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=2547](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2547) consultado a 9-5-2013



**Figura 164:** *Santa Auta diante da Madre de Deus*. Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa.

Fonte: (Freitas, 1997b:104)

Lima de Freitas volta a utilizar este texto, no volume atinente aos painéis em análise para explicitar a mensagem subjacente à obra do Rossio. De facto, comporta um conjunto de informações que merecem ser atendidas com algum cuidado. Por um lado, há o protagonismo da mulher e da lua, mas fica implícita uma evocação solar masculina, ao referir que no *Oriente feminino* existe uma criança apolínea para nascer. O mesmo será dizer que haverá entre as mulheres um filho do sol.

Santa Auta, por sua vez, está repleta de objetos simbólicos que estão relacionados com as obras do século XVI, apresentadas nas Figuras 165 e 166. No seu conjunto, ajudam a compreender algumas opções simbólicas feitas por Lima de Freitas<sup>345</sup>: *Fiz Santa Auta com uma flecha cravada no peito, livro na mão, uma palma do sacrifício, a passear numa noite de luar. Fui buscar a imagem às tábuas que estão em Xabregas* (Freitas, 1997c:20).



**Figura 165:** Obra do retábulo de Santa Auta (a). Autor desconhecido século XVI (c.1522). Óleo sobre madeira. Patente no Museu Nacional de Arte Antiga – Lisboa.  
Fonte: (AA. VV: 1999c:134)



**Figura 166:** Obra do retábulo de Santa Auta (b). Autor desconhecido século XVI (c.1522). Óleo sobre madeira. Patente no Museu Nacional de Arte Antiga – Lisboa.  
Fonte: (AA. VV: 1999c:134)

Nesta obra existe uma mensagem enigmática, a que Lima de Freitas se refere nos seguintes termos:

Este painel dedicado a Santa Auta mostra uma filacteria que se desenrola ao vento sobre a fachada da igreja; nela se lêem as misteriosas letras R.E.R., que estavam gravadas nos balaústres dos ângulos da fachada da Madre-de-Deus, e que desapareceram por ocasião de um tremor de terra, há uns vinte anos (1997b:33).

No seguimento destas três letras consegue ler-se *Sta. Avta*, que, naturalmente corresponde à personagem principal do painel. De seguida, aparece o número 11, cuja existência terá um significado místico. Este número é seguido pelas letras M.V., que Lima de Freitas explica assim: *(...), o número 11 e as maiúsculas M.V., interpretadas como as iniciais de "Mil Virgens" (ou, talvez mais legitimamente, "Mártires Virgens"), alusão às companheiras de Santa Úrsula massacradas pelos hunos no Reno* (1997b:34).

<sup>345</sup> "(...); este martírio colectivo inspirou a Memling a famosa *Chasse de Sainte Ursule*, obra-prima da pintura flamenga que está em Bruges, e inspirou ao Mestre português desconhecido, designado por Mestre da Madre-de-Deus, as tábuas de Santa Auta dos começos do século XVI, que estão no Museu das Janelas Verdes. Duas destas pinturas referem-se, respectivamente, à partida do Reno e à chegada a Xabregas das relíquias dessa Santa Auta, oferecidas à rainha D. Leonor pelo Imperador Maximiliano e guardadas na Igreja construída pela viúva de D. João II e nela enterrada" (Freitas, 1997b:34).

Do lado direito figura uma espécie de brasão alusivo à rainha D. Leonor, também denominado por camaroeiro. Do lado esquerdo, outro, que reproduz o da pintura da *Aparição de Cristo à Virgem*, a partir do qual Lima de Freitas desenvolveu os estudos que conduziram ao livro *515 – O Lugar do Espelho*.

A composição destaca sobretudo o portal e a janela da fachada do convento, símbolos complexos mas que, pelo contexto, têm conotação marcadamente feminina.

O mesmo se diga dos tons de azul, sugerindo o crepúsculo, que, sob a lua cheia, remetem para um ambiente indeciso, em vivo contraste ao colorido do painel anterior. Sendo certo que, no entanto, a figura de Santa Aua, sobrepujada pelas árvores ao fundo, promete nova vida. Aliás, a seta cravada no peito não pode deixar de lembrar São/Dom Sebastião, com a sua morte aparente e o regresso prometido à vida mais alta.

Neste contexto, e tendo em linha de conta *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, de Gilbert Durand, é a mulher o arquétipo que melhor se adequa à presente obra. Assim, a mesma enquadra-se no regime noturno, existindo uma aproximação às estruturas místicas ou antifrásicas (Apêndice 20).

### **7.5. Uma hermenêutica simbólica do painel *Jerónimos: a mão de Cristo***

A obra *Jerónimos: a mão de Cristo* alude à lenda associada à mão de Cristo que está esculpida numa coluna do Mosteiro dos Jerónimos<sup>346</sup>: *É a mão de Cristo. E essa mão existe nos Jerónimos* (Freitas, 1997c:20).

Na entrevista dada ao *Diário de Notícias*, Antónia de Sousa questiona Lima de Freitas da seguinte forma: *a numeração dos quadros tem alguma coisa a ver com a sua mensagem? Duas vezes sete. Foi um acaso ou foi deliberação?* Em resposta, o pintor forneceu uma leitura simbólica dos números associados aos painéis, de uma maneira geral, e ao posicionamento do painel número cinco em particular:

Foi por acaso que me deram 14, mas duas vezes sete é boa conta. O sete é um número de mutação, um perigo e, ao mesmo tempo, uma possibilidade extraordinária. Pensei muito nesta sequência e até me tocou esta porta, que está situada no número cinco. *Que é o número do homem!* E o símbolo do homem é a mão. O símbolo do homem divino é a mão do homem divino, a mão de Cristo (Freitas, 1997c:20, o que está em itálico é de Antónia de Sousa).

---

<sup>346</sup> Lima de Freitas faz uma breve descrição de como lá chegar: "Se quiser verificar, quando for aos Jerónimos entre pela porta onde está a estátua de D. Manuel, avance à esquerda, para lá do túmulo de Vasco da Gama. Na esquina, ainda por debaixo do coro, há uma pequena coluna com torsados manuelinos e, à altura dos olhos, sai desse torsado uma mão, que segura a coluna" (Freitas, 1997c:20).

O painel número cinco<sup>347</sup> é o único com dimensões mais pequenas em relação a todos os outros, isto porque existe uma porta por baixo do local de implantação do painel. O painel dos Jerónimos é o número cinco, que é o número do homem. Ao mesmo tempo, o símbolo do homem é a mão que é, curiosamente, objeto do painel - a mão de Cristo.

Justificando a escolha do tema, observa: *Acerca do Convento dos Jerónimos, Edgar Quinet escreveu que "hele nos pareceu contido todo o pensamento do povo português" e, ainda, que em cada uma das suas pedras vive "eternamente a alma marítima de Portugal"* (Freitas, 1997b:37). E acrescenta que, segundo Martin Hume, se trata de *"um dos mais notáveis monumentos religiosos do mundo"* (Freitas, 1997b:38). É essa *alma marítima de Portugal* que determina a simbólica subjacente ao presente painel. Ele remete para as crenças mítico-simbólicas associadas às forças do mar, que povoam o imaginário português.

---

<sup>347</sup> As coincidências entre as situações e os números sagrados foram recorrentes na vida de Lima de Freitas. Sabe-se entre as pessoas próximas do autor que, numa saída para a apresentação de uma conferência, numa altura em que Lima de Freitas estava a estudar, incessantemente, a simbólica do número 515 e que veio a resultar na obra *515 – O Lugar do Espelho*, Lima de Freitas ficou hospedado no quarto 515.



**Figura 167:** *Jerónimos: a mão de Cristo*. Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa.

Fonte: (Freitas, 1997b:105)

O mosteiro dos Jerónimos está situado junto ao Tejo e essa proximidade com o lugar de partida para os Descobrimentos é enriquecida com *as duas mãos esculpidas de Cristo*, que vão fazer a ponte entre a história e o imaginário de um povo<sup>348</sup>, sobretudo entre *as gentes do mar*:

Efectivamente uma lenda pouco conhecida, mas profundamente enraizada na memória mítica da cidade, sobretudo entre as gentes do mar, diz-nos que estão ali representadas as mãos de Jesus Cristo, secretamente segurando duas colunas feitas de cabos, veios e incrustações, bem manuelinas no estilo e na inspiração marítima, adossadas às paredes que sustentam o subcoro, do lado esquerdo de quem entra na grande nave manuelina pela porta ocidental, o lugar onde se encontra o grande túmulo - melhor dizendo, o cenotáfio - de Vasco da Gama. Seria um tanto difícil encontrar essas mãos de tamanho natural, talhadas em relevo, se não tivessem sido beijadas, ao longo de quatro séculos, por um número infinito de crentes. Os ósculos dos marinheiros, dos pescadores e daqueles que viajaram sobre as ondas oceânicas e se expuseram a tormentas e naufrágios, ou deles se salvaram, foram embranquecendo e pulindo a pedra (Freitas, 1997b:37).

<sup>348</sup> “Situada em Belém, na orla ocidental de Lisboa, oposta - como o poente ao nascer do sol - a Xabregas, que constitui o limite oriental da cidade, e perto do lugar donde Vasco da Gama partiu para abrir a rota marítima das Índias, a sua igreja imensa e riquissimamente decorada contém, entre muitas maravilhas, as duas mãos esculpidas de Cristo” (Freitas, 1997b:37).

A piedosa tradição de beijar a mão de Cristo, durante séculos, manifesta uma ligação profunda entre a terra e o mar, talhada pela fé dos crentes que, mais uma vez, se liga às descobertas marítimas e à alma portuguesa: *Diz a lenda que enquanto essas mãos segurarem as colunas dos Jerónimos, a igreja não cairá nem, com ela, Portugal* (Freitas, 1997b:37-38).

Lima de Freitas aponta duas leituras mítico-simbólicas desta tradição. A primeira inspira-se em Joaquim de Flora<sup>349</sup>:

Esta lenda liga-se indirectamente aos mitos inspirados nas profecias e visões de Joaquim de Flora, que deram força à crença na missão profética de Portugal, cujo povo, à semelhança do povo judeu, teria sido investido por Deus na missão "áurea" de unificar espiritualmente o mundo e iniciar a terceira era, final e bem-aventurada, do Espírito Santo (Freitas, 1997b:38).

A segunda leitura faz-se através do lendário Preste João:

E liga-se, por outro lado, ao lendário Preste João das Índias que se assegurava viver ainda, algures no Oriente, numa "terra sem ter lugar", escondida aos olhos humanos; o Preste João, também chamado o Evangelista João, seria uma espécie de monarca espiritual protegendo o mundo da decadência e da destruição, e preparando o advento hipostático de Deus, interpretado por muitos como a segunda vinda de Cristo ou, por outros, como a descida do Paraclito à terra dos homens (1997b:38).

De uma forma ou de outra, o tema mítico-simbólico apresentado na obra *Jerónimos: a mão de Cristo*, liga-se com a missão de espalhar a fé cristã: *Tal a missão que incumbiria ao pequeno reino luso do Ocidente, que tanto se engrandeceu dilatando o mundo e a fé cristã* (1997b:38).

Observando a composição, pode ver-se uma representação dos Jerónimos tendo, à esquerda, em grande destaque, uma coluna-árvore da qual sai a mão. Na pintura de Lima de Freitas a coluna é, em simultâneo, árvore, cujo tronco é constituído por um entrelaçado de pequenos ramos. Existe uma alusão à floresta, mesmo que de forma subtil:

A floresta é centro de intimidade como o pode ser a casa, a gruta ou a catedral. A paisagem silvestre fechada é constitutiva do lugar sagrado. Todo o lugar sagrado começa pelo «bosque sagrado». O lugar sagrado é bem uma cosmicização maior que o microcosmos da morada, do arquétipo da intimidade feminóide (Durand, 1989:170).

A floresta sagrada está associada ao lugar sagrado, o que se ajusta aos Jerónimos. Neste cenário, vislumbra-se uma mão segurando alguns ramos dessa coluna-árvore, a qual se liga a uma outra árvore do lado direito do painel, transformando o cenário numa espécie de

---

<sup>349</sup> Joaquim de Fora ou Joaquim de Fiore: "Religioso italiano cisterciense, nascido provavelmente em 1130 e falecido em 1202, defendeu uma doutrina apocalíptica, vindo a fundar a sua própria ordem, cerca de 1192, de doutrina "carismática", dando origem a movimentos reformadores que entraram em conflito com as verdades da fé e a disciplina eclesiástica." Como referenciar este artigo: Joaquim de Fiore. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 2013-05-10]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$joaquim-de-fiore](http://www.infopedia.pt/$joaquim-de-fiore)>.

janela ou um pórtico de acesso a um outro espaço ou a uma outra dimensão: *A árvore pode ainda ser ladeada quer por dois animais quer por duas colunas* (Durand, 1989:233). Neste caso, as árvores são, em simultâneo, as duas colunas, formando *o microcosmos da morada*.

Encontra-se mais ou menos por todo o lado nos monumentos destas culturas antigas a coluna associada quer à tamareira ou ao lotus sagrado quer aos dois ao mesmo tempo. A partir de tais exemplos vê-se nitidamente como o arquétipo da árvore está continuamente possuído pelas acepções ascensionais dos bétilos e das pedras fálicas que estudámos mais acima. A árvore-coluna vem estruturar a totalização cósmica ordinária dos símbolos vegetais por um vector verticalizante (1989:233).

Em cada uma destas árvores, a da esquerda e a da direita, existe na parte de cima entre o tronco e a copa um emblema: *O da esquerda é o símbolo de Cristo, segundo o conceito franciscano, JHS. Como a vocação portuguesa é franciscana, este símbolo está lá a assinalar a continuidade espiritual e vocacional de Portugal. O da direita é a cruz de Santo André, que repete para dar a continuidade do mito* (Freitas, 1997c:20). Dando maior enfoque ao primeiro, Lima de Freitas explica que se trata do

anagrama de Jesus (*jhs*) tal como apareceu em visão a São Bernardino de Siena. Um *j* inicial que é também um *l*, "primeiro nome de Deus" segundo Dante. Um *s* que é *serpente* (por vezes enrolada na base do *h*). E, no meio, uma estranha letra *h* cortada por uma barra, que evoca o símbolo astrológico de Saturno. Alusão à Idade do Ouro? Talvez. Mas de um "ouro alquímico", cor da juba do leão que acompanhou São Jerónimo no deserto, ambos representados no pórtico meridional dos Jerónimos: ouro "matutino" do *Christus Juvenis* (1997b:38e40).

Esta representação levanta algumas interrogações na linha da interpretação simbólica, entre outras, a leitura por via da personagem de São Jerónimo<sup>350</sup>. Contudo, parece que o caminho da missão messiânica dos portugueses e a simbólica da árvore-coluna é o mais adequado. Assim, na linha da obra *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* de Gilbert Durand, a árvore é o arquétipo que melhor se enquadra nesta abordagem. O mesmo enquadra-se no regime noturno que pertence às estruturas sintéticas ou dramáticas (Apêndice 21).

---

<sup>350</sup> São Jerónimo: "Homem religioso, um dos quatro grandes doutores da Igreja Romana, nascido cerca de 347 e falecido em 420. A sua atividade foi sobretudo consagrada aos estudos bíblicos, fazendo comentários aos textos e traduzindo para latim tanto o Antigo como o Novo Testamento. A sua versão das Escrituras, conhecida como a Vulgata, é ainda hoje a versão de referência da Igreja Católica." Como referenciar este artigo: São Jerónimo. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 013-05-10]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$sao-jeronimo](http://www.infopedia.pt/$sao-jeronimo)>.



## 7.6. Uma hermenêutica simbólica do painel *A visão cósmica de Camões*

A obra *A visão cósmica de Camões* centra-se na descrição da *máquina do mundo*, constante do décimo canto de *Os Lusíadas*. Como seria de esperar, o poeta maior tinha de figurar no conjunto imaginado pelo pintor:

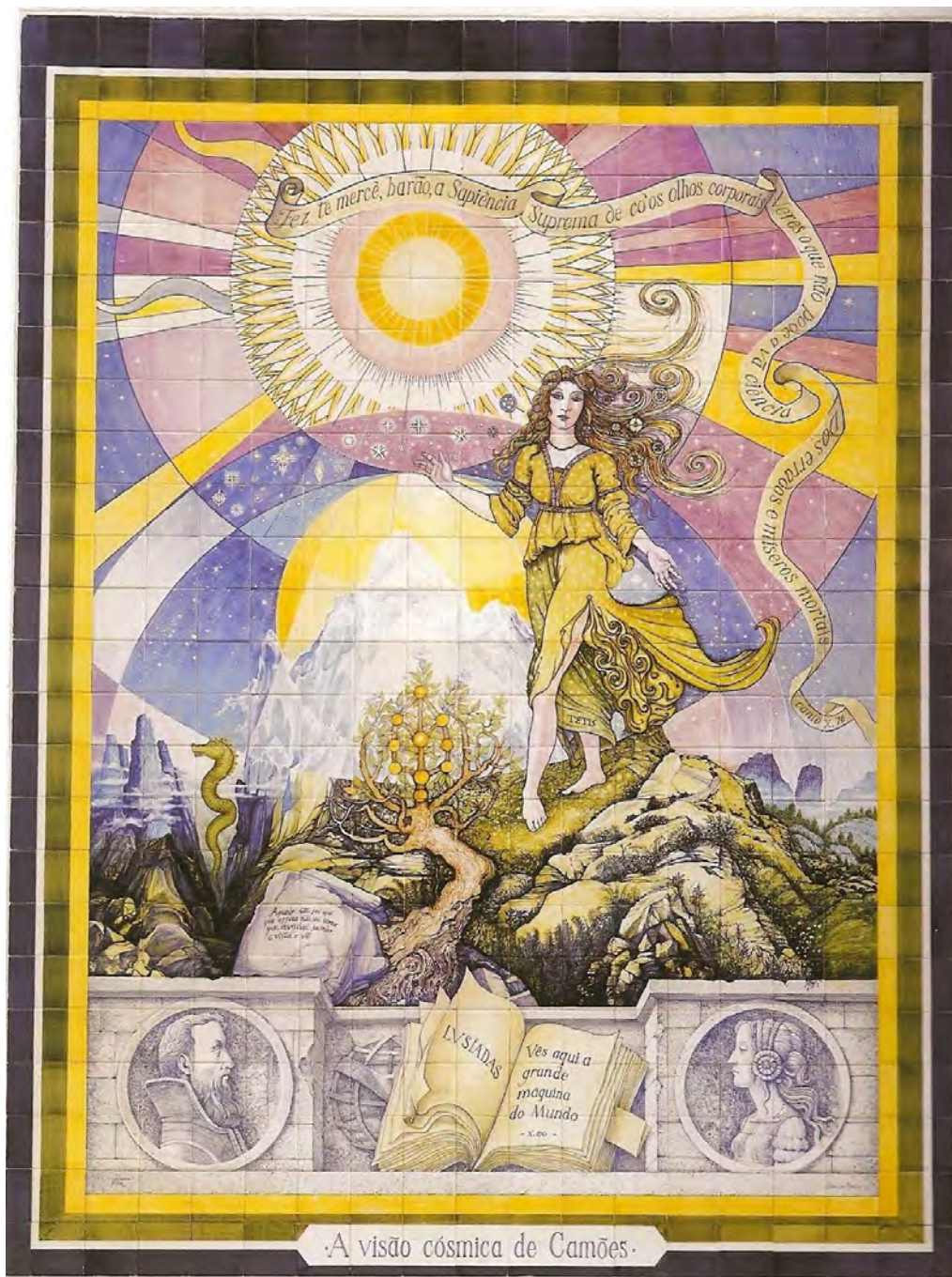
Não são precisas muitas palavras para dizer aos Portugueses (e também aos estrangeiros cultos) qual a grandeza imensa e luminosa desta figura primeira da Poesia universal. No que diz respeito à Lenda e sobretudo ao Mito, bastará lembrar o Camões que cantou epicamente a epopeia das Descobertas e que modelou, no barro dos arquétipos universais, os mitos belíssimos do Adamastor e da Ilha dos Amores (Freitas, 1997b:41).

Na entrevista dada a Antónia de Sousa, Lima de Freitas fala do número seis, número de ordem do presente painel de azulejos no Rossio, como sendo aquele que corresponde ao número da criação do mundo, na perspetiva de que *o mundo foi criado em seis dias*. O número seis e, por consequência, o hexágono ajudam a descobrir algumas pistas sobre o significado atribuído ao painel por Lima de Freitas: *Deus descansou ao sétimo dia. É por isso que aí tudo pode acontecer. Seis é o hexágono, a completude. Quando se chega ao sexto dia da criação, está feito basicamente tudo o que há a fazer* (Freitas, 1997c:21).

A relação do número seis e do hexágono com Luís Vaz Camões resulta de ter revelado o carácter universal do protagonista:

E Camões é o nosso poeta máximo. É o único que é universal. Digamos que a portugalidade se consciencializou no século XVI. Ser português dantes era ser cristão e lutar contra os mouros. Com Camões, tornou-se universal. Essa universalidade da portugalidade, ou da qualidade de ser português, é que é a sua essência (Freitas, 1997c:21).

Mais uma vez se verifica a importância dada, por Lima de Freitas, à portugalidade. A Figura 168 permite visualizar uma narrativa sobre a obra do poeta universal.



**Figura 168:** *A visão cósmica de Camões*. Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa.

Fonte: (Freitas, 1997b:106)

Lima de Freitas tenta representar todo o Portugal, o Portugal universal, culminante na *montanha celeste* ou, por outras palavras, na *Ilha dos Amores*:

Portugal todo é aqui representado. Representei ainda a montanha celeste que é a ilha dos Amores. Tétis mostra a Vasco da Gama o universo, o cosmos, os círculos de fogo, etc. digamos que é uma apoteose mística e mítica, em que a história e o mito se entrelaçam profundamente. A partir daí, vão começar a divorciar-se (Freitas, 1997c:21).

Esta visão do universo é dada por Tétis, a mulher representada na obra com grande destaque, sendo ela o veículo do conhecimento transmitido a Vasco da Gama para que o caminho fosse feito:

O tema escolhido para o sexto painel de azulejos do Rossio foi, precisamente, a visão do universo - da "máquina do mundo" - no cume da montanha sagrada da Ilha dos Amores - visão vedada aos "errados e míseros mortais", mas que Tetis, filha de Urano e de Gæa, mulher de Okeanos e mãe de Aquiles (na *Iliada*), revela a Vasco da Gama (Freitas, 1997b:41).

A *máquina do mundo* ou a *visão do mundo* é projetada na *montanha sagrada*, na Ilha dos Amores e é representada por círculos concêntricos, denominados por *círculos de fogo*, sendo o conhecimento assegurado por Tétis. Estes círculos representam o sol ou o olho do pai, aquele que tudo vê. Na composição geral da obra é a imagem que tem maior destaque e onde gira toda a informação complementar fornecida por Lima de Freitas.

Lima de Freitas opta por não relacionar Camões a um lugar da cidade de Lisboa, de forma a conseguir transmitir o seu caráter universal: *porque a universalidade de Camões dispensa e transcende a referência geográfica* (1997b:42).

Por cima da *montanha sagrada*, há uma filacteria com uma estrofe dos Lusíadas, que diz:

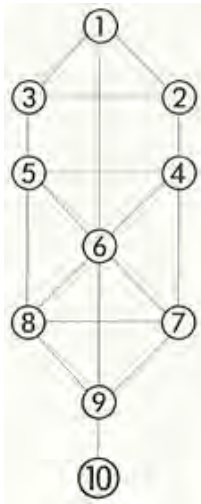
*"Faz-te mercê, barão, a Sapiência  
Suprema de co'os olhos corporais  
Veres o que não pode a vã ciência  
Dos errados e míseros mortais"*

(canto X, 76)

A mensagem do poeta, os círculos, a mulher e a montanha são as referências da composição, embora exista a árvore da vida ou árvore filosofal, com representativa de uma mensagem codificada<sup>351</sup> (Figuras 169 e 170).

---

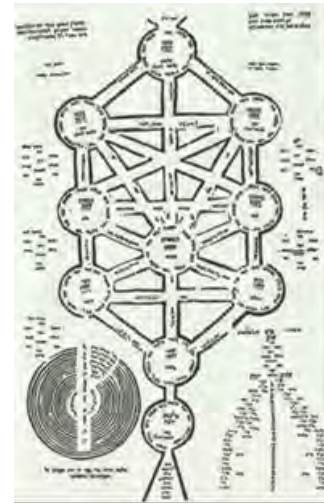
<sup>351</sup> "A árvore dos *Sefiroth* encontra-se no coração da Cabala, e é o seu símbolo mais representativo e multifacetado. Os *Sefiroth* são os dez números primordiais que, combinados com as vinte e duas letras do alfabeto hebraico, representam o plano da criação de todas as coisas superiores e inferiores. São os dez nomes, atributos ou poderes de Deus, e formam um organismo palpitante a que se chama «o rosto místico de Deus» ou o «corpo do universo». Assenta nos três pilares da misericórdia (direita), de severidade (esquerda) e do equilíbrio central. O pilar central forma a espinha dorsal através da qual o orvalho divino flui para o ventre. Na criação, apenas são visíveis os efeitos dos sete *Sefiroth* inferiores, já que a tríade superior actua fora do tempo e para lá da compreensão. No sistema dos quatro mundos, corresponde ao mundo da luz divina (*aziluth*), separado por um véu das duas tríades inferiores do mundo do trono (*beriah*) e do mundo dos anjos (*yezirah*). O *Sefira* mais baixo, *Malchut*, é identificado com *Assia*, O protótipo espiritual do mundo material" (Roob, 2005:108).



- 1 Kether:** coroa suprema, vontade inicial
- 2 Hochmah** sabedoria, semente de todas as coisas
- 3 Binah** inteligência, matriz superior
- 4 Hesed** amor, piedade, bondade
- 5 Geburah** severidade, poder punitivo
- 6 Tiphereth** generosidade, esplendor, beleza
- 7 Netzah** persistência, vitória
- 8 Hod** magnificência, majestade
- 9 Yesod** fundamento de todos os poderes procriadores
- 10 Malchut** reino, a morada de Deus na criação

**Figura 169:** Representação da árvore filosófica, com a representação dos números.

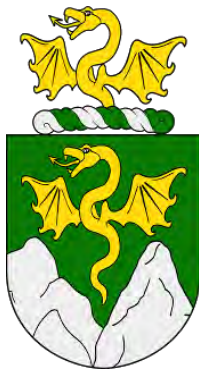
Fonte: (Roob, 2005:108)



**Figura 170:** A árvore de Sefiroth, segundo Isak Luria, Amsterdão, 1708.

Fonte: (Roob, 2005:109)

É visível uma serpe remete para as armas de Camões. O desfiladeiro e a serpe *evocam precisamente a subida sinuosa e difícil do monte sagrado, símbolo do eixo do mundo. Ascensão que o Poeta completou até ao cume supremo* (Freitas, 1997b:42). As Figuras 171 e 172 mostram a similitude entre as serpes referentes às Armas de Camões<sup>352</sup> com a serpe representada no painel por Lima de Freitas.



**Figura 171:** A serpe nas Armas de Camões do Armorial Lusitano, Afonso Eduardo Martins

Zúquete

Fonte<sup>353</sup>



**Figura 172:** As armas de Luís de Camões

Fonte: (Freitas, 1997b:44).

<sup>352</sup> Camões: "Familia galega de que o primeiro em Portugal foi Vasco Peres de Camões, que veio servir o Rei D. Fernando, cujo partido tomara nas pretensões que teve à Coroa de Castela contra D. Henrique, o Bastardo. D. Fernando lhe deu, por tal motivo, as alcandarias-mores de Portalegre e Alenquer, diversas vilas e as herdades e terras que a sua irmã, a Infanta D. Beatriz, possuía em Estremoz, perdendo quase tudo por seguir o Rei de Castela D. João I, quando quis apossar-se da Coroa portuguesa. Na batalha de Aljubarrota, onde se encontrava com seu primo Aires Pires de Camões, que também viera para Portugal em serviço de D. Fernando, ficou prisioneiro e este morto. Do seu matrimônio com D. Mariana Tenreiro, filha de Gonçalves Tenreiro, capitão-mor da armada de Portugal em tempo de D. Fernando, e de Maria Fernandes, teve diversos filhos por quem se continuou o apelido de Camões. As suas armas são: De verde, com uma serpe de ouro, saiante em pala de entre dois penhascos de prata. Timbre: a serpe do escudo, sainte" In: Armorial Lusitano, Afonso Eduardo Martins Zúquete reproduzido de <http://armoriallusitano.blogspot.pt/2012/07/camoes.html> a 11 de abril de 2013.

<sup>353</sup> Imagem reproduzida de <http://armoriallusitano.blogspot.pt/2012/07/camoes.html> a 11 de abril de 2013.

Existe uma mensagem escrita numa pedra cinzenta, dizendo: *Aquele não sei quê / que espira mão sei como / que, invisível saindo, / a vista o vê*, da qual não há mais registo que possa determinar mais algum significado, para além daquele que se possa tirar da leitura destas palavras. Para Lima de Freitas o painel, de uma maneira geral, é descrito da seguinte forma:

O painel mostra Tetis explicando a organização geocêntrica do Cosmos a partir do primeiro orbe "que vai cercando os outros mais pequenos", passando pelos círculos do "mobile primeiro", do "mobile lento" (precessão dos equinócios), do zodíaco e do Sol, das "estrelas fulgentes" - as constelações - e dos planetas, até à Lua "com três rostos" e à Terra, que constituía o centro do sistema (Freitas, 1997b:42).

Na parte inferior do painel está representado um muro de pedra, do qual o autor não deixou registo, mas que mostra evidências da representação de Portugal através da esfera armilar e de *Os Lusíadas*, com a inscrição: *Vês aqui a grande máquina do Mundo – X.80 – Lvsíadas*. Do lado esquerdo está representado o rosto de Camões, olhando em frente para a figura de Tétis<sup>354</sup>. Pode ler-se a estrofe completa da qual Lima de Freitas retirou o primeiro verso, como representativa da mensagem subjacente.

*Vês aqui a grande máquina do Mundo,  
Etérea e elemental, que fabricada  
Assim foi do Saber alto e profundo,  
Que é sem principio e meta limitada.  
Quem cerca em derredor este rotundo  
Globo e sua superfície tão limada,  
É Deus; mas o que é Deus, ninguém o entende  
Que a tanto o engenho humano não se estende.*

(Lusíadas, Canto X, 80)

Neste painel, eventualmente, existe uma alusão à Terra Celeste, como que o estado de tangência, de passagem entre o mundo terreno e o celestial, em resultado da conjugação do esforço humano e do favor divino. Há uma transfiguração do terrenal em celestial, tal como Camões o figurou nos dois últimos cantos d'*Os Lusíadas*. O que se articula com o painel

---

<sup>354</sup> Curiosamente, no Porto, depois da Praça da Batalha e logo no início da Rua Santa Catarina há um busto representativo de Camões e outro de Tétis. Camões está na esquina do edifício no lado direito da rua onde é a antiga *Livraria Latina Editora*, a qual ainda se mantém como livraria. Tétis está na esquina da rua, mas do lado esquerdo da rua, no edifício da antiga ourivesaria *Reis & Filhos*, hoje em dia transformada numa loja de venda de roupa. Estes bustos constituem um ponto de referência para os portuenses na medida em que são estas duas personagens que abrem portas para uma das ruas mais movimentadas da cidade.

anterior, representativo do ponto de partida da aventura marítima-espiritual que levou os navegadores à Índia – Ilha dos Amores, num processo heroico pelo qual se foram *da lei da morte libertando*.

Contudo, na linha da obra *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, de Gilbert Durand, parece ser mais adequado relacionar o símbolo do sol e/ou o olho do pai à representação pictórica, como aquele que tudo vê tal como mencionado anteriormente.

O olho do pai, como símbolo fundador na presente pintura, enquadra-se no regime diurno e especificamente nas estruturas esquizomorfas (Apêndice 22).

### **7.7. Uma hermenêutica simbólica do painel A Lisboa imaginada de Francisco de Holanda**

*A Lisboa imaginada de Francisco de Holanda* homenageia o pintor renascentista, a cuja memória Lima de Freitas considera nunca ter sido feita justiça<sup>355</sup>. A esse respeito, Lima de Freitas diz o seguinte: *Francisco de Holanda foi o desastre maior que aconteceu no nosso país* (Freitas, 1997c:21).

Na sequência numérica de distribuição das obras no Rossio, o sete foi o número que coube a Francisco de Holanda (1517-1585) e não foi ao acaso. Lima de Freitas lembra que a seguir ao número seis, destinado a Camões, onde a glória se alcançou, segue-se uma de duas coisas: uma transmutação para melhor ou uma transmutação para pior e esclarece: *O sete que lhe cabe neste jogo é uma mutação também. Camões é um cume, simbolizado pelo monte Olimpo. Depois do cume, vem a crise, uma queda. Podia ter sido uma transformação para melhor, mas foi para pior. Esta é a primeira homenagem a Francisco de Holanda* (Freitas, 1997c:21).

Lima de Freitas reconhece em Francisco de Holanda um génio, um artista, um pensador e um filósofo, a quem nunca foi reconhecida a grandeza do seu talento<sup>356</sup>: *Ele era um génio. Um artista notabilíssimo, um pensador, um filósofo e teve uma vida desgraçada. Nunca pintou nada, porque ninguém lhe encomendava...* (Freitas, 1997c:21). Neste sentido, foi uma fatalidade ter

---

<sup>355</sup> “Mau grado os apoios que recebeu de D. João III e a amizade que lhe dispensou o Infante D. Luís, Francisco de Holanda nunca chegou a realizar um único dos projectos de edifícios, monumentos e planos urbanísticos que sugeriu no seu livro *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa...* Também como pintor, à míngua de encomendas (ou por outras razões que ignoramos), a sua obra conhecida é escassa, mostrando ter sido asperamente exacta a advertência que ele próprio escreveu, num dos ‘diálogos’ de Roma, pondo-a na boca de Miguel Ângelo: *‘E vós, M. Francisco d’Ollanda, se pola arte da pintura sperais de valer em Spanha ou Portugal, daqui vos digo que viveis em sperança vã e fallace, e que por meu conselho deviaes viver antes em França ou em Itália, onde os engenhos se conhecem e se muito estima a gran pintura’*” (Freitas, 1997b:45).

<sup>356</sup> São alguns os traços comuns a Lima de Freitas e Francisco de Holanda – arquitetos, pintores e desenhadores, até com afinidades estilísticas, pensadores e escritores, atentos ao patente e ao secreto – pelo que não será forçado ler na justa queixa contra o esquecimento e a desvalorização do segundo, algum sentimento pessoal também pela pouca atenção e apreço que a ele mesmo, Lima de Freitas, eram prestados à data e, afinal, ainda hoje.

nascido português: *ele é paradigmático deste País. É um génio que, se tem nascido na Itália ou na França ou na Espanha, seria conhecido em toda a parte* (Freitas, 1997c:21).

Francisco de Holanda foi um grande arquiteto e terá sido, também, Cavaleiro do Cristo<sup>357</sup>. Conheceu pessoalmente Miguel Ângelo (1475-1564), do que resultou um texto que veio a incluir obra *Da Pintura Antiga*:

Pintor e arquitecto; escritor de tratados de pintura e autor de memórias e projectos architectónicos e urbanísticos; humanista que foi amigo pessoal de Miguel Ângelo e sobre ele deixou um livro célebre em todo o mundo culto - os *Diálogos de Roma*, que faz parte do seu tratado *Da Pintura Antiga* -; precursor a cerca de três séculos de distância - com a sua obra manuscrita e iluminada *De Ætatibus Mundi Imagines* - das visões bíblicas e cosmogónicas de um William Blake: Francisco de Holanda merece bem ser incluído no número daqueles que estão ligados para sempre ao imaginário de Lisboa (Freitas, 1997b:45).

---

<sup>357</sup> “Francisco de Holanda foi também cavaleiro de Cristo, como o demonstrou a grande especialista Sylvie Deswartes, fundamentada na descoberta de uma procuração passada pelo Artista, datada de 5 de Janeiro de 1772, onde é mencionado *don Francisco doland cavalleirodo abjto de nosso snôr Jesus Cristo*” (Freitas, 1997b:45-46).



**Figura 173:** *A Lisboa imaginada de Francisco de Holanda*. Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa.  
 Fonte: (Freitas, 1997b:107)

Na pintura dedicada a Francisco de Holanda, Lima de Freitas realça as capacidades do homenageado, começando por representar uma imagem inspirada no único retrato que se conhece de Francisco de Holanda e que pode ser consultado no fim do manuscrito *De Aetatibus Mundi Imagines*<sup>358</sup>:

<sup>358</sup> O documento pode ser encontrado e consultado no seguinte endereço eletrónico: [http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=173884.xml&dvs=1358209095315~987&locale=pt\\_PT&search\\_te](http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=173884.xml&dvs=1358209095315~987&locale=pt_PT&search_te)



Este artista e humanista português merece indubitavelmente figurar no número daqueles que estão ligados para sempre à memória de Lisboa. No painel de azulejos que lhe é dedicado - e que creio ser a primeira homenagem pública que lhe é prestada - o vulto do sábio erudito e notável artista aparece em primeiro plano, desenhado a partir do único retrato que dele se conhece, aliás um auto-retrato de perfil, que está no fim do manuscrito *De Ætatibus Mundi Imagines* (pertencente à Biblioteca Nacional de Madrid) (Freitas, 1997b:46).

O fundo da composição reproduz três projetos de arquitetura pensados por Francisco de Holanda e que Lima de Freitas extraiu da *Fábrica que falece à cidade de Lisboa*.

Do lado esquerdo, *o projecto de uma fortaleza no lugar onde está o castelo de S. Jorge* (Freitas, 1997b:46), onde se pode ler: *Lembrança de hūs / Paços fortes / Dẽtro Do Castello*.

Do lado direito do painel, existe uma filactera onde se lê: *Lembrança dos Paços Dẽxobregas e Parque*. Estas edificações idealizadas por Francisco de Holanda constituíam o

(...) ante-projecto de um palácio real de Verão, de estilo italianizante e concepção grandiosa, que constitui uma das visões da Lisboa imaginada pelo artista e cuja realização chegou a ter início, sendo porém interrompida pelo desastre de Alcácer-Quibir; as fundações e primeiro arranque das paredes mestras foram destruídas por ordem de Filipe I de Portugal (Filipe II de Espanha) e, por isso, estes Paços de Xabregas nunca chegaram a ser realidade, permanecendo para sempre "imaginários" (Freitas, 1997b:46e48);

Ao centro do painel surge uma arquitetura de carácter religioso: *trata-se de uma capela octogonal destinada a celebrar um milagre ocorrido em Lisboa no tempo do Artista* (1997b:48). A capela é encimada por uma cúpula em forma de tambor.

Para ela desce, pela abertura central, uma luz divina, sob a forma de um triângulo isósceles cuja extremidade superior tem, num seguimento, outro triângulo, este invertido, com origem num plano superior, simbolizando a divindade no triângulo equilátero onde estão inscritas as letras Alfa e Ómega<sup>359</sup> conforme refere Lima de Freitas: *Sobrepujando estes ante-projectos architectónicos, vê-se a representação do Primeiro Dia da Criação, tal como o visionou o inspirado pintor do Maneirismo lusitano, e uma das mais surpreendentes imagens da criação do mundo produzidas pela arte ocidental* (1997b:48).

---

rms=&adjacency=&VIEWER\_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY\_RULE\_ID=4&usePid1=true&usePid2=true consultado a 22 de janeiro de 2013.

<sup>359</sup> A imagem original está na Biblioteca Nacional de Madrid com o título "*O Primeiro Dia da Criação*". Primeira imagem do livro manuscrito *De Ætatibus Mundi Imagines* de Francisco de Holanda, pintada entre 1545 e 1547. Este documento está também disponível na página eletrónica da Biblioteca Nacional de Madrid no sítio da internet com o seguinte endereço: [http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=173884.xml&dvs=1358209095315~987&locale=pt\\_PT&search\\_terms=&adjacency=&VIEWER\\_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY\\_RULE\\_ID=4&usePid1=true&usePid2=true](http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=173884.xml&dvs=1358209095315~987&locale=pt_PT&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true) consultado a 22 de janeiro de 2013.



**Figura 174:** Francisco de Holanda, *O Primeiro Dia da Criação*. Pintada entre 1545 e 1547. Imagem do livro manuscrito *De Ætatibus Mundi Imagines*.  
Fonte: Biblioteca Nacional de Madrid<sup>360</sup>

Lima de Freitas reproduz, integralmente, esta imagem, envolvendo-a com traçados geométricos, nomeadamente círculos concêntricos ou semicírculos.

Existe ainda uma legenda no canto inferior esquerdo do painel, inserida em dois círculos concêntricos, amarelo e preto, da autoria do próprio Francisco de Holanda: *Muito primeiro se há de fortalecer e reedificar a cidade interior de nossa alma que a de pedra e cal exterior*<sup>361</sup>. Lima de Freitas termina a apresentação da obra sobre Francisco de Holanda nestes termos: *Este painel de azulejos é uma homenagem prestada ao pintor e arquitecto, ao humanista e ao visionário, ao "mais filósofo dos nossos artistas" que foi Francisco de Holanda* (1997b:48).

Focando, agora, o olhar para a imagem fundadora que poderá estar representada de forma explícita ou implícita, na linha da obra *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, de Gilbert Durand, parece que o dia da criação está, sob várias formas, representado. Uma vez que Francisco de Holanda foi um criador, na sua essência, nos vários papéis que assumiu na vida, parece ser adequado interpretar o arquétipo da luz como aquele que melhor caracteriza a

<sup>360</sup> Consultado a 22 de janeiro de 2013, através do seguinte endereço eletrónico: [http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=173884.xml&dvs=1358209095315~987&locale=pt\\_PT&search\\_terms=&adjacency=&VIEWER\\_URL=/view/action/nmets.do?DELIVERY\\_RULE\\_ID=4&usePid1=true&usePid2=true](http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=173884.xml&dvs=1358209095315~987&locale=pt_PT&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true)

<sup>361</sup> Ainda sobre a referida frase, Lima de Freitas acrescenta: "Uma legenda, extraída do livro deste extraordinário arquitecto-pintor-filósofo intitulado 'Da fábrica que falece à cidade de Lisboa', aparece reproduzida no painel; nela o autor declara filosófica e cristãmente: '*...muito primeiro se há de fortalecer e reedificar a cidade interior de nossa alma, que a de pedra e cal exterior*'; vale a pena transcrever aqui, até ao fim, a frase de Holanda: '*...e por isso deve cada um fazer o que mais lhe releva: que é fortificar e defender a cidade de sua alma e o reino de seu espírito*'" (Freitas, 1997b:48).

mensagem subjacente na presente obra de Lima e Freitas. Sendo a luz, o arquétipo fundador no presente painel de Lima de Freitas, o mesmo enquadra-se no regime diurno e especificamente nas estruturas esquizomorfos (Apêndice 23).

### **7.8. Uma hermenêutica simbólica do painel *D. Sebastião: O Encoberto***

*D. Sebastião: O Encoberto* versa o mito do *Rei Encoberto*, fortemente enraizado no imaginário português, mas que é, também, um mito universal. Lima de Freitas dá alguns exemplos que vão ao encontro desta valência do mito:

O mito do Rei Encoberto, tão enraizado no imaginário nacional (mito profundamente lusitano mas também universal, como o atestam, por exemplo, a saga dinamarquesa de *Holger Danske* e as lendas de outros heróis análogos, no Ocidente e no Oriente, mas provavelmente a sua manifestação mais recente), é por demais conhecido para valer a pena descrevê-lo. Este mito inspirou ao longo dos tempos um grande número de poetas, escritores e artistas, como Scribe e Donizetti, autores da ópera "Dom Sebastião de Portugal" (1843), Augusto de Mesquita, autor do drama histórico "D. Sebastião" (1891) ou, mais perto de nós, Natália Correia, que escreveu "Erros meus, má fortuna, amor ardente", drama que, em 1980, ano do centenário de Camões, o Secretário de Estado da Cultura impediu que subisse à cena no Teatro Nacional D. Maria II. O grande romântico Garrett, no "Frei Luís de Sousa", comove o público com a "fidelidade sebastianista" do velho criado. Num ensaio, aliás adverso ao que chama "o veio messiânico - sebastianista" da cultura portuguesa contemporânea, Joel Serrão indica vários dos poetas que exploraram literariamente o sebastianismo: "no plano da vivência da estese poética, João de Lemos, Luís Augusto Palmeirim, Junqueiro, António Nobre, Teixeira de Pascoais, Afonso Lopes Vieira, Mário Beirão, António Sardinha, Fernando Pessoa, José Régio, etc., modulam em tons vários o mesmo tema: *Que El-Rei Menino não tarda a surgir*" (Freitas, 1997b:51-52).



**Figura 175:** *D. Sebastião: o Encoberto*. Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa.

Fonte: (Freitas, 1997b:108)

A obra de Lima de Freitas é composta por três partes principais, as quais são definidas por se designam por dois retângulos, na posição vertical, um do lado esquerdo e outro do lado direito. Existe, também, uma semicircunferência, por cima dos dois retângulos, ladeada por dois medalhões.

A diferente altura das cenas pintadas nos dois retângulos há a considerar a linha do horizonte, uma condiz com a divisão sublinhada pelas cores dos azulejos na outra.

No retângulo esquerdo, pode ver-se uma armadura sem corpo que, segundo Lima de Freitas é a *armadura do rei D. Sebastião do célebre retrato pintado por Cristóvão de Morais*,

*porem vazia, aparece no painel de azulejos dedicado ao mito sebastianista, como sinal emblemático do rei desaparecido* (1997b:52). A luz celeste oblíqua (ao contrário do painel anterior) é aziaga, anuncia o castigo que recai sobre a vaidade humana. Vaidade ou vanidade (*vanitatem*), caráter do que é vão ou vazio, como a armadura.

Por trás da armadura está o cenário onde se deu a batalha. A armadura, por sua vez, está em cima de um pedestal. No céu, está representado um cometa. *É um pedestal com uma armadura vazia. O homem desapareceu nos campos de Alcácer Quibir. Dei uma vaga sugestão de uma batalha. No céu está um cometa* (Freitas, 1997c:21). Esta representação do cometa tem um significado específico: *O cometa pintado no céu é aquele que apareceu no ano da aventura militar e ao qual o Padre António Vieira se refere num dos seus mais famosos sermões: presságio sinistro ou sinal propício?* (1997b:52). E aclara:

O padre António Vieira dizia que, nessa altura, havia dois partidos em Portugal: um que queria ir a Alcácer Quibir e o outro não. Apareceu então um cometa no céu. Diziam os opositores: “Majestade, não cometa essa imprudência”; e os mais jovens contrapunham que o que o Céu lhes estava a dizer era “cometa, cometa!” (Freitas, 1997c:21).

Por sua vez, no retângulo direito está representado um fundo, uma personagem e uma mensagem. No que respeita ao fundo da pintura, Lima de Freitas explica que: *está representado um interior do palácio de Santos, designadamente a sacristia da capela* (1997b:55). A personagem representada é um *D. Sebastião a ressuscitar, cravado de flechas...* (Freitas, 1997c:21). E acrescenta:

Aí vê-se um D. Sebastião ensanguentado ressurgido da tumba, envolto ainda na mortalha e crivado de flechas, segurando uma seta. Trata-se de uma referência à relíquia que o papa Gregório XIII, com o Breve “*Per magnum est*”, quis ofertar ao monarca lusitano: uma das setas que trespassaram o corpo do Mártir S. Sebastião, recebida pelo rei em Almeirim em procissão solene (1997b:55).

O homem ressuscitado ou moribundo mantém o elmo guerreiro, representando a vontade de lutar? As setas assim como a figura, com o rosto oculto pelo elmo, apontam para uma identificação com S. Sebastião: *Há uma analogia. Na imaginação popular, são o mesmo. De maneira que pus as flechas para vincar bem esse aspecto* (Freitas, 1997c:21).

Por trás de D. Sebastião estão representados azulejos brancos e pretos, podendo ver-se, nos segundos, um céu estrelado numa noite limpa. Sobre os azulejos brancos está pintado o cordão azul, numa trama assimétrica, labiríntica, à semelhança do que se encontra no local

original. Lima de Freitas denomina-o por "*surpreendente cordão*" que decora os azulejos da passagem da sacristia para a capela do palácio (1997b:55).

Na entrevista dada ao *Diário de Notícias* por via de Antónia de Sousa, o autor considera este cordão como um caminho que une o destino humano ao divino e acrescenta: *São laços que unem o destino humano ao divino. Com Camões e Francisco de Holanda, começa a haver um afastamento das coisas do divino. Na Terra, prevalece cada vez mais o profano e depois a profanação* (Freitas, 1997c:21).

De forma quase impercetível, por cima do arco, está pintado uma estrela amarela de quatro pontas e um texto que diz: *A Mão da Providência o Guarda para o Qvinto Império. Trata-se de parte da legenda inscrita numa gravura anónima do princípio do séc. XIX (à volta de 1809 ou 1810), que circulou em plena Guerra Peninsular* (Freitas, 1997b:55-56).

O triângulo, que sugere uma escadaria – tanto dá para subir como para descer – ostenta, em queda, o *S* coroadado. Caído para se erguer de novo? Como S. Sebastião?

Por fim, o semicírculo contém uma imagem de Lisboa, que se liga com a legenda de Alcácer Quibir: *trata-se do palácio de Santos, que foi o Paço Real de Santos-o-Velho, restaurado por D. Manuel I, donde D. Sebastião, segundo a tradição, partiu para a sua última viagem africana* (Freitas, 1997b:52). A imagem do Palácio tem em linha de conta (...) *uma iluminura da "Genealogia dos Reis de Portugal", da primeira metade do século XVI, da autoria de Simão Bening (que está no British Museum de Londres) na qual se vê o jardim anexo ao corpo do edifício e a ponte pela qual D. Sebastião desceu ao embarcar para a viagem fatal* (Freitas, 1997b:56).

Pode ainda referir-se as imagens que representam duas medalhas no canto superior esquerdo e direito. Lima de Freitas não referênciava a imagem, patente no lado esquerdo, embora se possa adiantar que há uma representação de um peixe, por trás de uma vieira e, no céu, há estrelas e uma lua, constituindo a empresa de D. Sebastião<sup>362</sup>.

---

<sup>362</sup> "Foi em 1570 que *O Desejada*, transpõe o tópico do Império para sua empresa particular. Embora pouco conhecida, a empresa oficial de D. Sebastião compõe-se por: "Um peixe atrás de uma vieira (bivalve), sob o céu com estrelas e a Lua". A lua aparece em quarto crescente, e as sete estrelas são a Ursa Menor. A divisa: SERENA CELSA FAVENT. Associada às águas e à Lua, a concha simboliza o berço do ser que nasce pela segunda vez (ressuscitado), neste caso o peixe (Cristo), ou mesmo o Cristão (D. Sebastião) favorecido pelos céus e por eles guiado. O Destino!" Consultado em <http://www.numismatas.com/phpBB3/viewtopic.php?f=96&t=8833> a 15.5.2013



**Figura 176:** Desenho da medalha comemorativa da adoção da empresa particular do rei D. Sebastião.

Fonte<sup>33</sup>



**Figura 177:** Imagem da medalha comemorativa da adoção da empresa particular do rei D. Sebastião.

Fonte<sup>34</sup>

A medalha que aparece do lado direito, apesar de não estar mencionada pelo autor, explica-se pela imagem incluída no seu livro dedicado aos painéis do Rossio. A legenda da imagem menciona ser o *símbolo de São Sebastião*, acrescentando que é a dos *azulejos da capela de S. Sebastião no Paço do Lumiar (1628)* (Freitas, 1997b:55).

Nesta obra existe um símbolo subjacente que pode ser determinado, o sacrifício. Não só pela história de batalha, mas pelas representações de Lima de Freitas. A figuração do sacrifício, através do corpo, representa a salvação de um povo. É o regine noturno aquele que engloba o símbolo do sacrifício redentor e onde há uma aproximação às estruturas sintéticas (Apêndice 24).

## 7.9. Uma hermenêutica simbólica do painel *Vieira e o V Império*

*Vieira e o V Império* é uma homenagem ao padre António Vieira e ao Quinto Império:

O Quinto Império do Vieira está ligado às profecias da Bíblia. Basta ler a *História do Futuro*, que o Vieira escreveu e lhe valeu as perseguições da Inquisição. A ideia básica é esta: há-de chegar o momento em que um soberano, enviado de Deus, há-de vir e instaurar uma paz cristã profunda e eterna sobre a Terra. Essa é a idade anunciada pelos profetas do Antigo Testamento (Freitas, 1997c:21).

Pode dizer-se que é uma obra síntese, na medida em que, na linha mítico-simbólica, consegue englobar a grande mensagem do imaginário português por várias vias.

<sup>33</sup> Desenho da medalha em "Cobre. 45mm. Memoria das Medalhas de Lopes Fernandes. Pertenceu à colecção pessoal de D. Luís I e encontra-se hoje em Vila Viçosa, Paço Ducal (FCB, inv.º 5). Esteve exposta na XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura, núcleo "Dinastia de Avis" (Casa dos Bicos), tendo o n.º 156 do catálogo. Atribui-se a Francisco de Holanda. Anverso: SEBASTIANVS D G REX POR/TVGALIAE ARABIAE IN/DIAE ET AFRICAE / ANNO ÆTATIS XVI Reverso: SERENA CELSA FAVENT" Consultado em <http://www.numismatas.com/phpBB3/viewtopic.php?f=96&t=8833> a 15.5.2013

<sup>34</sup> Medalha em "Cobre. 45mm. Memoria das Medalhas de Lopes Fernandes. Pertenceu à colecção pessoal de D. Luís I e encontra-se hoje em Vila Viçosa, Paço Ducal (FCB, inv.º 5). Esteve exposta na XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura, núcleo "Dinastia de Avis" (Casa dos Bicos), tendo o n.º 156 do catálogo. Atribui-se a Francisco de Holanda. Anverso: SEBASTIANVS D G REX POR/TVGALIAE ARABIAE IN/DIAE ET AFRICAE / ANNO ÆTATIS XVI Reverso: SERENA CELSA FAVENT" Consultado em <http://www.numismatas.com/phpBB3/viewtopic.php?f=96&t=8833> a 15.5.2013



**Figura 178:** *Vieira e o V Império*. Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa.

Fonte: (Freitas, 1997b:109)

A primeira via diz respeito à língua materna – o português, sendo o padre António Vieira um orador, um pensador e um escritor:

*"Imperador da Língua Portuguesa"*, como o designa Fernando Pessoa, orador sagrado cuja fama ultrapassou as fronteiras de Portugal (a rainha Cristina da Suécia nomea-lo-ia seu pregador), apóstolo heróico e defensor admirável dos índios do Maranhão, António Vieira é um enorme vulto da nossa cultura que deixou uma marca profunda no imaginário, no pensamento e nas letras portuguesas (Freitas, 1997b:57).



A segunda via, vai ao encontro dos mitos fecundos do imaginário português, sendo eles a visão messiânica que engloba o mito de D. Sebastião ou do rei Encoberto, a Idade do Ouro, o Espírito Santo, o Paracleto e o Preste João, que fazem parte integrante da história mítica portuguesa.

Lima de Freitas realça o papel do padre António Vieira, através dos seus escritos, na demanda dos mitos essenciais do imaginário português:

Exaltados e transportados pelo seu verbo fecundo, eloquentíssimo e de bíblica majestade, surpreendemos nos seus escritos mitos essenciais do nosso imaginário, tais como a espera do Rei Encoberto e, sobretudo, a visão grandiosa da missão portuguesa no mundo, na qual se reflecte o profético anúncio da Terceira Idade - a "Idade dos Lírios" dos joaquimitas - marcada pela descida do Espírito Santo, *Idade* ou era à qual Vieira dá o nome de Quinto Império e que, na sua interpretação das escrituras sagradas, deveria ser inaugurada pelo esforço dos portugueses, alargado ao universo inteiro (Freitas, 1997b:57).

A terceira via é político-religiosa<sup>365</sup>. Lima de Freitas, de forma sucinta mas sistemática, descreve esse contributo:

Na sua obra inacabada e truncada, *História do Futuro - Esperanças de Portugal & Quinto Império do Mundo*, António Vieira escreveu um dos livros fundamentais de entre os que fortaleceram os patriotas portugueses na sua oposição ao domínio castelhano, sobretudo durante os longos anos das guerras da Restauração, e que simultaneamente iria reforçando a fé de todos os que aguardavam, com impaciência e ansiedade, o regresso do Encoberto, ou a vinda de um enviado de Deus, ingenuamente identificado, num certo momento de excessiva credulidade, com a pessoa do falecido rei de Portugal D. João IV (Freitas, 1997b:57-58).

Neste sentido, Lima de Freitas demarca um sítio em Lisboa que se associe à personalidade do padre António Vieira. O autor apontaria, em primeira opção, a igreja de São Roque e justifica:

O lugar de Lisboa mais directamente ligado à figura gigantesca de Vieira é talvez a igreja de São Roque, de interior riquíssimo, fundada como casa-mãe da Companhia de Jesus nos finais do século XVI e cujo nome deriva da antiga ermida manuelina ali existente, dedicada ao santo intercessor contra a peste. A seguir à Restauração, António Vieira pronunciou no púlpito de São Roque sermões que ficaram célebres. (Freitas, 1997b:58-59).

---

<sup>365</sup> Parafrazeando Lima de Freitas poder-se-á deixar, como referência apenas, as ideias que o autor sublinha no sentido em abordagem "O Quinto Império - escreve José van den Besselar - era nada menos que o Reino de Cristo que, dentro em breve, se havia de instalar na terra. (...) Um reino de mil anos, que havia de abranger todas as raças e todas as culturas, fraternalmente unidas na fé católica e incorporadas num só Império mundial; um reino de Paz e de concórdia, um reino de justiça e harmonia, no qual as diferenças nacionais e culturais haviam de ser integradas numa unidade superior. (...) O Quinto Império era um sonho de patriotismo exaltado e, ao mesmo tempo, de ecumenismo universal: todas as partes do mundo deviam contribuir, cada uma à sua maneira, para o maior esplendor do conjunto'. Por seu lado, Marcel Bataillon observa judiciosamente: 'Vieira é quixotesco apenas na medida em que quis viver a teologia da História e não se contentou em professá-la intelectualmente'. Esta profetologia inserida na História e promotora da História, tal como Vieira a concebia, condenou-a a ortodoxia católica, razão pela qual o grande orador foi vítima de perseguições movidas pelo poderoso Tribunal do Santo Ofício" (Freitas, 1997b:58).

Contudo, pelo facto da igreja de São Roque<sup>366</sup> não ter sido, pelas desventuras do tempo, conservada com toda a sua riqueza implícita, Lima de Freitas aponta um outro lugar, o atual Hospital de São José<sup>367</sup>: *Assim, o lugar de Lisboa escolhido para o painel de azulejos foi o actual Hospital de S. José, onde sobrevivem alguns vestígios, certamente ténues mas reais, suficientemente relacionados com o "imperador da língua" portuguesa para que se justifique a escolha* (Freitas, 1997b:59).

O atual Hospital de São José aparece representado através da estátua de São João Evangelista. *Porque é que eu pus aí essa estátua? Porque o edifício do Hospital de São José foi um dos maiores colégios de jesuítas e porque São João Evangelista é uma figura importante da profecia, patrono do cristianismo esotérico* (Freitas, 1997c:21). Lima de Freitas enfatiza e esclarece:

A estátua de S. João Evangelista da antiga igreja de Santo Antão Abade, mais ou menos indemne (falta-lhe o braço direito), sobreviveu com algumas outras ao sismo, que destruiu quase toda a igreja deixando de pé apenas a bela sacristia, de amplas dimensões, actualmente transformada em capela do hospital; essas estátuas podem ver-se hoje alinhadas ao longo da fachada principal (1997b:60).

Ao lado da estátua de São João Evangelista pode ver-se, também, uma pedra talhada com características semelhantes à estátua, ao nível do material. O pedaço de pedra e a estátua são imagens que surgiram da referida igreja<sup>368</sup>, tal como elucida:

Além da estátua italianizante de São João Evangelista, o painel mostra uma pedra, salva da derrocada da antiga igreja de Santo Antão Abade, actualmente colocada decorativamente no relvado de um pequeno recanto ajardinado do hospital. Trata-se de uma grande pedra onde se vê esculpido um archote aceso, flanqueando um óculo oval (Freitas, 1997b:62).

Do lado oposto, por detrás de uma janela gradeada, encontra-se o padre António Vieira a escrever. Entre as figuras de pedra e a imagem de Vieira está uma espécie de papiro esticado, no qual se lê parte do texto da *História do Futuro* Cap. III: *Tudo o que abraça o mar / Tudo o que alumia o sol... / Será sujeito a este Quinto Império... / Todas as coroas se rematarão / Em um só diadema / E este será a peanha / Da cruz de Cristo.*

---

<sup>366</sup> "Pela força e beleza de um verbo profético que ergue 'altíssimos palácios', os seus escritos e os seus sermões mantêm intacta toda a energia e toda a sua novidade. Infelizmente a fachada de S. Roque foi refeita depois do terramoto de 1755 e não corresponde nem à riqueza do interior, nem evoca, de modo algum, a sumptuosidade dos sermões de Vieira" (Freitas, 1997b:59).

<sup>367</sup> "As actuais instalações hospitalares - nem todos os lisboetas o sabem - foram edificadas nos finais do século XVI para alojar o grande Colégio de Santo Antão-o-Novo da Companhia de Jesus, um dos maiores da Europa de então, aberto a todas as classes sociais. E foi nas oficinas gráficas de Santo Antão-o-Novo que foi impresso o primeiro volume dos *Sermões* de António Vieira - razão mais que suficiente para se escolher este lugar de Lisboa numa homenagem ao autor da 'História do Futuro' e ao comentador do mito extraordinário do Quinto Império" (Freitas, 1997b:60e62).

<sup>368</sup> "A forte suspeita de que esta pedra teria pertencido a uma das torres sineiras da antiga igreja viria a transformar-se em certeza, no momento em que tomei conhecimento da cópia de um desenho incluído no manuscrito de 1883 intitulado 'Monumentos sacros de Lisboa', no qual se distinguem óculos ovais no remate superior da torre que ficou de pé" (Freitas, 1997b:62).

Irá o mito reverter-se em realidade? Até hoje, em Portugal, continua a desejar-se que este Quinto Império reine junto ao mar e junto dos raios de sol, para que as profecias se concretizem.

No centro do painel, sentado num feérico trono dourado, reina *Paracleto* na personalidade de *Preste João*<sup>369</sup>, este que será o *Imperador do Mundo*<sup>370</sup>. O autor não só identifica essa imagem, como esclarece o significado de alguns elementos determinantes, tais como o manto, o livro e a vara:

Essa figura é uma versão daquela que pintei no quadro "O Preste João", de 1986: um jovem coberto com o manto verde do *Khezr*, segurando contra o peito o "livro T" e empunhando uma vara, homóloga daquela que segura na mão a misteriosa figura, duas vezes pintadas, das tábuas do célebre políptico chamado de S. Vicente, que está no Museu de Arte Antiga de Lisboa (Freitas, 1997b:62-63).

Por detrás do Preste João existe uma porta ou uma passagem, à semelhança da que figura na obra *Sol Justitiae*, de 1983, do Palácio da Justiça da Lousã<sup>371</sup>. Lima de Freitas identifica as colunas como sendo uma reprodução do altar central da charola templária de Tomar. Assim, *Sobre um fundo de campos floridos banhados pelo sol, o "Consolador" está sentado num trono emoldurado por colunas que são uma versão, suficientemente fiel, das que delimitam e sustentam o altar central da charola templária de Tomar* (1997b:63-64).

Por cima desta panóplia de elementos simbólicos encontram-se outros dos quais deve destacar-se a pomba que está pousada no círculo de estrelas que sobrepuja o trono: *Uma grande pomba de asas abertas, símbolo do Espírito Santo, paira sobre o trono do Paracleto e, por cima, lê-se uma citação do Apocalipse de João: Et dixit qui sedebat in throno: Ecce nova facio omnia. (Ap.,21,5)* (1997b:64).

Toda a parte superior que envolve a pomba é geometricamente desenhada, por linhas curvas e quebradas, estas desenhando um losango ou dois triângulos invertidos de bases iguais. Em contraponto, o fundo da obra é realisticamente pintada com uma paisagem natural.

Após esta alusão à simbólica da presente obra, apresentada pelo próprio autor, chega o momento em se determinar qual o símbolo fundador desta obra. Existe um caminho de parece ser possível traçar. Trata-se do caminho do profeta e da profecia. Por um lado, o padre António Vieira e, por outro lado, a mensagem do V Império. Há como que uma mensagem ou a palavra

---

<sup>369</sup> A figura do Preste João é uma imagem reconhecida numa obra de Lima de Freitas, de 1986 apresentada na I Parte, no Capítulo I.

<sup>370</sup> "O painel dedicado ao mito do Quinto Império mostra, na metade superior, a figura juvenil do lendário Preste João, prefiguração do Imperador do Mundo na idade derradeira da história, homologável à hipostase divina do Paracleto" (Freitas, 1997b:62).

<sup>371</sup> Pode consultar-se, no presente capítulo, o ponto 5.2. Uma hermenêutica Simbólica da pintura *Sol Justitiae*.

que dever ser passada e, ao mesmo tempo, conservada. A mensagem é trazida pela figura do Espírito Santo que se reveste da figura da pomba.

Sem embargo da preeminência da pomba, há na figura central, o Imperador, por sinal com traços de androgenia. Condizente ao título, ou seja, ao V Império; ao Espírito Santo, de que a pomba é uma figuração.

Desta forma, apesar de se reconhecer a figura imperiosa, considera-se o símbolo da pomba como aquele que melhor caracteriza a simbólica no painel à luz da obra *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Sendo a pomba, o símbolo fundador no painel de Lima de Freitas, o mesmo enquadra-se no regime diurno e especificamente nas estruturas esquizomorfos (Apêndice 25).

Pode dizer-se que este painel encerra o ciclo em que a presença religiosa do sobrenatural é constitutiva, essencial. Há, depois um hiato temporal e a queda na profanidade.

#### **7.10. Uma hermenêutica simbólica do painel *Garrett: Drama, Lenda e Profecia***

Lima de Freitas não representa nenhuma personalidade do século XVIII nos painéis do Rossio, argumentando: *Saltei-o sem grande peso na consciência – eram cabeleiras empoadas!* (Freitas, 1997c:21), tendo apenas reconhecido em Almeida Garrett um valor apreciável (ainda que de cabeleira empoada, também), *porque foi um romântico que tentou recuperar a tradição portuguesa através dos romanceiros da Idade Média* (Freitas, 1997c:21).

É esta capacidade de reanimar a tradição portuguesa que o torna: *uma espécie de arqueólogo do nosso imaginário* (Freitas, 1997c:21).

Almeida Garrett não só o entendeu, como o introduziu nas letras nacionais dando início ao Romantismo na literatura portuguesa:

Numa galeria dos mitologemas e dos mitologistas lusitanos, Garrett ocupa um lugar primordial como introdutor do Romantismo nas letras nacionais e como o maior dos românticos portugueses. Com efeito, Garrett entendeu profundamente o imaginário do seu povo e dele extraiu inspiração para as suas maiores criações (Freitas, 1997b:65).

Lima de Freitas faz questão de contextualizar o percurso de Almeida Garrett que, desde cedo, estudou grandes nomes da literatura estrangeira, nomeadamente em Inglaterra: *De precocidade invulgar, "entendeu" Shakespeare, Byron e Walter Scott a quando do seu exílio na Inglaterra (1823), país onde descobre as velhas baladas e os castelos em ruínas que vão conquistá-lo para o Romantismo;* (1997b:65). Na continuidade do seu trajeto interessa-se pelos *romances populares portugueses* (1997b:65); *enviado a Bruxelas pelo governo liberal como*

*encarregado de negócios, estuda a literatura alemã e sofre a influência decisiva do Romantismo alemão, sobretudo de Herder, Schiller e Goethe* (Freitas, 1997b:65).

Toda esta panóplia de experiências com outras culturas e com a literatura em geral vai influenciar o seu trabalho, que vem a revelar-se um dos mais relevantes do século XIX em Portugal<sup>372</sup>.

A vocação de Almeida Garrett para se debruçar sobre os mitos e as lendas do Imaginário Lusitano, permite-lhe fazer um trabalho difícil e nem sempre fácil que é conjugar a inspiração popular com as exigências do meio culto:

O culto dos mitos e das lendas do imaginário lusitano levou-o a coligir os três tomos do "Romanceiro e Cancioneiro Geral", grande repositório de poemas e narrativas tradicionais do povo português, de inspiração quer popular quer culta; o seu teatro inspirou-se nessas lendas, como a da espada invencível de Nun'Álvares ou a da herança do sebastianismo (que aflora no "Frei Luís de Sousa") (1997b:66).

Esta característica da sua personalidade permite-lhe fazer uma verdadeira *renovação do teatro português*. Lima de Freitas contextualiza:

A obra essencial da sua personalidade múltipla, polifacetada e dinâmica de homem de acção, de escritor e de artista foi, indubitavelmente, a realização na qual convergem o génio do empreendedor e dinamizador e o génio do dramaturgo, onde confluem o poeta, o cultor dos mitos fundadores e o admirável conhecedor dos recursos da língua portuguesa: a renovação (depois de Gil Vicente) do teatro português (1997b:66).

A ligação de Almeida Garrett ao teatro, nomeadamente ao Teatro Nacional, na altura, e hoje o Teatro D. Maria II, fez com que tenha conseguido fundar uma *dramaturgia moderna*:

Com efeito, não só foi Garrett o estrénuo fundador do Teatro Nacional (hoje chamado de D. Maria II, mas que deveria ter o seu nome), como foi, simultaneamente, o fundador do Conservatório de Arte Dramática e o fundador de uma dramaturgia moderna e de um repertório de peças verdadeiramente "nacionais" (1997b:66).

É neste contexto de reconhecimento do trabalho e obra literária de Almeida Garrett que Lima de Freitas realiza o painel de azulejos para o Rossio.

---

<sup>372</sup> "A sua obra-prima é o 'Frei Luís de Sousa', mas 'O Alfageme de Santarém' (construído em torno da figura de Nun'Álvares e estreado no Teatro Nacional), 'Um Auto de Gil Vicente' e 'D. Filipa de Vilhena' são, também, obras notáveis apontadas à edificação de um público formado 'no amor dos valores castiços, no culto da liberdade e no gosto estético' (David Mourão-Ferreira)" (Freitas, 1997b:66).



**Figura 179:** Garrett: *Drama, Lenda e Profecia*. Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa.

Fonte: (Freitas, 1997b:110)

Desta forma, na parte inferior do painel, a imagem preponderante é, como lá está escrito, *O Teatro Nacional em meados do séc. XIX*. Na parte superior do painel existem três momentos; o primeiro, do lado esquerdo, tem pintada uma imagem referente à obra *Frei Luís de Sousa – Romeiro,romeiro! Quem és tu?* [Romeiro] – *Ninguém Acto II – cenas XIV-XV*; o segundo, do lado direito, é outra imagem representativa da obra *Viagens da Minha Terra – Aqui estou,*

*minha avó, é a sua meada?.. Eu lha endireito – disse Joaninha; por fim, ao meio, o retrato e a assinatura de Almeida Garrett, acompanhada de um excerto das Viagens da Minha Terra:*

*Hoje o mundo é uma vasta barataria.  
Em que domina el-rei Sancho.  
Depois há-de vir D. Quixote.  
O senso comum virá para o milénio.  
Reinado dos filhos de Deus!  
Está prometido nas divinas promessas.*

*Primeiro que tudo.  
A minha obra é um símbolo...  
É um mito.*

Lima de Freitas sublinha assim a importância que o símbolo e o mito têm no painel de Almeida Garrett, embora seja uma composição mais representativa ou descritiva do que simbólica.

Contudo, existe uma noção de tradição nacional, que o texto encarece e as imagens confirmam, sobretudo através da arte das palavras e em especial do teatro. Desta forma e não querendo estar a foçar uma leitura à luz d' *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, de Gilbert Durand, a simbólica implícita poderá ser o teatro. Nesse caso, a obra está sob o regime noturno enquadra-se nas estruturas sintéticas ou dramáticas (Apêndice 26).

### **7.11. Uma hermenêutica simbólica do painel *Herculano: a história e o mito***

O décimo painel, *Herculano: a história e o mito*, presta homenagem a quem, segundo Lima de Freitas, *É o primeiro historiador e o último abencerragem de escritores de mitos. É também o último romântico, digamos assim* (Freitas, 1997c:21). O Romantismo português perdura através das várias linguagens que Alexandre Herculano utiliza na sua obra, nomeadamente nas narrativas e nos romances:

O Romantismo português possui em Alexandre Herculano um dos seus mais lídimos representantes: fundador da historiografia científica no nosso país foi, ao mesmo tempo, o grande criador de narrativas e romances de índole histórica e lendária que encantaram gerações de portugueses até ao dia de hoje (Freitas, 1997b:69).

Mas Lima de Freitas reconhece no escritor outras facetas, tais como as de filósofo, de polemista e crítico, de poeta, mas também defensor de causas nobres:

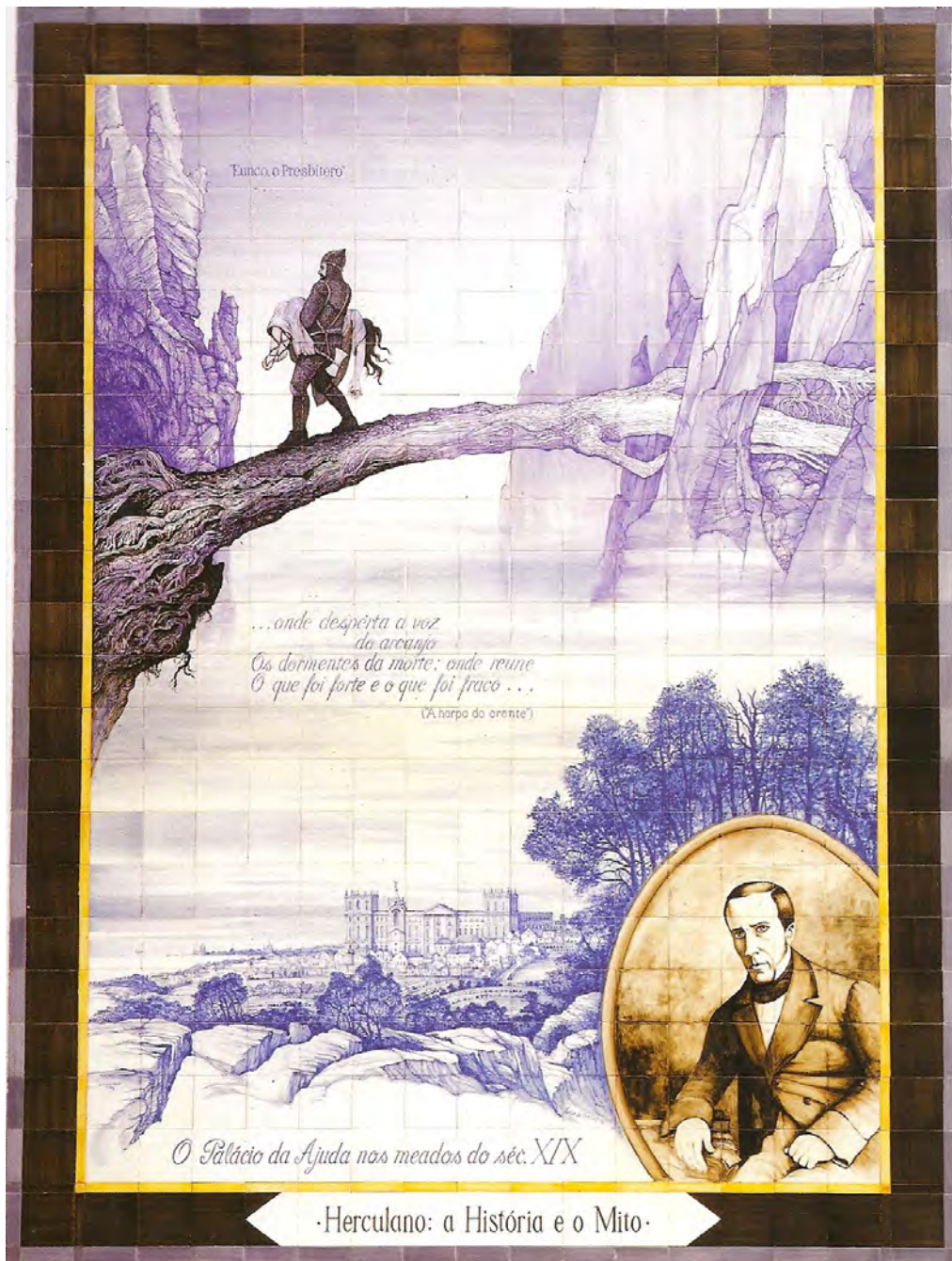
As suas múltiplas facetas ligam-se todas elas, numa clara unidade, pela coerência de uma visão filosófica do mundo e dos seus destinos, temperada por uma irreduzível probidade e coadjuvada pela capacidade de trabalho, pela erudição e por uma superior sabedoria. Polemista inteligente e crítico agudíssimo, autor de estudos notáveis e de obras de grande fôlego que marcaram a sua época, mas também poeta e homem de coração generoso, defensor dos humildes e dos vitimados pela injustiça ou pela opressão (Freitas, 1997b:69),

Alexandre Herculano (1810-1877), à semelhança de Almeida Garrett, foi um cultor romântico das tradições do povo português: *inspirado sem dúvida pelos modelos de além fronteiras mas, simultaneamente, ligado por todas as fibras da sua alma às tradições desse povo lusitano que tanto amava, ao seu carácter, ao seu sentir, ao seu maravilhoso ancestral* (1997b:69).

Ambos são considerados por Lima de Freitas *poetas da mitogénese do imaginário português, ao lado das figuras desta galeria de santos, poetas, criadores e sonhadores de sonhos intemporais, belos e divinos* (1997b:69-70). Esta galeria de *santos, poetas, criadores e sonhadores* é que ele exalta no conjunto de catorze painéis no Rossio.

Mas é nos *sonhos intemporais, belos e divinos* que reside a mística da linguagem mítica e simbólica que Lima de Freitas vai utilizando, não só ao longo destes painéis, mas ao longo de toda a sua Obra Pública, em homenagem aos grandes feitos dos portugueses.





**Figura 180:** *Herculano: a História e o Mito*. Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa.

Fonte: (Freitas, 1997b:111)

Para este painel, Lima de Freitas elegeu o Palácio da Ajuda como imagem de fundo, onde radica o historiador: *O lugar lisboeta escolhido para o evocar é a Ajuda, com o seu palácio real, onde foi “Bibliotecário-Mor de Sua Majestade”, nomeado para o cargo pelo rei-consorte D. Fernando II. A casa que então habitou ainda existe no Alto da Ajuda, contígua ao palácio (1997b:70).*

No canto inferior direito, sobrepondo a paisagem azul da Ajuda, vê-se o retrato de Alexandre Herculano: *Neste painel vê-se um retrato de Herculano, que se inspira numa fotografia anterior à compra da quinta de Vale de Lobos* (Freitas, 1997b:70). Em jeito de legenda, aparece escrito: *O Palácio da Ajuda nos meados do séc. XIX*.

Na parte superior do painel está representado *um momento crucial do romance "Eurico o Presbítero", aquele em que o guerreiro e monge atravessa o abismo sobre um tronco de árvore, levando nos braços, desfalecida, a sua amada Hermengarda* (Freitas, 1997b:70). É de referir que, mais uma vez, Lima de Freitas escreve no painel, no canto superior esquerdo, o nome da obra que representa *"Eurico o Presbítero"*, dando assim elementos acrescentados a quem observa o painel do Rossio. A propósito desta cena, Lima de Freitas dá o exemplo de que nem sempre os símbolos têm de estar explicitamente representados. Neste caso, a simbólica da *anima-animus* é expressa, implicitamente: *Este passo do romance, culminância dramática que precede o desfecho fatal, é bem um símbolo da tensão insustentável do conflito arquetípico animus-anima, tornado insolúvel pela oposição irreduzível entre o voto religioso e o amor humano* (Freitas, 1997b:70), sendo este símbolo é atribuído à obra literária e não ao presente painel de azulejos.

Na imagem sobressai uma árvore caída, que serve de passagem sobre o abismo, do qual o autor explana o significado: *Um abismo separa os dois vínculos fortíssimos, uma harmonização dos opostos é já impossível; a separação tornar-se-á definitiva pela loucura de Hermengarda e pelo combate suicida a que Eurico se irá entregar* (1997b:70). Sensivelmente, ao meio do painel, estão escritas as seguintes palavras:

*...onde desperta a voz do arcanjo  
Os dormentes da morte; onde reúne  
O que foi forte e o que foi fraco...*

Estes versos estão identificados com o nome da obra de onde foram retirados, *A Harpa do crente*.

Lima de Freitas possui um conhecimento literário aprofundado, na medida em que, para além de estudioso da cultura portuguesa, foi também um ilustrador de algumas das obras mais emblemáticas da literatura portuguesa. Por conhecer bem a obra de Alexandre Herculano consegue ter um entendimento profundo das mensagens míticas inerentes à sua obra, como é possível ler neste comentário:

Só o "arcanjo" reúne os "dormentes da morte", só na morte, como transcendência, os opostos poderão conciliar-se. Este é bem um signo emblemático do final de um ciclo histórico que culmina na des-sacralização do amor e na "morte de Deus" nietzschiana, consumação a que o século XX iria assistir - e que foi, por certo, a motivação profunda do regresso de Herculano ao campo e à agricultura: *Deus pôs-me aqui para apurar-me / Nas lágrimas da terra* (1997b:72).

Para identificar um símbolo soberano na presente obra existe a necessidade de apresentar duas vias: a primeira relaciona-se com a parte superior da obra, na qual o arquétipo do abismo é representado, tendo em conta uma representação de uma das suas obras; a segunda está direcionada para a parte inferior, na qual existe uma representação mais biográfica de Alexandre Herculano e onde o arquétipo da casa/morada está implícito.

Apesar da linha biográfica do autor, partindo do lugar onde Alexandre Herculano fez revigorar a sua estrutura afetiva, emocional e de onde teve uma experiência forte com a literatura, como *Bibliotecário-Mor de Sua Majestade*, mais parece se o abismo, tanto na composição plástica como no texto alusivo, o símbolo determinante neste painel.

É significativo que o movimento de Eurico se faça da direita para a esquerda, em direção às raízes da árvore-ponte (um elemento natural que serve de escapatória ao drama histórico e moral que o romance versa). Com efeito, o *historiador*, liberal embora, foi um homem seduzido pelo passado e que via na medievalidade (como existencialmente na ruralidade) a época áurea de Portugal. Há nele algo de *Velho do Restelo*, que teimosamente recusa as derivas da contemporaneidade e por isso se arrisca a vencer o abismo que o separa do passado, mitificado. Perante a cena imaginada, o palácio real quase se apaga, por trás da penedia, que vale como o fundo da cena principal, o fundo do abismo.

É o regime diurno o que melhor engloba o símbolo primordial do presente painel – o abismo. Neste sentido existe uma aproximação às estruturas esquizomorfias ou heróicas (Apêndice 27).

### **7.12. Uma hermenêutica simbólica do painel *Pessoa e "O caminho da serpente"***

*Pessoa e "O caminho da serpente"* homenageia o poeta que, como refere Lima de Freitas, é *ele próprio um mito vivo* (Freitas, 1997c:21).

É oportuno citar a frase de Fernando Pessoa (1888-1935), nas *Páginas íntimas e auto-interpretação*, de 1966, na qual revela a consciência mítica do poeta: *Desejo ser um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém da humanidade* (1966:s/p).

Lima de Freitas considera que ele *depressa foi mais do que isso, porque se transformou, ele próprio, num "mito" - um mito do nosso tempo* (Freitas, 1997b:73).

O Mestre observa que há quem reconheça uma certa santidade na pessoa de Fernando Pessoa, mas não importa se essa constatação é verdadeira ou não, o que realmente interessa é verificar a existência desta mística envolta na figura de *S. Fernando Pessoa*:

O S. Fernando Pessoa, segundo o que alguns pretendem fazer crer. Morreu virgem, dizem uns, o corpo estava intacto quando o trasladaram para os Jerónimos, afirmam outros. Não importa se é verdade. O que é interessante é que haja quem diga S. Fernando Pessoa (Freitas, 1997c:21).

Uma das características que mais o faz destacar de entre os poetas do século XX é a distinção entre o ortónimo (Fernando Pessoa) e os seus heterónimos (Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Bernardo Soares), numa multiplicidade de seres que se transmutam.

Contudo, Lima de Freitas sublinha que foi por ventura o ortónimo que assina a *Mensagem: aquele que com voz mais inspirada exprimiu nos seus escrito poéticos - mas também em prosa - os mitemas a que poderemos chamar portugueses (embora, na verdade, como em todas as grandes obras verdadeiramente inspiradas, eles constituam refrações "revirginizadas" ou novas pulsações, expressas numa língua específica e numa cultura definida, de arquétipos universais)* (1997b:73). É, neste contexto, que Lima de Freitas parte em busca da imagem ou das imagens que estão projetadas na décima segunda obra do Rossio, sublinhando:

Por essa razão, não poderia deixar de incluir, numa série de painéis dedicados ao "imaginário lisboeta", este Poeta secreto, fascinante e contraditório, lúcido e inspirado, e sobretudo a sua faceta de "criador de mitos" transformado já, ele próprio, numa figura lendária do século XX português e europeu (1997b:73).

Lima de Freitas enaltece a obra deixada por Fernando Pessoa e acrescenta: *Nem ao de leve ousarei aqui escrever sobre o Mitógrafo, o Filósofo, o Dramaturgo, o Esoterista (gnóstico, cabalista, astrólogo, alquimista), mas acima de tudo o Poeta e o Reinventor da língua portuguesa; ainda não acabamos de conhecer toda a extensão, variedade, profundidade e riqueza da sua obra e do seu pensamento* (Freitas, 1997b:73). Dessa forma estrutura a homenagem em dois grandes temas.

O primeiro é o dos sonetos intitulados *No túmulo de Christian Rosenkreutz* relacionados com tradição da Ordem Rosa Cruz<sup>373</sup>:

---

<sup>373</sup> "Ordens Rosa Cruz: As ordens ou fraternidades Rosa Cruz (Rosa-cruz ou Rosacruz) são organizações místicas e esotéricas que se pretendem herdeiras de tradições alquimistas e cabalísticas antigas e que usam certos rituais iniciáticos. De acordo com a lenda, a Ordem Rosa Cruz foi fundada por Christian Rosenkreuz (1378-1484), cavaleiro alemão que estudara artes ocultas com mestres de Damasco, do Egito e de Marrocos. A fundação da Ordem terá acontecido na Alemanha em 1407. A existência de Christian Rosenkreuz é, no entanto, posta em causa por vários

Nos últimos anos da sua vida, Pessoa escreveu os três sonetos intitulados "No túmulo de Christian Rosenkreutz", que retomam, a três séculos de distância, uma das criações míticas mais célebres do Rosicrucianismo, nomeadamente o romance alquímico "As Bodas químicas de Christian Rosenkreutz", publicado em 1616 (Freitas, 1997b:74).

O segundo grande tema consta de *um conjunto de notas a que deu o título genérico The way of the Serpent* (1997b:74):

(...); estas notas revelam o surpreendente conhecimento de um arcano dos antigos construtores medievais e esboçam uma profetologia ligadas às raízes, vocação e destino da nação lusitana, sob a forma daquilo a que poderá chamar-se uma visão da história como hierofania e um sebastianismo transcendental (1997b:74).

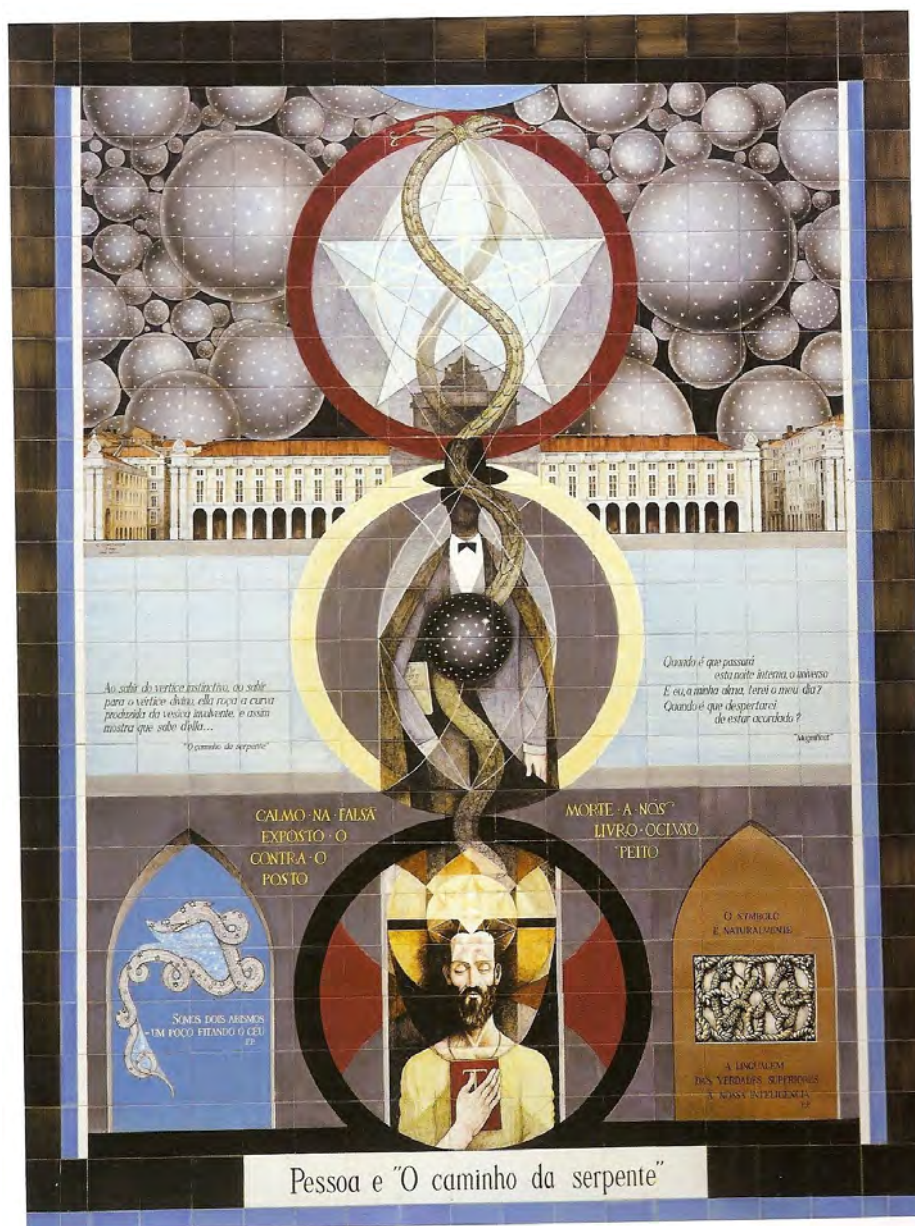
A escolha deste tema para o desenvolvimento da obra dedicada a Fernando Pessoa, surgiu pela forte carga esotérica que comporta, tal como menciona Lima de Freitas: *Dizem muita coisa sobre ele. Eu não sabia onde colocá-lo. Pensei no livro The Way of the Serpent, que é extremamente esotérico e que tem uma significação que liga um dos últimos painéis a Ofiussa, ao país das serpentes* (Freitas, 1997c:21).

Nas palavras de Lima de Freitas: *Foi sobre estes dois núcleos esotéricos - os sonetos sobre o túmulo de Rosenkreutz e as notas intituladas The way of the serpent - que elaborei o painel de azulejos dedicado ao Poeta* (1997b:74). Esta expressão – *dois núcleos esotéricos* –

---

rosacrucianos, que veem o nome como um pseudónimo de algumas personagens históricas, como, por exemplo, o filósofo, estadista e ensaísta inglês Francis Bacon (1561-1626). A nível histórico, o início da Ordem tem como data 1614, com a publicação do documento intitulado "The Fama Fraternitas of the Meritorious Order of the Rosy Cross". Marcam, também, a fundação da Ordem Rosa Cruz, em 1615, "The Confession of the Rosicrucian Fraternity" e em 1616, "The Chumical Marriage of Christian Rosenkreutz". Estes textos de autor desconhecido, embora se avenge a hipótese do teólogo Johann Valentin Andrea (1586-1654), são os grandes responsáveis dos movimentos e organizações de fraternidade que se formaram. Em algumas organizações da Maçonaria, existe o grau de Cavaleiro Rosa Cruz para aquele que atinge o último grau. As diversas ordens Rosa Cruz defendem a fraternidade entre todos os homens. Para isso, é necessário que cada um altere os seus hábitos, atitudes e pensamentos e desenvolva as suas potencialidades para a verdadeira paz consigo próprio. A Ordem Rosa Cruz tem como símbolo uma ou mais rosas decorando uma cruz. As variações (uma cruz envolvida por uma coroa de rosas; uma cruz com uma rosa ao centro; junto ao símbolo um duplo triângulo ou uma estrela ou símbolos cabalísticos e alquímicos...) permitem distinguir as diversas fraternidades. De acordo com algumas teorias, a Cruz é o signo masculino e espiritual, que representa a divina energia criadora e fecundadora; a Rosa é o signo feminino, que contém o ovo cósmico. Fernando Pessoa (in *A Procura da Verdade Oculta-Textos filosóficos e esotéricos*) afirma sobre o significado da Cruz e da Rosa: "A dupla essência, masculina e feminina, de Deus - a Cruz. O mundo gerado, a Rosa, crucificada em Deus". E mais adiante: "Todo o homem, que tenha que talhar para si um caminho para o Alto, encontrará obstáculos incompreensíveis e constantes. [...] Este processo de vitória, figuram-no os emblematadores no símbolo da crucificação da Rosa - ou seja no sacrifício da emoção do mundo (a Rosa, que é o círculo em flor) nas linhas cruzadas da vontade fundamental e da emoção fundamental, que formam o substrato do Mundo, não como Realidade (que isso é o círculo) mas como produto do Espírito (que isso é a cruz)." Há diversas organizações esotéricas que se dizem Rosa-cruzes e que são relativamente diferentes. Existe, entre outras, a Ordem Rosa Cruz - AMORC, Antiga e Mística Ordem Rosa Cruz; a Fraternidade Rosa Cruz; a Sociedade Rosa Cruz do Lectorium Rosicrucianum ou Escola Espiritual Gnóstica da Rosa Cruz Áurea; a Ordem dos Irmãos Primogénitos da Rosa Cruz. A Ordem Rosa Cruz - AMORC, Antiga e Mística Ordem Rosa Cruz estabelece uma distinção entre os rosacrucianos, que são os seus próprios aderentes, e os Rosa-cruz, que atingem os mais elevados graus da ordem. Define-se como "uma organização internacional de carácter místico-filosófico, que tem por missão despertar o potencial interior do ser humano, auxiliando-o em seu desenvolvimento, em espírito de fraternidade, respeitando a liberdade individual, dentro da Tradição e da Cultura Rosacruz". É nesta ordem que encontramos figuras proeminentes, como Comenius; Sir Francis Bacon; o rei da Prússia, Frederico Guilherme II; o poeta Wolfgang Goethe; Victor Hugo; René Descartes; Leibniz; Isaac Newton; Benjamin Franklin; e Fernando Pessoa. A Fraternidade Rosa Cruz tem na astrologia e no desenvolvimento de faculdades mediúnicas e curativas as bases da doutrina oficial. A Sociedade Rosa Cruz do Lectorium Rosicrucianum ou Escola Espiritual Gnóstica da Rosa Cruz Áurea defende que a alma viverá no corpo em cativeiro, só encontrando a paz pela libertação do corpo material, recuperando a plenitude da sua vida espiritual. A Ordem dos Irmãos Primogénitos da Rosa Cruz adota o princípio que "tudo aquilo que pode ser dito não merece ser conhecido". Como referenciar este artigo: *Ordens Rosa Cruz*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Consult.2013-12-12]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$ordens-rosa-cruz](http://www.infopedia.pt/$ordens-rosa-cruz)>.

fazem com que seja clara uma leitura da obra pela via esotérica e não apenas pela via poética/artística.



**Figura 181:** Pessoa e "O caminho da serpente". Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa.

Fonte: (Freitas, 1997b:112)

Para além dos temas esotéricos, houve outras opções que vieram compor espacialmente e enriquecer a composição de uma forma intensa. Pode ver-se a representação do *Terreiro do Paço*, considerado o centro geométrico de Lisboa: *O lugar escolhido foi o Terreiro do Paço, no centro "geométrico" de Lisboa, ao canto do qual está situado, ainda hoje, o café "Martinho da Arcada", que guarda viva a memória da sua passagem pelo mundo* (1997b:74).

Lima de Freitas divide o painel em três espaços na posição horizontal e uma faixa na posição vertical, na qual se inscreve a figura estilizada de Fernando Pessoa, ao centro: *A figura estilizada do Poeta ocupa o lugar central e axial no esquema compositivo do painel, que está dividido em três faixas horizontais* (Freitas, 1997b:74e76).

A faixa vertical é constituída por três grandes circunferências que incorporam, cada uma delas, uma imagem determinante, não esquecendo que se trata de um *eixo mediano da composição* (Freitas, 1997b:76) e que atravessa toda a obra.

A primeira circunferência *mostra, na zona "celeste", um grande pentágono luminoso, que se sobrepõe à cabeça do Poeta, como um "diadema" cósmico;* (Freitas, 1997b:76). Esta imagem sobrepõe-se à representação do universo:

uma faixa superior, que mostra um céu constituído por "esferas" de estrelas, sugerindo a multiplicidade das galáxias e o número infinito de universos - ou "heterónimos" - de que o oceano sideral é feito; este céu cintila por sobre os edifícios do Terreiro do Paço, fronteiros ao Tejo, que se avistam ao fundo, por detrás da silhueta de Fernando Pessoa (1997b:76).

A imagem do Terreiro do Paço corresponde à segunda faixa horizontal que é, ao mesmo tempo: *A vasta praça do Terreiro do Paço é um espaço vazio que se estende de um lado e d'outro da silhueta central* (1997b:76). Este espaço da obra, monocromático, dá a ler um texto em cada extremidade da obra. *Nesse espaço dividido, como em duas páginas de um livro, estão escritos excertos do extraordinário poema "Magnificat"* (datado de 7.11.1933) (1997b:76), lendo-se do lado direito:

*Quando é que passará esta noite interna, o universo  
E eu, a minha alma, terei o meu dia?  
Quando é que despertarei de estar acordado?*

"Magnificat"

Enquanto, do lado esquerdo, pode ler-se:

*Ao sahir do vértice instintivo, ao sahir  
para o vértice divino, ella roça a curva  
produzida da vesica involvente, a assim  
mostra que sabe della...*

"O caminho da serpente"

Na segunda circunferência: *a figura esguia de Pessoa, de chapéu e capa, constitui, por assim dizer, o eixo da composição, destacando-se em silhueta sobre o círculo central onde se*

*inscreve o traçado geométrico da Vesica piscis* (Freitas, 1997b:76). Vê-se, ao centro da *Vesica Piscis*, uma esfera de estrelas, à semelhança do que é visível na faixa superior.

A silhueta de Fernando Pessoa é mesclada com os traçados geométricos, embora se consiga ver o livro que está debaixo do braço. *Leva debaixo do braço um livro, ou manuscrito, de que pode ler-se o título: The way of the serpent* (Freitas, 1997b:76).

A última faixa horizontal conta três divisões *à maneira de um tríptico* (1997b:76), cuja parte central é a continuidade da faixa vertical que atravessa todo o painel:

A parte central, que continua a faixa vertical onde se inscreve a silhueta de Pessoa, é ocupada pela figura jacente - vista de cima - de um homem de grande barba, olhos cerrados, que segura contra o peito um livro vermelho fechado, ostentando a letra T no centro da capa. Trata-se obviamente da figura lendária de Rosenkreutz (1997b:76e78).

Esta figura de Christian Rosenkreutz está representada na terceira circunferência e é uma imagem trabalhada por Lima de Freitas<sup>374</sup>, que são sempre acompanhadas com traçados geométricos junto da cabeça:

Uma construção geométrica envolve a cabeça do mítico defunto, e essa construção evoca a descrição desse mesmo túmulo feita por Johann Valentin Andreae na já citada obra "As Bodas alquímicas de Christian Rosenkreutz"; não esqueçamos que o túmulo tem inscritas, segundo Andraæ, as palavras: *Hoc Universi Compendium Vivus Mihi Sepulcrum Fecit* (Freitas, 1997b:78).

Como Lima de Freitas alude: *Dois versos do poema de Pessoa podem ler-se de um lado e do outro deste motivo central* (1997b:78):

*Calmo na falsa morte a nós  
exposto o livro oclvso  
contra o peito  
posto*

No lado esquerdo e no lado direito da faixa horizontal inferior do painel pode ver-se duas aberturas ogivais. Sendo que, *No volante da esquerda da "predela" do tríptico inferior da composição vê-se uma abertura ogival, como uma janela aberta sobre o firmamento estrelado onde se desenha a constelação do Dragão (ou Serpente) e, junto a ela, se lê uma citação de Pessoa: Somos dois abismos – um poço fitando o Céu* (Freitas, 1997b:78e80).

Por seu turno, *No lado direito da mesma "predela" está representada uma serpente entrelaçada numa corda, cópia de uma antiga pedra esculpida encontrada no claustro da Sé de*

---

<sup>374</sup> Pode ver-se também a obra *Calmo na falsa morte*, de 1985, na presente Tese de Doutoramento, na I Parte, Capítulo I, Figura 37.



*Lisboa; acompanha-a outra legenda de Pessoa: O simbolo é naturalmente a linguagem das verdades superiores à nossa inteligência (Freitas, 1997b:80)*

Para finalizar esta leitura da obra dedicada a Fernando Pessoa, resta verificar a existência de duas serpentes enroscadas por entre as três circunferências centrais do painel, uma mais realista e a outra mais opaca, sugerindo uma ser a sombra da outra:

Da figura de Rosenkreutz deitado no seu túmulo vê-se emergir, pouco a pouco, uma forma de serpente que irá atravessar toda a composição, numa trajetória sinuosa que envolve o corpo e a cabeça do Poeta e ascende ao nível celeste, desdobrada em duas serpentes (uma delas menos nítida e mais escura); (...) (Freitas, 1997b:78).

Estas duas serpentes encontram-se no cimo do painel, de onde parece nascer um círculo azul, podendo sugerir uma outra plataforma de consciência. As serpentes estão juntas por um mosquetão junto das cabeças: (...); *no topo do pentágono aparecem, coroadas, as respectivas cabeças; ostentam uma espécie de colar, como as serpentes esculpidas na escadaria exterior da Sé do Porto* (1997b:78).

Será curioso observar ainda que o rosto e a cabeça de Fernando Pessoa, desenhada sobre o lugar onde estaria o arco de acesso à Rua Augusta, portanto sobre um vazio que contrasta com os traços bem definidos do rosto e cabeça de Christian Rosenkreutz, por sinal com parecenças a Lima de Freitas.

Esta obra comporta uma simbólica mística que poderá ultrapassar aquilo que será possível ler-se nesta linha de interpretação. Na linha de estudo que está a ser seguida para a aproximação à simbólica das obras públicas de Lima de Freitas, há a ter em consideração os vários temas apresentados por Lima de Freitas mas, sobretudo focar o olhar no título da obra. O mesmo alude a um caminho da serpente, sendo este o arquétipo que terá fundado todo o pensamento de Lima de Freitas para esta obra.

Na linha da obra *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, de Gilbert Durand, o arquétipo réptil é o que melhor se ajusta ao arquétipo da serpente, embora o simbolo da escada também possa ter alguma relação com a serpente, na medida em que é o objeto que tanto permite subir como descer. Contudo, a serpente enquadra-se no regime diurno e às estruturas esquizomorfos (Apêndice 28).

### 7.13. Uma hermenêutica simbólica do painel *O Almada-neopitagórico*

*O Almada-neopitagórico* é o décimo terceiro e também pode ser considerado o último painel da gare do Rossio, uma vez que o painel catorze já não se encontra neste conjunto, mas numa parede independente, junto à entrada/saída do metropolitano de Lisboa.

Esta obra homenageia Almada Negreiros (1893-1970), também, responsável pela realização de painéis murais em vários espaços públicos da capital e participante em muitas atividades culturais e artísticas que enriqueceram a cultura portuguesa:

Outra figura já "lendária" da nossa capital é a de Almada Negreiros: o muralista dos painéis das Gares Marítimas de Alcântara e de Conde d'Óbidos, o poeta e o bailarino; o autor do extraordinário romance "Nome de Guerra"; o vitralista nobilíssimo das igrejas de Fátima e de Nun'Álvares Pereira; o ilustrador, o caricaturista, o ensaísta, o dramaturgo; e ainda o notável desenhador e pintor do nosso Modernismo (Freitas, 1997b:81).

Lima de Freitas, contudo, realça a vertente geómetra de Almada Negreiros, como a mais característica da sua criação artística:

Porém, Almada, na ascense mais alta do seu pensar e do seu sentir, foi ainda - com o seu amigo Fernando Pessoa - um fazedor de mitos e um geómetra de uma renovada geometria pitagórica, simbólica e iniciática capaz de espiritualmente "salvar" o homem (afirmando, como um Nietzsche de uma nova revelação: "assim fala geometria!") (Freitas, 1997b:81).

A geometria pitagórica e simbólica de Almada Negreiros é visível, tanto em estudos prévios, como em obras realizadas pelo autor, nomeadamente a obra *Começar*, no átrio da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa. Lima de Freitas, a esse respeito, refere o seguinte:

Dessa geometria deixou-nos um testemunho final: o painel "Começar" que está no átrio da Fundação Gulbenkian, em Lisboa. Traçado que persegue o misterioso "Ponto da Bauhütte" das antigas confrarias de construtores de catedrais e os segredos da estrela de Pitágoras (1997b:81).

Os traçados geométricos dedicados ao *Ponto da Bauhütte*<sup>375</sup> são um trabalho intenso em busca dos mistérios dos números e dos traçados. Trabalho esse que Lima de Freitas se interessou, tendo dedicado anos de estudo, tanto ao nível da escrita como ao nível da expressão artística.

Almada Negreiros, que foi uma das principais personalidades do movimento modernista, veio a reencontrar a tradição<sup>376</sup>:

---

<sup>375</sup> Menciona-se a abordagem ao *Ponto da Bauhütte* na I Parte, no Capítulo II da presente Tese de Doutoramento.

<sup>376</sup> "Um dos lugares mais apropriados para evocar Almada Negreiros seria porventura o café da "Brasileira do Chiado", onde tantas vezes conviveu com os artistas e escritores dos seus tempos heróicos: o Chiado dos escândalos literários e artísticos, das tertúlias, dos confrontos (por

Entre a sua juventude "modernista", agressiva, exibicionista e, mais tarde, a maturação no silêncio do atelier das revelações do "Número" e da "Proporção 9/10", situam-se os dois pólos dessa personalidade lisboeta de primeira grandeza - na arte, na literatura, e também, com Pessoa, na reinvenção de certos mitos - que foi Almada Negreiros (Freitas, 1997b:82).

Mas é nos números e na geometria que Lima de Freitas vai focalizar a homenagem a Almada Negreiros:

O painel de azulejos a ele dedicado reproduz alguns dos traçados de uma geometria simbólica e "sagrada" que fizeram dele o pioneiro (ainda mal compreendido) de uma antiquíssima e *nova* sabedoria que vem de um passado remoto e abre sobre o futuro de um novo bimilénio (Freitas, 1997b:82).

---

vezes das "bengaladas"!), por onde passou todo o modernismo de entre as duas guerras mundiais e onde se degladiaram as vanguardas do após-guerra. Almada foi aí figura célebre e já quase mítica, representado no conhecido quadro em que a si próprio se retrata com um grupo de amigos" (Freitas, 1997b:81-82).



**Figura 182:** *O Almada-neopitagórico*. Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa.

Fonte: (Freitas, 1997b:113)

Na composição do painel, Lima de Freitas traça uma coluna ou um eixo vertical, a meio, no qual mostra

um traçado simples da “estrela pitagórica” no topo superior (segundo um desenho de Almada), logo seguido da mesma estrela pentagonal sobreposta a quatro quadrados duplos, tal como está no centro do painel *Começar* do átrio da Fundação Gulbenkian e, na metade inferior do mesmo eixo central, a reprodução de um dos vitrais mais belos de Almada, que está no baptistério da igreja de Fátima e representa uma cascata de água pura e azul, entre os ramos de uma árvore em flor (1997b:82e85).

Neste vitral, a que Lima de Freitas quis dar relevo, existe uma projeção da água como: *Água pura de uma espiritualidade divina, brotando do próprio eixo da figura pentagonal pitagórica, que simboliza o "Homem perfeito"* (1997b:85).

Por baixo da representação do vitral está escrita a frase camoniana *Quem não sabe a arte não na estima*, a qual merece referência. Existe nela uma vontade do autor em sublinhar o relevo da arte e a sua compreensão.

Na parte inferior do painel, existem duas imagens relevantes:

à esquerda vê-se a figura de Euclides, segurando a *tetraktis* (figura extraída da tapeçaria de Almada dedicada ao "Número", que está no Tribunal de Contas); à direita, um pormenor do fresco "Quem não viu Lisboa não viu coisa boa", que está na Gare Marítima de Alcântara, mostrando a proa de um navio com o nome *Lisboa* (1997b:85).

Do mesmo lado direito do painel, surgem quatro reproduções de obras de Almada Negreiros, identificadas por Lima de Freitas:

Por sobre o navio surge uma caricatura linear e "geométrica" que se conta entre os auto-retratos mais conhecidos do Artista, sobrepondo-se parcialmente a um conjunto de três figuras, seguindo os traçados deixados por Almada, e por ele designadas "ponto da Bauhütte" e "Pintar o sete", sendo a terceira sem título (1997b:85).

No topo do painel podem ler-se duas frases, uma do lado direito, da autoria de Almada Negreiros que diz: *Esta certeza é a minha cegueira com o qual parto para toda a parte. Para luz. Para plenitude.* A outra, do lado esquerdo, onde se lê a célebre frase: *O ponto de Bauhütte Um ponto que está no círculo E que se põe no quadrado e no triângulo Conheces o ponto? tudo vai bem. Não conheces? tudo está perdido.*

No mesmo lado esquerdo do painel, por baixo do retângulo, num dos círculos, aparece a seguinte frase: *O ponto da Bauhütte reencontrado em Setembro de 1974*, sobre a qual Lima de Freitas observa o seguinte:

Por cima da figura de Euclides vê-se a metade esquerda do grande círculo central que abraça toda a composição, no qual se sobrepõem os traçados do quadrado inscrito, da diagonal da *Vesica piscis*, do "olho da Vesica" e do "ponto da Bauhütte" tal como foi "achado de novo em 1974" pelo autor destas linhas (1997b:85-86).

Tal como diz, Lima de Freitas reencontrou *O Ponto da Bauhütte*, pelo método da *Vesica Piscis*, enquanto Almada Negreiros terá descoberto por outro método<sup>377</sup>.

Desta forma poder-se-á dizer que Lima de Freitas se quis inserir, subtilmente, no painel dedicado a Almada Negreiros. Decerto pela sua cumplicidade com Almada Negreiros, tendo em

---

<sup>377</sup> Ambos os métodos foram apresentados na I Parte, no Capítulo II desta Tese de Doutoramento.

conta o pensamento geométrico e numerológico de ambos, que acaba por justificar esta fusão entre os traçados de Almada Negreiros e os de Lima de Freitas.

Nesta linha de estudos sobre a simbólica subjacente à Obra Pública de Lima de Freitas, esta parece ser a mais complexa. A valência geométrica e numerológica levantam questões relativas ao posicionamento da obra no quadro d' *As Estruturas antropológicas do Imaginário*, de Gilbert Durand.

Numa outra perspectiva, é possível encontrar um elemento que se distingue de todas as relações geométricas e numerológicas, que é a cópia do vitral de Almada Negreiros, representando *uma cascata de água pura e azul, entre os ramos de uma árvore em flor* (Freitas, 1997b:85).

Este elemento é relevante, uma vez que está relacionado com a representação da figura pentagonal pitagórica (estrela de cinco pontas), representando o ser humano perfeito.

Apesar da dificuldade em optar por um símbolo representativo neste painel, parece ser possível ler a ascensão como via de proximidade com a mensagem subjacente. Não só na representação da árvore, como, e sobretudo, nas formas geométricas que contém o conhecimento e, dessa forma, ascende o ser humano a patamares de consciência superiores. Neste contexto, o cume é considerado o arquétipo presente no painel. O mesmo pertence ao regne diurno e enquadra-se nas estruturas esquizomorfas ou heroicas (Apêndice 29).

#### **7.14. Uma hermenêutica simbólica do painel *Vlysses***

*Vlysses* é o décimo quarto painel, o último do conjunto do Rossio. Ao mesmo tempo, pode ser considerado o primeiro dos catorze, na medida em que tem dimensões maiores que todos os outros e está num espaço diferenciado; sendo por ele que se inicia ou conclui o percurso de quem acede do Metropolitano aos Caminhos de Ferro.

Trata-se de uma homenagem a Ulisses e à Lusitânia, permitindo pensar na raiz mítica e simbólica relacionada com a cidade de Lisboa: *O grande painel no átrio da comunicação subterrânea que liga a estação ferroviária do Rossio à estação de metro dos Restauradores, tem por motivo, na lógica da sequência temática escolhida, o mito da fundação de Lisboa* (Freitas, 1997b:87).

O local não foi escolhido ao acaso. Existe um propósito arqueológico, no sentido de provocar uma experiência iniciática. Por outras palavras, o público vem das profundezas ou vai entrar nelas:

Visitar um subterrâneo pode equiparar-se a uma descida espeleológica - e neste caso sobretudo arqueológica - às profundezas do passado lendário; ora uma legenda mítica (embora talvez recente, provavelmente do século XVI) conta que Lisboa foi fundada por Ulisses e que de Ulisses provém o nome de Lisboa (1997b:87).

Lima de Freitas não deixou porém de recorrer aos autores que se debruçaram sobre este assunto, nomeadamente Dalila Pereira da Costa<sup>378</sup>, Pericot Garcia<sup>379</sup>, Lourenço Vala<sup>380</sup>, Luís de Camões, Francisco de Holanda<sup>381</sup>, Gil Vicente<sup>382</sup>, André de Resende<sup>383</sup> e Fernando Pessoa.

Lima de Freitas valoriza as palavras de Luís de Camões: *para lá das suas eventuais raízes históricas ou pré-históricas, é o mito que nos importa* (1997b:88). A propósito de Ulisses acrescenta:

Camões, por seu turno, emprestando crédito à lenda segundo a qual Ulisses - "o sábio grego" - teria fundado Lisboa e construído aí um templo dedicado a Palas, deusa grega da sabedoria, escreve nos *Lusíadas* (Canto VIII, 4-5): *... E templo a Palas, que em memória fica? / Ulisses é o que faz a santa casa / À Deusa que lhe dá língua facunda* (Freitas, 1997b:88-89).

Sobre a origem de Portugal, existe uma lenda vicentina que vai ao encontro daquilo que Lima de Freitas expressou no painel do Rossio. Assume a forte influência que a presente lenda teve na concretização da obra sobre Ulisses e a Lusitânia:

---

<sup>378</sup> Lima de Freitas cita um texto de Dalila Pereira da Costa, in *Da Serpente à Imaculada*, Porto, 1984: "Parece legítimo supor, de um ponto de vista histórico, que na zona costeira da Lusitânia - e com grande incidência na região de Lisboa - ter-se-ia dado "o encontro, como numa síntese, de duas tradições vindas do neolítico (...), dos hiperbóreos do Atlântico Norte e dos pré-helenos do Mediterrâneo Oriental e Norte, trazidas pelos povos aqui aportados, comerciantes, colonizadores e, quem sabe, missionários do culto da Deusa: egeus, do período calcolítico (ou creto-cicládico, 3.000-2.400 a.C.), depois cretenses, talvez nos períodos coincidindo com as maiores expansões de sua talassocracia, a primeira, entre 2.000-1.750, a segunda entre 1.700 e 1400 a.C; e depois ainda os micénicos", escreve a ilustre mitógrafa Dalila Pereira da Costa" (Freitas, 1997b:87).

<sup>379</sup> No seguimento daquela passagem observa: "A mesma autora cita a opinião de Pericot Garcia (em "L'Espagne avant la Conquête Romaine") que, sugerindo a possibilidade da vinda dos cretenses, senhores incontestados do Mediterrâneo, à Península Ibérica, em busca do cobre e do estanho, acrescenta: "Se há a certeza da realidade dos navegadores gregos nos séculos VII e VI, não é impossível que as suas navegações tenham começado antes, seguindo as pistas dos marinheiros cretenses e micénicos". Para Evans os cretenses teriam navegado até às Ilhas Britânicas, enquanto Glotz dá como certa a vinda dos cretenses à Península Ibérica" (Freitas, 1997b:87-88).

<sup>380</sup> "Na opinião do humanista italiano Lourenço Vala o nome de Lisboa não proviria do nome de Ulisses, o qual, segundo ele, "nunca navegou para essas regiões", mas do nome grego de *cavalo*. Assim, negando um mito, Vala mantém outro, qual seja o da fecundação das éguas do Tejo pelo vento" (Freitas, 1997b:88).

<sup>381</sup> "Francisco de Holanda, contemporâneo e amigo de Camões, no livro "Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa", já por nós referido, dá a sua opinião: "... afirma Júlio Solino e outros antigos, que Ulisses, vindo da guerra de Tróia, edificou Lisboa, que foi quase no tempo de Abido, rei de Espanha..." e acrescenta: "...a fábula que se conta do Mosteiro de Celas, donde dizem que Ulisses levou Aquiles que em traje de mulher, Tétis sua mãe ali tinha escondido e encantado, o qual é fabuloso..." (Freitas, 1997b:89-90).

<sup>382</sup> Lima de Freitas realça algumas considerações sobre o *Auto da Lusitânia*, de Gil Vicente, por Dalila Pereira da Costa: "Um dos textos mais interessantes, por rico em ressonâncias mitogenéticas extremamente arcaicas e, simultaneamente, marcado pelo espírito desenvolto, curioso e inovador da Renascença, é o da Farsa chamada "Auto da Lusitânia", de Gil Vicente, "como o poeta que mais fundo e fielmente nos traz os mitos e a tradição da alma portuguesa", nas palavras de Dalila P. da Costa. Nessa Farsa entra um licenciado que se declara embaixador do autor," do qual - explica a mesma ensaísta - relata a seguir a iniciação que este sofreu por uma donzela, que o levou ao antro da Sibila, a qual lhe ensinou a origem de Portugal" (Freitas, 1997b:90).

<sup>383</sup> "Por seu turno, o grande humanista André de Resenda, na sua obra "*De Antiquitatibus Lusitaniae*", publicada postumamente em Évora, no ano de 1593 - e de novo, em 1790, pela Academia de Coimbra - afirma, sem mais comentários, que Lisboa foi fundada por Ulisses" (Freitas, 1997b:90).

Esta belíssima variante da lenda de Lusitânia, tão aparentada à estrutura íntima do mito fundador de Ulisses e com ressonâncias tão fascinantes - o "príncipe marinho", o "caçador grego" de nome Portugal vindo da Ungria, a ninfa Lisibeia (nome próximo de Lisboa), a Lusitânia "filha do sol", e outras - constituiu uma forte inspiração para o painel de azulejos que pintei relacionado com a lendária fundação de Lisboa (1997b:91).

Quanto à influência de Fernando Pessoa reporta-se ao poema intitulado *Ulysses*, da *Mensagem*:

### **Ulysses**

O mytho é o nada que é tudo.  
O mesmo sol que abre os céus  
É um mytho brilhante e mudo-  
O corpo morto de Deus,  
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,  
Foi por não ser existindo.  
Sem existir nos bastou.  
Por não ter vindo foi vindo  
E nos creou.

Assim a lenda se escorre  
A entrar na realidade,  
E a fecundal-a decorre.  
Em baixo, a vida, metade  
De nada, morre

(Pessoa, 1934:19).





**Figura 183:** *Vlysses*. Pintura de azulejos de 1995-1996. Estação dos Caminhos de Ferro – Lisboa.  
 Fonte: (Freitas, 1997b:113)

No painel de azulejos do Rossio estão inscritos excertos deste poema identificados como sendo de Fernando Pessoa o que, mais uma vez, sublinha a importância do mito em detrimento da história factual:

Também Fernando Pessoa, já no nosso século, ao inscrever o nome de Ulisses no átrio das reminiscências lendárias de Lisboa, explica na *Mensagem* que o mito não é um acontecimento histórico factual e documentável, mas uma manifestação das instâncias criadoras do "imaginal" (como imaginário vinculado ao mistério e ao sagrado) (Freitas, 1997b:91-92).

Precedendo a citação de Pessoa aparece inscrita a uma frase do erudito André de Resende: *...Ibi oppidum Olisipo ab Ulysse conditum Ibi Tagu flumen...* (Resende, 1790, L.I,14).

Lima de Freitas representou a barca que trouxe Ulisses vogando no Tejo:

A partir destes e de outros dados de um riquíssimo imaginário, venerando e insondável, realizei uma composição pictórica de cerca de seis metros e meio por quatro, atravessada quase toda por uma representação do rio Tejo, onde se vê surgir a barca do mítico herói-fundador, navegando ao vento, da esquerda para a direita, com um emblema solar pintado na vela (Freitas, 1997b:92).

À semelhança do que tem vindo a ser observado ao longo do estudo, as obras públicas de Lima de Freitas incluem os círculos concêntricos com bastante frequência.

No plano de fundo, existe a representação de uma paisagem natural, onde o céu, as montanhas e a vegetação são os elementos definidores: *Em último plano vê-se a margem norte do rio e avista-se, à esquerda, uma montanha que representa a "serra Solercia", ou de Sintra* (1997b:92).

No plano mais aproximado, pode ver-se o maior conjunto de elementos míticos e simbólicos da pintura. Em primeiro lugar, destaca-se a figura masculina, do lado esquerdo da composição. Ao centro, vê-se a entrada da gruta. Do lado direito, uma figura feminina sentada, com um ceptro na mão:

Quanto ao primeiro plano da composição, é fundamentalmente ocupado, à esquerda, pela figura de Ulisses, de pé, aproximando-se de uma passagem que o conduzirá, através de rochedos contíguos à água, a uma grande "barroca" ou gruta que forma uma espécie de salão, onde se distingue uma figura feminina de grande beleza e nobre porte, sentada, empunhando um ceptro ou bastão (1997b:92).

Esta figura feminina está rodeada de elementos simbólicos, que serão motivo de estudo. O ceptro está na mão esquerda e a mão direita está levantada, como respondendo ao aceno de Ulisses: *O gesto que faz com a mão direita é um gesto de acolhimento e boas-vindas* (Freitas, 1997b:92).

Na cabeça, a mulher exibe um diadema com uma serpente levantada ao centro: *Tem na cabeça um diadema encimada por um uræus - uma serpente que se ergue sobre a fronte e que surge de novo, amplificada, por cima da figura presumível da "Lusitânia", deusa de Ophiussa, a "terra das serpentes"* (1997b:92).

Esta figura feminina chamada de *Lusitânia* – deusa de Ophiussa – reina na terra das serpentes e para além da serpente no diadema, tem uma segunda serpente enrolada no pulso da mão direita e mais duas enroladas no tronco da árvore cheia de frutos, como que simbolizando os resultantes do fecundo encontro dos dois protagonistas, que se ergue por trás dela, a maior das quais tem a cabeça em posição semelhante à da deusa, ou seja, a cabeça da *Lusitânia* é acompanhada pela da serpente:

Por detrás da "deusa" ergue-se uma árvore carregada de pomos, evocando a árvore do paraíso e também os pomos que Hércules colheu no Jardim das Hespérides; no tronco e nos ramos dessa árvore enroscam-se serpentes e vê-se pendurado um escudo, decorado com a cabeça da Medusa (1997b:92-93).

O escudo com a representação da *cabeça da Medusa*<sup>384</sup> inspira-se no *Lampadário etrusco de Cortona*<sup>385</sup>, que vem enriquecer, simbolicamente, a representação da serpente.

Esta representação da medusa é, ao mesmo tempo, uma *gorgona*<sup>386</sup> que, para Lima de Freitas, ocupa um papel importante nesta composição:

A referência a uma das Gorgonas tem que ver não só com a simbólica do ambíguo e do polarizado, do belo e do mortífero, do obscuro e do luminoso (aquele que olhava o rosto e os olhos da Medusa ficava petrificado para sempre), mas também com enigmáticas alusões geográficas: um pormenor do mito das Gorgonas que nos ocupa indica que elas habitavam muito longe, "junto às terras do poente e da noite"; o que aponta para o extremo ocidental da Europa, por outras palavras, para a costa atlântica da Lusitânia (1997b:93).

Para terminar, falta ainda mencionar a imagem de uma *mulher-pássaro* que segura um espelho na mão esquerda. Lima de Freitas faz a analogia entre ela e as sereias, as hipnotizadoras dos homens, aquelas que com os cânticos faziam seduzir os marinheiros de Ulisses:

---

<sup>384</sup> Medusa: "Do grego "que reina com poder funesto". Era filha de duas divindades marítimas, Fórcis e Ceto, sendo uma das três Górgonas. Era a mais conhecida destas e considerada mesmo a "autêntica". De entre estas era a única mortal e visível aos olhos dos humanos. Na história sagrada da mitologia grega, Medusa passou de divindade primordial, pré-olímpica, ainda que um monstro, como Górgona que era, a vítima de uma transformação: de bela passou a horrorosa.

Seduzido pela sua maravilhosa beleza, Poseidon (Neptuno, em Roma) transformou-se em pássaro para a poder atrair e possuir, tendo mesmo profanado o templo de Atena (Minerva, para os romanos), pois foi aí que a terá possuído, o que era um sacrilégio. Poseidon foi o único que se terá aproximado dela. Por isso, Atena, irritada, terá então transformado os cabelos da bela Medusa em cobras. Outras lendas dão como causa desta sua aparência o facto de Medusa ter ousado considerar-se mais bela do que Atena, tendo uma grande vaidade na sua magnífica cabeleira. Para além dos cabelos em forma de serpentes, tinha Medusa dentes enormes e feios, como os javalis, uma língua vibrátil e um olhar penetrante e medonho, cheio de convulsões terríficas, mãos de bronze e asas de ouro, o que fazia com que pudesse voar.

Da união de Medusa com Poseidon nasceram Crisaor e Pégaso, o mítico cavalo alado. Medusa habitava na extremidade do mundo - a ocidente, perto do reino dos mortos - onde Perseu a foi matar. Perseu terá ido instigado por Atena, embora algumas lendas digam que terá sido a mando de Sérifo, tirano de Polidectes, que queria destruir o monstro. Perseu, depois de encontrar o covil dos monstros, elevou-se no ar com as suas sandálias aladas que Hermes lhe tinha dado; sem olhar para o rosto maligno de Medusa - o que o poderia petrificar - agarrou-a pelos cabelos e cortou-lhe a cabeça, enquanto o ser monstruoso dormia. Para evitar olhá-la, usou o seu escudo como espelho.

Foi do sangue que escorreu do pescoço cortado que nasceram os dois filhos de Medusa e Poseidon. Perseu terá então oferecido a cabeça de Medusa a Atena, a qual a partir daí passou a usá-la como ornamento do seu escudo, petrificando os seus inimigos. Perseu recolheu também sangue do pescoço de Medusa: o da veia esquerda era um veneno mortífero, enquanto que o da direita era um remédio capaz de ressuscitar mortos. Também se contava que apenas um ou dois dos seus cabelos bastavam para afugentar um exército. Segundo outras versões, diz-se que Perseu terá enterrado a sua cabeça no meio de uma praça em Argos. Uma madeixa dos seus cabelos foi dada por Atena a Hércules, tendo sido considerado como um talismã ao qual estava unida a saúde da cidade.

Iconograficamente, Medusa é representada, em muitos monumentos, pinturas ou peças escultóricas como uma cabeça medonha de um monstro repulsivo, pela infinidade de cobras que nela rabeavam. Mais tarde, a arte substituiu gradualmente essa aparência terrível por uma mais triste e melancólica, como o fez Caravaggio, pintor italiano de meados do século XVII.

Outras Medusas são celebradas na mitologia, embora sem qualquer tipo de destaque ou importância, como a filha de Estenelo e de Nícipe e irmã de Euristeu, ou uma filha de Priamo."

Como referenciar este artigo:

Medusa. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 2013-05-21].

Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$medusa](http://www.infopedia.pt/$medusa)>.

<sup>385</sup> Lima de Freitas exhibe a imagem com a legenda: "Lampadário etrusco de Cortona. Apud. L. Frobenius, *Storia delle civiltà africana*" (Freitas, 1997b:97).

<sup>386</sup> "O sentido profundo das Gorgonas é complexo e cheio de uma luz negra; não é aqui o lugar próprio para o examinar. Bastará dizer que o seu "culto" estava vinculado aos princípios mais transcendentes, que o homem não pode contemplar sem iniciação, um culto dos mortos ligado ao culto dos antepassados, ao poder oracular e a um saber secreto guardado numa escrita (destinada a ser lida pelos mortos); a escrita ibérica, secreta e sagrada, só conhecida pela alta casta sacerdotal, dataria do neolítico, na opinião de S. Reinach, de Teixeira Rego e do Rev. Benha ou, segundo Mendes Correia, de um período entre o megalítico e a segunda Idade do Ferro" (Freitas, 1997b:93).

No primeiro plano da composição, à direita, vê-se uma sereia segurando um espelho, semelhante às que tentaram seduzir com os seus cânticos os marinheiros de Ulisses, no estreito fatal de Sila e Caribdis; perigo a que o herói escapou mandando tapar com cera os ouvidos dos membros da tripulação e fazendo-se atar ao mastro para não poder, tentado pelas vozes dessas mulheres-pássaros, lançar-se ao mar e provocar a perdição de todos (Freitas, 1997b:96).

Quando questionado por Antónia de Sousa sobre se o significado do painel dedicado a Ulisses está associado à chegada do herói para implementar o patriarcado, o mestre respondeu: *Tocou já no ponto essencial. Quero dar o encontro de uma racionalidade dinâmica, que vem expulsar as civilizações mais arcaicas, onde houve um matriarcado muito forte. A Lusitânia vai confrontar-se com Ulisses* (Freitas, 1997c:21). A diferente racionalidade também se espelha na construção ortogonal onde se inscreve a figura de Ulisses, face ao lugar natural onde o recebe a mulher. Através da entrevista consegue entender-se este confronto entre os géneros, dando conta de que a mulher tem implementado uma tradição muito forte e enraizada que, pela via do Inconsciente Coletivo, ainda hoje está implícito:

É um racionalismo de índole masculina a entrar nessa concavidade feminina, cheia de mistérios, que vai ser violada por essa racionalidade. As civilizações nascem também de violações. Não se trata, neste caso, de um sexo vencer o outro. Ulisses está a entrar pelo Tejo com a sua barca e a aproximar-se da figura feminina, que o recebe com boa vontade e o aceita. Estão por vir as consequências (Freitas, 1997c:21).

Lima de Freitas sublinha a não existência de luta de poder entre os géneros, mas antes uma cedência de poder, na medida em que se abdica do poder para dar vida a uma hipótese diferenciada. Quando refere que *estão por vir as consequências*, ao mesmo tempo diz que o futuro está no passado, mas haverá a necessidade de mergulhar nas profundezas para conhecer bem esse passado. *O futuro de Ulisses é o nosso passado. Sabemos as consequências, mas tudo está sempre a refazer-se e a modificar-se. Agora que podemos ir às profundezas, talvez possamos refazer o futuro* (Freitas, 1997c:21).

Nesta obra existe uma dupla formação simbólica, uma masculina e outra feminina. Uma ligada ao passado e outra relacionada com o futuro. Uma liga-se ao sol, através da representação dos círculos concêntricos na vela, outro relaciona-se com a lua em contraponto com a anterior. Uma relaciona-se com o regime diurno, na linha de Gilbert Durand e a outra ao regime noturno. Com tudo isto, a presente obra *Ulysses*, representa a síntese entre os dois regimes ou polaridades (Apêndice 30).

Do lado do regime diurno, com as estruturas esquizomorfos ou heroicas, pode identificar-se aos arquétipos da luz, do céu, do herói, do animal, do réptil e do símbolo do sol.

No regime noturno, nas estruturas sintéticas ou dramáticas, pode identificar-se aos arquétipos da árvore e da lua, enquanto às estruturas místicas ou antifrásicas pode associar-se ao arquétipo da noite, da casa/morada, da mulher e dos símbolos da caverna e da barca.

Esta é uma obra síntese no conjunto de toda a Obra Pública de Lima de Freitas aqui estudadas. Consegue representar todo o trabalho desenvolvido por Lima de Freitas ao longo da vida. É, também, a última obra pública realizada pelo autor sendo, dessa forma, uma valorização dobre a obra plástica, a gráfica, filosófica/antropológica, hermética, geométrica e numerológica que, ao longo desta Tese, foi possível abordar.

Lima de Freitas soube mostrar no mais particular a até singular, a dimensão nacional e mesmo universal. Isto desde, por exemplo, no painel alusivo a Santo António que, reproduzindo quase fotograficamente um local de Lisboa, exalta o mais popular santo português e uma personalidade católica/universal. Mas também a sequência cronológica dos motivos que, sem prejuízo do significado *transtemporal*, desenham uma história cronologicamente ordenada. Enfim, que Lisboa aparece assim como *capital* ou cabeça de um corpo que, sendo o Portugal metropolitano, se espraia por todo o orbe e ascende a planos sobrenaturais, como se vê logo no primeiro painel, mas em vários outros, designadamente os de *Visão Cósmica de Camões*, de *Vieira e o V Império* e de *Ulisses*.

Seria também de sublinhar a erudição que Lima de Freitas manifesta, sem alardes, para explicar as suas opções. Não é fácil reunir tanta informação seleta, o que mais sublinha a importância desta obra – painéis e respetivas ilustrações escritas – como testamento do artista.



## **IV PARTE: Da Obra Pública à estética educacional em Lima de Freitas**

### **Capítulo I – Da Obra Pública às *imagens obsessivas***

#### **Preâmbulo**

Esta IV Parte subdivide-se em dois capítulos que permitem chegar às conclusões consideradas pertinentes. Estas são o resultado do estudo que foi sendo feito no decorrer das três partes anteriores. A presente abordagem incide sobre as *imagens obsessivas* encontradas na Obra Pública, onde se pretende perceber de que forma essas mesmas imagens contribuem para uma educação do público.

Especificamente neste capítulo haverá lugar para uma abordagem teórica sobre o entendimento de Lima de Freitas, acerca do papel do artista e da obra de arte. Irá ser feita uma reflexão sobre a obra de arte e o público; o público e a formação do gosto, bem como a importância da percepção estética e da imaginação para um caminho educacional. Devido à relevância que a obra e o pensamento de Almada Negreiros têm em Lima de Freitas há interesse em abordar as valências do mundo sensível e da estética, no sentido de se refletir mais detalhadamente sobre os referidos temas.

Na parte final deste capítulo irá ser feita uma abordagem à Obra Pública, mas com a intenção de demonstrar as *imagens obsessivas*. O olhar será focado sobre as imagens que se destacam na obra do artista, através da *mitocrítica* realizada na III Parte, no II Capítulo. Esta alusão permitirá realçar o arquétipo ou o símbolo, delinear qual o regime dominante, bem como as estruturas a ele relacionadas. É com esta análise que se tentará desenhar o imaginário subjacente à Obra Pública de Lima de Freitas. Será esse imaginário que vai desenhar o caminho da última parte deste trabalho, permitindo desenvolver o pensamento com vista a uma estética educacional.

#### **1. A obra de arte e o artista em Lima de Freitas**

Este ponto, relacionado com as noções de artista e de obra de arte, tem forte ligação ao pensamento de Lima de Freitas. Deve referir-se que o autor dedicou várias reflexões escritas sobre estes temas, o que vem fundamentar e contextualizar a sua abordagem neste capítulo.

Sobre a noção de obra de arte Lima de Freitas afirma: *A obra de arte assume aí o papel glorioso e terrivelmente sagrado de primeiro mapa e guia – de portulano temerário e por força intuitivo das grandes navegações no mar ignoto da natureza humana – e, também de oráculo,*

*de voz desse Outro que em nós habita* (1971:145). Como metaforicamente alude, a obra de arte tem um papel decisivo como guia e orientador no caminho do ser humano. Também permite subentender a relevância que dá à história dos portugueses. No mesmo contexto mostra o seu entendimento relativamente a produção da obra de arte: *A produção da obra de arte é produção do ser; fazer é fazer-se (ou desfazer-se)* (Freitas, 1965:19). Produzir uma obra de arte é, em simultâneo, um processo construtivo e desconstrutivo, no sentido de que para dar lugar ao novo é preciso fazer a crítica, que permite ultrapassar o que está vigente. A história e a cultura ficam impressas na obra de arte, na medida em que a mesma faz parte de um processo. Para que este processo se dê é necessário que a mesma comporte um tema: *Não existe obra de arte sem tema. O tema é uma estrutura mais ou menos complexa, as suas raízes são sempre profundas: imagem do homem, rica, contraditória, dinâmica e histórica como o próprio homem* (1965:19). Esta relação direta, entre obra de arte e o tema, aponta para a postura que, o próprio ser humano, toma na sua produção artística, tanto ao nível da escrita, como ao nível da sua obra plástica. As Obras Públicas estudadas neste trabalho vêm confirmar a importância do tema para Lima de Freitas.

A produção da obra de arte levanta questões relacionadas com a encomenda e a intenção real do artista. Assim, o *motivo* é encarado por Lima de Freitas como concêntrico ao tema, sempre que a encomenda (motivo) satisfaça os impulsos do artista (tema): *Acontece, entretanto, que noutras obras de arte o 'motivo' é concêntrico ao tema profundo; tais obras, sempre vibrantes de entusiasmo prosélito, resultam do encontro dos impulsos profundos do criador com a encomenda social* (1965:35). Neste caso há orientações sobre a forma como é encarada a encomenda de cada obra de arte pública. A sua produção, tal como deixa transparecer, surge da fusão entre a encomenda e o tema, para que ambos estejam em consonância e harmonia.

Assim, Lima de Freitas define o artista como aquele que é *capaz de conduzir as divergências nascidas no decurso da produção da obra a uma convergência final que ultrapassa as suas próprias intenções iniciais* (1965:24). Aqui assume-se que o artista possui a capacidade de criar uma obra que ultrapasse as suas intenções pessoais. Olhando para aquilo que se passa entre o artista Lima de Freitas e a sua obra pode dizer-se que a intenção inicial do artista é já ultrapassada. Por outras palavras, a sua Obra Pública insere variadíssimas formas de interpretação que possibilitam ultrapassar a intenção inicial do autor.



O papel do artista é relevante na construção e no avanço da humanidade, contudo tem sofrido alterações ao longo dos tempos.

O sentido de reprovação pública passou a ser considerado um dos elementos constitutivos para a situação artística ser reconhecida como de vanguarda. A vanguarda não era apenas uma modalidade mais radical, ousada ou dogmática; supunha, obrigava-se a uma consciencialização histórica voltada para o futuro, e a determinação inequívoca do artista que pretendesse estar avançado relativamente ao seu próprio tempo (Lambert, 1997a:20).

Esta leitura sobre o papel do artista mostra já um caminho educacional da arte em geral e, em particular, da Obra Pública de Lima de Freitas, que assim se pronuncia:

O artista (repito, *o artista*) é aquele indivíduo que sente a sua consciência dividida, torturada, crucificada pelos dilemas, pelas contradições mais dilacerantes do seu tempo; nisto se distingue de qualquer outro homem sensível, arguto e responsável. ... O artista, porém, é aquele que se recusa a esquecer, a dar de barato, a fingir ignorar; ... O artista é aquele que não se satisfaz com as soluções parciais ou por partes, é o impaciente de absoluto, é aquele que liga tudo a tudo e que, para essa permanente operação de *religar* os fragmentos dispersos do cosmos, necessita de *modelos*, de figuras, de símiles, de analogias (Freitas, 1971:144).

Percebe-se que ser artista é o resultado de muitas contradições interiores, de dúvidas e angústias, num esforço para superar a fragmentação da sociedade e do ser humano. Todo o trabalho do artista resulta numa evolução que varia conforme as épocas e as sociedades: *A verdade é que a cada momento conceitos tidos por estáveis sofrem o empurrão da vida – modificam-se, dilatam-se, contraem-se, morrem ou ressuscitam, ao sabor dos meandros históricos da consciência humana* (1965:172-173). Reconhece-se na Obra Pública esta responsabilidade resultante do contexto cultural e artístico que define um artista e uma época.

Nestes casos, o artista e a arte, têm a capacidade de conseguir integrar os saberes, facilitando um conhecimento mais global. Lima de Freitas fala da arte de vanguarda do século XX, inserindo-a no seu tempo artístico. Reconhece nela uma capacidade de corte, recorte e construção para conjugar os saberes múltiplos e, muitas vezes, opostos:

Arte de vanguarda, de verdadeira vanguarda, no nosso tempo, só pode ser aquela que parte à descoberta e à conquista da visão – de uma nova visão do mundo que integre, unifique e exalte os opostos: consciente e inconsciente, razão e sentimento, ideal e instinto, ciência e intuição, indivíduo e sociedade (1971:102).

A arte abre os caminhos para se alcançar o conhecimento pelos *sinais visíveis*, seja ele da semiótica ou da simbólica:

... para lá de uma lúcida meditação da linguagem do desenho e sua gramática, muito próxima dos grandes temas de reflexão dos melhores representantes da arte moderna, trata-se, nada mais nada menos, de abrir as fundações de um conhecimento pelos sinais visíveis, a um tempo uma semiótica do visual, uma simbólica das formas geométricas mais simples (as mais difíceis) ou, como Almada prefere dizer, a *antegráfia* de formas de pensamento menosprezadas ou olvidadas pela maioria (Freitas, 1982b:9).

Esta arte deverá responder às várias linhas de pensamento, sejam elas de caráter mais técnico ou mais sensitivo. Desta forma, Lima de Freitas chama a atenção para a necessidade de ir à essência do conhecimento. Lembra que a obra de arte deve incorporar os conhecimentos mais profundos da existência humana, no sentido de conduzir até: *às próprias raízes do humano e às origens onde o não-humano e o humano se entrelaçam, antes da queda, antes da história, antes da palavra escrita* (1982b:9).

Na Obra Pública foi possível encontrar temas relacionados com o Imaginário Lusitano e com factos históricos de relevo em Portugal, mas também se encontram temas relacionados com a essência e a origem humana; os quais ora isola, ora funde. A (re)descoberta da mensagem subjacente é o desafio maior. Esse foi um dos propósitos deste trabalho, de forma a conseguir contribuir para uma leitura estética que insira um conteúdo relevante, no sentido educacional.

Esta forma de ver a obra de arte, passa-se para a necessidade do encontro com os *primeiros símbolos*, sendo eles *certas figuras geométricas elementares e certas configurações a um tempo ideográficas e coreográficas - ... - falam-nos uma língua esquecida, um verbum dimissum, que guardava estrito contacto com o mistério do homem e do universo* (Freitas, 1982b:9-10). Nesta citação dá-se relevo às formas geométricas, defendendo que nelas estão contidas os primeiros símbolos, e daí a sua grande relevância na obra plástica e escrita de Lima de Freitas. Essencialmente as figuras geométricas despertam para conhecimentos inerentes que melhor ajudam a decifrar a mensagem deixada pelo artista. A Obra Pública está desenhada tendo por base saberes geométricos estudados pelo autor e que foram apresentados no Capítulo II da II Parte deste trabalho.

A respeito da obra plástica de Lima de Freitas, António Quadros sublinha a existência das valências mentais, espirituais, religiosas, gnósticas ou simbólicas, no sentido de ajudar a mediar os mistérios do mundo: *Sempre a arte, excepcionando os seus momentos ornamentais ou os seus períodos decadentes, sempre a grande arte, quero dizer, foi mental, espiritual, religiosa, gnóstica, e simbólica* (Quadros, 1998b:172). Esta visão vem sublinhar implícitos

princípios estéticos que se relacionam com a definição de arte, na linha da valorização dos símbolos, mitos e arquétipos:

Sempre expressou os princípios estéticos como uma aventura de conhecimento e os valores espirituais e éticos como uma meditação visual sobre o mistério de ser e existir no mundo que é o nosso, em ordem a fins que o e nos transcendem. E sempre se projectou na tábua, na tela, na pedra, em qualquer suporte, como forma particularmente expressiva e significativa da teleologia humana, polarizadora do colectivo, em seus símbolos, mitos e arquétipos *suprasubjectivos* e *supra-individuais*, em direcção a um *eschaton* superativo da nossa própria condição (Quadros, 1998b:172).

Nesta linha, Lima de Freitas entende que a essência da arte está relacionada com os temas da beleza do mundo, sejam pela via do sacrifício ou do prazer: *Creio firmemente que a própria essência da arte é ser doadora de um sentido cada vez mais intenso à beleza do mundo, à vida e à morte, às alegrias e aos sofrimentos dos homens, à luz e à noite do universo* (Lima de Freitas, 2005, Janeiro). Embora também se deva referir a importância do significado, ou seja, a beleza, mais do que realidade afetiva, sensível, vale como sinal a seguir.

A beleza do mundo levanta algumas questões relacionadas com o tema do belo, sendo também relevante a sua abordagem em consequência da definição de obra de arte. Lima de Freitas sublinha a definição de Almada Negreiros sobre o belo:

«Belo» é expressão de unanimidade da excelência na diversidade universal. Só o universal como «uno» não é «belo», falta-lhe para este também o universo como «múltiplo». Uno-múltiplo é uma das dez contrariedades do número bipresente. Se o «número é belo achado» significa ser não apenas universal como «uno» (e então seria apenas «achado»), mas também «belo», isto é, também compreendida no universal como «uno» toda a diversidade do achado como «múltiplo». «Belo» não é «o gosto pessoal», é «todos os gostos pessoais» (Negreiros:1948:10).

A definição de belo, à semelhança de definição de obra de arte, é de difícil descrição e esta dificuldade mostra que o objeto artístico, incorporando a grandiosidade de obra de arte, consegue ultrapassar o concreto, o estável e o definitivo. Lima de Freitas defende o conceito de belo, atribuindo-lhe a função de contactar com o ser humano, pois este dá-lhe o estatuto de artista uma vez que lhe atribui significações:

O conceito de belo não é excepção a esta regra – o que só prova que o objecto artístico não é artístico *em si* mesmo, mas *para nós*, isto é, apenas é *artístico* na medida em que assume aos nossos olhos um conjunto determinado de significações; e a prová-lo está o facto de o valor estético poder aderir a um objecto natural (rocha, cristal, concha, ramo, raiz, etc.), a um objecto, portanto, que não é artístico *em si*, mas artístico para nós (Freitas, 1965:173).

Desta forma, a beleza na arte está associada a um objeto que comporta uma significação ou várias, e assim é capaz de suportar o estatuto de objeto artístico. Embora, seja também possível entender que a essência da arte é ser doadora de sentido e, por isso, pode educar ou ensinar, entre outras.

Lima de Freitas refere que o objeto é portador do conceito de belo quando incorpora ideias e conteúdos: *Quere-nos parecer que o mecanismo é sempre o da atribuição de significados, o estabelecimento de coerências do objecto – qualquer que ele seja – com determinados temas que são nossos. Achamos isto ou aquilo «belo» porque vemos nisso ou naquilo uma expressão de certas ideias, de certos conteúdos que nos são caros* (1965:173). As imagens belas são capazes de provocar uma associação de ideias e um desencadear de emoções que se repercutem na interioridade humana, possibilitada pelo casamento entre a *vida e a figura* (Schiller, 1993:62-63)<sup>387</sup>. Lima de Freitas também defende que o belo coabita na relação entre a razão e a intuição; o racional separa, a intuição une:

Um sistema de imagens verdadeiramente belo é aquele que, numa reacção rigorosamente controlada pela razão e pela intuição do artista irá provocar numa sucessão rapidíssima e impetuosa de associações de ideias, uma onda coerente de emoções, conduzindo o impulso, amplificando-o e acelerando-o até à revelação artística, essa espécie de clarão final, cujo impacte se repercute nos recessos mais profundos da interioridade (1965:29).

A postura do artista, no seu estado de alma e de consciência, vai facilitar a transposição das ideias para a obra e, dessa forma, provoca uma coerência de emoção e impulsos no público. O belo<sup>388</sup> pertence a um espaço e a um tempo; do mesmo modo, as obras de arte não podem deixar de estar contextualizadas para que possam ser eleitas como obras-primas<sup>389</sup>. Estas também foram definidas por Lima de Freitas e, como tal, devem ser referidas, no sentido de completar os pontos de vista do autor:

---

<sup>387</sup> As referências a Friedrich Schiller incidem na obra *Sobre a Educação Estética do Ser Humano numa Série de Cartas e outros textos*, de 1993, uma vez que segue o caminho da educação estética relacionada com o ser humano. As suas considerações vão ao encontro daquilo que Lima de Freitas defende como relevante na arte, considerando elucidativas e construtivas algumas referências. Também Almada Negreiros sublinhou a importância do pensamento do autor alemão, indicando caminhos e perspectivas relacionadas com a natureza humana.

<sup>388</sup> Deve referir-se ainda que dentro de uma estética platónica existe uma definição de belo: “A ascensão para a ideia do Belo deu-se, portanto graças a uma espécie de dicotomia (que é, aliás, somente uma caricatura):

Amor: formal; estético; intelectual; absoluto.

Amor: Corpóreo; físico; sensual; relativo.

Existem quatro fases nitidamente demarcadas: o amor das formas sensíveis, o das almas, a aquisição da ciência e o acesso ao ideal. Ou então, se preferem, as quatro figuras da beleza são da beleza corporal, moral, intelectual e absoluta” (Huisman, 1997:19).

<sup>389</sup> “No ensaio ‘Prometeu’, que publicou em 1835 no primeiro número da sua revista ‘Sudoeste’, Almada diz, por palavras suas, o que é a própria meta do *opus alchymicum*: ‘Precisamente o difícil não é chegar aos Grandes, mas a si próprio!... Ser o próprio é uma arte onde existe toda a gente e em que raros assinaram a obra-prima’. (Estas palavras escreve-as em 1924 e repete-as neste seu ‘Ensaio espiritual da Europa’.) Também o verdadeiro *compagnon*, como o ‘alquimista’, como o ‘rosa-cruz’, sabe que a ‘obra-prima’ não é senão a projecção externa de uma transmutação interior” (Freitas, 1982b:35).

Por essa razão cada época, cada geração, *elege* as suas obras-primas, redescobre certas tradições, faz e desfaz reputações; cada período histórico desenterra as estátuas do *seu classicismo*, alarga o âmbito dos seus tesouros, se é um período de expansão da consciência, ou proscreeve, esquece, restringe, se caminha para a intolerância. E as obras-primas não são nunca admiradas da mesma maneira, pelas mesmas razões (1965:173).

A obra-prima é contextualizada numa época ou numa geração. É o estado sócio individual de cada época e de cada cultura que vai formar o estatuto de obra-prima. As obras que permanecem no tempo com o título de obras-primas têm um conteúdo substancial, capaz de acompanhar as transformações dos valores, dos olhares, das mentes, entre outros aspetos, ao longo dos tempos. Essas obras guardam intacto um valor indestrutível que faz delas obras enigmáticas ou matriciais:

Mas para lá do relativismo evidente dos valores artísticos, resta o facto de que certas obras de arte permanecem, guardam um potencial mais ou menos intacto de energia comunicativa. E se essa continuidade através das épocas e das gerações pressupõe sempre a exigência de certas minorias capazes de entender, preservar e transmitir os valores (...), nem por isso é menos verdade que a obra tem de conter certas características que suscitam o renovamento continuado do seu prestígio através dos tempos (Freitas, 1965:173-174).

A obra-prima nunca está completamente vista, observada ou até mesmo contemplada. Há a necessidade de um empenho sobre a temática intrínseca para que exista uma tomada de consciência ou, como refere Lima de Freitas, uma formação de consciência. Daí a importância do contacto do público com a obra de arte ou com a obra-prima:

Nas obras-primas autênticas, destrinçar a arborescência temática é empreender a longa jornada que nos levará das raízes da terra às raízes do céu, ao longo do eixo que, oriundo do infinito íntimo, do abismo obscuro dos arquétipos primordiais, ascende ao infinito cósmico e mergulha no futuro. É revelar, na implantação dos temas, uma tomada do mundo e uma tomada de nós próprios, uma tomada de consciência numa tomada de forma, uma *formação* de consciência (1865:20).

Os temas trabalhados na Obra Pública de Lima de Freitas são intemporais e a técnica aplicada na sua elaboração é mais clássica do que moderna. Contudo, a Obra Pública é vista como um conjunto de obras de arte que facilitam a formação da consciência. Esta questão, relacionada com a formação da consciência, é o ponto primordial para se chegar à estética educacional<sup>390</sup>, nomeadamente ao papel educacional da Obra Pública de Lima de Freitas. A obra que ajuda a despertar da consciência será portadora de uma via educacional porque contribui para a formação do gosto no seu público.

---

<sup>390</sup> Pela relevância temática, a estética educacional será retomada no Capítulo II desta IV Parte.

Em cada uma das etapas de observação de uma obra de arte, seja o deslumbramento, o ver, o sentir ou o apreciar a obra não terá uma perceptibilidade imediata. Lima de Freitas explicita e valoriza este processo, referindo que a consciência vai evoluindo mediante a disponibilidade em estar perante uma obra de arte:

Também por essa razão a obra-prima, e a obra de arte em geral, nunca estão vistas. É preciso voltar a vê-las. Todas as vezes que a elas voltamos trazemos novas curiosidades, as nossas perguntas são (por pressuposto) mais exactas, os nossos desejos menos vagos. E se, mau grado a insistência e a proliferação das nossas exigências, a obra continua a fornecer sugestões e hipóteses, estamos diante de uma obra verdadeiramente «eterna» (1965:176).

A tomada de consciência acontece movida pela persistência e motivações de cada ser humano. Daí a valorização do papel da História da Arte, como responsável por assinalar e caracterizar as obras primordiais. Estas sobrevivem no tempo e no espaço, ultrapassando as barreiras e permanecendo na eternidade:

A história da arte é, com efeito, o jogo permanente dessas tendências contraditórias – conservação e renovação, eternidade pela mumificação e eternidade pelo perene renascer diferente –, e é no diagrama dessas forças opostas que a obra-prima aparece como um vector de avanço: ela *contém* o seu tempo (...) e *ultrapassa* o seu tempo. Ultrapassa-o porque o contém; as obras mediocres não contêm uma época, estão contidas; e, porque contém o seu tempo, a mensagem da obra-prima *tem sentido*, dá um sentido ao tempo, dá uma direcção ao futuro (Freitas, 1965:176).

A História da Arte tem um papel importante na eternização da obra de arte. Com isto, o público (re)encontra a obra de arte e amadurece a sua consciência artística e cultural. O público é vasto e as ideias, os ideais e os conceitos de beleza são um em cada ser. Cabe ao artista ser sensível a estes temas para melhor ajudar a despertar a consciência do público. Neste sentido, Lima de Freitas salienta a importância do sonho no conhecimento de si mesmo e do mundo:

É claro que o sonho do artista – que é o sonho secreto de todos os seres humanos, mesmo os mais empedernidos nas suas pequenas razões particulares – é ainda, e sempre, o de fundir a dispersão num só corpo luminoso, conhecer-se como um todo, unir a razão que o ilumina à luz invisível que ilumina as razões, assumir a sua totalidade, promover o conhecer a conhecer-se e o conhecer-se a ser (1971:59).

Existe aqui a consciência de Lima de Freitas relativamente ao seu papel como artista e como ser humano. Dá conta do seu papel em facilitar o acesso ao conhecimento e contribuir para o autoconhecimento e liga-os às questões educacionais.

De forma a sublinhar a importância do papel do artista na realização da obra de arte, vale a pena referir os três momentos específicos do artista apontados por Friedrich Schiller: o

momento físico do artista; o momento estético em que o artista projeta e se liberta; e o momento moral que domina ou direciona a visão do artista perante a vida e o mundo.

Podemos assim distinguir três momentos ou níveis de evolução distintos, que tanto o homem isolado como a espécie inteira têm necessariamente de atravessar, de acordo com uma determinada ordem, a fim de cumprir o ciclo inteiro da sua determinação. É certo que através de causas contingentes, residindo ou na influência das coisas externas ou no livre arbítrio do ser humano, os períodos isolados podem ser ora prolongados, ora abreviados, mas nenhum deles pode ser inteiramente omitido, e tão pouco a ordem na qual eles se sucedem uns aos outros, pode ser invertida por acção da natureza ou da vontade. O ser humano no seu estado *físico* apenas sofre o poder da natureza; liberta-se desse poder no estado *estético* e domina-o no estado *moral* (Schiller, 1993:84).

Lima de Freitas, enquanto artista, respeita estas três fases da criação artística. Desta forma exporta para o público uma consciência pessoal, social e afetiva que determina o caminho do artista. Poder-se-á, de forma muito resumida, referir que obra de arte pressupõe o desenvolvimento de um trabalho complexo que engloba também o sensível e o sensorial. Por isso, é relevante abordar a temática do sensível relacionado com a estética, recorrendo ao pensamento de Almada Negreiros, uma vez que Lima de Freitas o considera e o aceita como autêntico.

### **1.1. O mundo sensível e a estética**

Este tema pretende justificar a valorização do mundo sensível, uma vez que Lima de Freitas projeta na sua Obra Pública uma linguagem estética que vai para além da forma, relacionando-se com a valorização da pessoa humana<sup>391</sup>.

Na linha daquilo que se determina por obra de arte na alínea anterior, Almada Negreiros e Lima de Freitas defendem um caminho para o *mundo sensível*. Este caminho levanta algumas questões relativas ao entendimento, na arte, desse conceito. A grande dificuldade passa por conseguir perceber como se passa de um mundo objetivo e sensorial para um mundo subjetivo e sensível.

Para iniciar, é necessário esclarecer o conceito – *o mundo sensível* – remetendo para a definição deixada por Almada Negreiros: *A captação do universo pelos cinco sentidos é o mundo sensível* (1982:41) e acrescenta: *O mundo sensível cumpre a organização natural dos cinco*

---

<sup>391</sup> Tendo em linha de conta o tema a abordar agora, irá haver um olhar mais atento sobre a obra de Almada Negreiros intitulada *Ver*, de 1982. É o resultado de um longo trabalho de Almada Negreiros no que respeita à busca de conhecimento e de reflexões sobre temas, tais como o número, o sensível ou a pessoa humana, entre outros. Lima de Freitas também empenhou esforços em prol da obra escrita do autor quando se dedicou em organizar os seus textos. Este esforço ajudou a dar visibilidade à obra de Almada Negreiros que, de outra forma, seria mais difícil ou, pelo menos, mais tardia. Lima de Freitas escreveu o prefácio da referida obra, dando um contributo fundamental para a presente abordagem.

*sentidos na unidade individual humana* (Negreiros, 1982:41). Os conceitos de universo e de pessoa humana completam a definição de *mundo sensível*, tendo-o Almada definido da seguinte forma: *Duas unidades individuais e distintas enchem ambas todo o espaço infinito do mundo sensível: o universo e a pessoa humana* (1982:41). Esta unidade forma o todo: *O próprio do mundo sensível consiste em não perder de vista estas duas unidades individuais e distintas e o Todo por ambas formado* (1982:41).

Estes conceitos definidos por Almada Negreiros estão em consonância com o que Lima de Freitas foi referindo ao longo da sua obra escrita e plástica. O mundo sensível define-se como resultado do encontro de algo exterior com a nossa subjetividade; de modo que nem se pode falar de algo inteiramente objetivo, nem de uma pura projeção do sujeito fora de si. Estas duas unidades, como refere Almada, ligam o *todo* que, a ser analisado, é patente na obra completa de Lima de Freitas e, especificamente, na sua Obra Pública.

Almada Negreiros mostra ser pertinente relacionar a natureza dos cinco sentidos com os conceitos de universo e de pessoa humana. O conjunto destas várias ideias vai também ao encontro do pensamento e da obra plástica de Lima de Freitas:

Esta, a organização natural dos cinco sentidos, é insubornável: a natureza consente tudo menos que a sua espontaneidade seja alienável: tirai a matéria do mundo e onde há-de estar o espírito? Se a matéria está organizada só o espírito saberá como: espírito e matéria, não se dispensam mutuamente. É este 'não se dispensam mutuamente' o que provoca as unidades sensíveis (Negreiros, 1982:41-42).

Há aqui a simbiose do espírito e da matéria, por via da qual a realidade se revela. O *Todo* e a *Unidade* são onde tudo vive, onde casam a unidade individual humana e a unidade individual do universo, como explica Almada:

Não só a pessoa humana como os outros animais, o reino vegetal e o mineral representam as infinitas unidades sensíveis do Múltiplo e do Uno, e em toda a Natureza procede com a mesma espontaneidade, ininterrupta espontaneidade, como sendo sempre a primeira vez, não lhe descontando o anterior precisamente para evitar a repetição, mas mantendo inalterável o modo único de criação, precisamente como prova de não ter alterada a organização de cada unidade sensível. Nem de outra maneira seria viável, se é de casar a unidade individual humana com a unidade individual do universo que se trata no *Todo* que é a única Unidade onde tudo vive e única onde vive cada unidade (Negreiros, 1982:42).

É a possibilidade de chegar ao *Todo* que o *múltiplo* e o *uno* se relacionam. A unidade de ambos forma o *Todo*. A forma de o alcançar passa pela *organização natural dos cinco sentidos e nos seus pormenores fisiológicos, biológicos e psíquicos* (Negreiros, 1982:42), sendo estados imutáveis da essência da natureza. Lima de Freitas sublinha também a unidade individual



(humana e do universo) referindo que a pintura é uma via experimental pessoal que propicia uma experiência, sendo esta capaz, de forma natural, ajustar o ser humano ao mundo:

A tela pintada é o fruto de uma experiência pessoal, de uma experiência sobre o mundo natural que ilumina o homem, que situa o homem na sua relação com o natural, que simultaneamente deforma o mundo e o homem; e não apenas isso, mas também uma experiência por onde o homem se define em relação aos outros homens, à sociedade (Freitas, 1965:42-43).

É com base nestes pressupostos do *mundo sensível* que se consegue desenvolver uma abordagem estética, na linha do pensamento de Almada Negreiros em concordância com a de Lima de Freitas. Neste sentido, Almada relaciona a estética a uma: *Causa activa, a Única, anterior ao Todo e imutável, é a um tempo o mais profundo e o mais simples* (Negreiros, 1982:43). Defende que a estética está antes do *Todo* e como tal é unitária e completa.

Tanto na obra de Almada Negreiros como na de Lima de Freitas existe uma profundidade e uma simplicidade em consonância. Estas características fazem com que exista uma complexidade estética nas obras ou na leitura das suas mensagens. Esta complexidade dá-se devido à presença do profundo e do simples nas suas obras. Almada Negreiros esclarece esta ideia:

O verdadeiramente profundo é simples porque o simples nasce na profundidade. Só no simples o profundo se completa e não termina. Se é profundo, é simples; se é simples é profundo. Mas há o terror do simples! E o desdém do simples. A vários o simples destapa-lhes o vazio. A irresistível atracção de se emaranhar no emaranhado. Legítima atracção. O vazio é pior. Nem com o emaranhado se enche. Ao menos o emaranhado parece-lhes como profundo. Há quem sinta o profundo e não o simples?! (1982:43).

É na relação do simples com o profundo que o autor chega à noção de belo, atendendo que: *É belo como o simples? O belo excede o exacto e atinge o perfeito. Então belo e perfeito são o mesmo? O belo está livre entre o exacto e o perfeito; o perfeito corrige o exacto. O belo liberta-se da razão* (1982:43).

Almada Negreiros desenvolve o seu pensamento sobre o belo e o simples e introduz conceitos novos sobre o exato e o perfeito: *o simples é belo, exacto ou perfeito? É belo exacto ou perfeito: se não é senão útil, é exacto. Como saber se não é senão útil? Se não é belo nem perfeito. E como saber se são estes?* (1982:43). Almada recorre com frequência à geometria como veículo transmissor do seu entendimento estético, mencionando o seguinte:

- O quadrado é o exato;
- O círculo é o belo;

- O quadrado e o círculo circunscritos são o perfeito.

Deste modo poder-se-á dizer que *o quadrado é exacto, o círculo o belo e o perfeito é como um terceiro Todo. Afinal o Todo formado com o círculo e o quadrado inscrito sendo, estes dois, os dois primeiros Todos* (1982:43). Em suma, o simples e o profundo são as duas faces e as três idades (exata, bela e perfeita) são a *unidade sensível*.

Das figuras planas para os sólidos geométricos, Almada fala da esfera e do cubo, acrescentando também o cubo circunscrito na esfera. Neste patamar existe uma separação linear entre o *visível* e o *invisível* (Merleau-Ponty). No visível da esfera há a própria esfera (profundo) e a forma da esfera que é o círculo (simples). No invisível há o cubo inscrito na esfera (exato), o círculo é a forma da esfera (belo), por fim, existe a própria esfera (perfeito):

- Simples (círculo) + belo (círculo) = bem

- Profundo (esfera) + perfeito (esfera) = belo

- Exato (cubo inscrito na esfera) + belo (círculo) + perfeito (esfera) = justo

O bem, o belo e o justo são as três formas que Almada Negreiros menciona na sua abordagem e esclarece: *modo de tomar a parte visível da esfera e a visível mais a invisível, se estabelece a reciprocidade do Simples e do Profundo, exoteria e esoteria, e bem evidente fica ser o visível a única maneira de ir dominar o invisível* (1982:44). Há aqui uma ligação entre os opostos como forma de explicar o *Todo* e as partes, o visível e o invisível.

Ligados os conceitos de figuras e de sólidos geométricos, Almada dá ênfase às noções de *causa*, de *obra* e de *ação* relacionando-as da seguinte forma: *A Causa é anterior ao homem e a obra posterior ao homem e a acção posterior à obra* (1982:46). Refere ainda: *Na sua própria obra o autor é o actor de si mesmo. Toda a interpretação (autor ou actor) é possibilidade de acção* (1982:46). Na linha de pensamento de Almada Negreiros inscreve-se o pensamento de Lima de Freitas ao defender que o autor tem sempre o papel de ator para com o público. Ele transparece sempre uma mensagem.

Para se alcançar a mensagem subjacente à obra de arte é necessário que o *Todo* se manifeste: *O Todo é indivisível e cada uma das unidades que estão no Todo são o mesmo Todo indivisível* (1982:54). A obra perfaz um caminho que conjuga os cinco sentidos do ser humano em resultado de uma necessidade: *Daqui o espalhar sinais visíveis pelo mundo para abrir caminho. E um dia, unidos os sinais, nasceu a Obra. ... A obra é necessidade do mundo sensível, mas o mundo sensível é a única razão de existir a Obra* (1982:58).

Almada Negreiros recupera a noção de obra, no sentido de a relacionar com o conhecimento sensível, referindo: *A Obra comum a todos como o conhecimento sensível, não é acto de ninguém. Conhecimento sensível e Obra são ambos a mesma única possibilidade de acção, a única possibilidade de liberdade de acção que é pessoal e presente só na personalidade individual* (1982:59). Ao mesmo tempo, a obra funciona como veículo para alcançar o conhecimento sensível: *A Obra é serviço de conhecimento sensível. Religião, Arte e Ciência, numa palavra, Obra, é serviço do conhecimento sensível* (1982:59). Este conhecimento sensível é aquele que insere o poder sobre o ser humano. Só através da obra é adquirido o conhecimento. Esta consciência sobre a relevância do conhecimento sensível permite que Almada Negreiros e Lima de Freitas sejam caminhantes para o despertar da humanidade.

A humanidade<sup>392</sup> é um tema que integra a obra e o pensamento de Almada Negreiros e de Lima de Freitas. Ambos tinham uma forma de estar na vida e de viver a arte<sup>393</sup> que se ajusta à ideia de missão. Trata-se de uma missão pelo bem, pelo caminho de alerta sobre o errado, pelo desenvolvimento da sensibilizar para o belo e, acima de tudo, de dar a conhecer o que de mais misterioso existe na arte e no universo. Ato de coragem para uns e de loucura para outros, mas parece certo que o trabalho de ambos consegue deixar na sociedade referências importantes. Para estes dois mestres a verdadeira arte é aquela que comunica com o público, ou seja, com a humanidade.

Neste sentido, parte-se para o ponto seguinte com a convicção de que a capacidade de comunicar com o público, através da arte, é o caminho estrutural de aceção da Obra Pública de Lima de Freitas. Essa comunicação só existe quanto a obra transmite uma mensagem ao público.

A relação estabelecida entre a obra e o público ajudam a definir o valor do objeto artístico e a valorizar o papel do artista como mediador. Por outras palavras, o artista é facilitador de uma inter-relação entre a obra de arte e o público, sendo um tema de relevo neste estudo.

---

<sup>392</sup> “Almada dispunha assim os pressupostos de uma estética e de uma imagética baseada na posição privilegiada do indivíduo humano, proporcionada a sua manifestação por intermédio dos artistas, entre todos aqueles na humanidade a quem respondiam por vontade e imposição profunda, os designios da compreensão que transcendia a topologia do tempo” (Lambert, 1997b:112).

<sup>393</sup> Maria de Fátima Lambert refere a perspectiva de arte em Almada Negreiros; contudo, considere-se igualmente pertinente essa perspectiva de arte em Lima de Freitas: “Em Almada, a noção de Arte compreende-se como fenómeno plural, de valor superior, fundamento da pessoa humana individual e pertença da humanidade, sua herança e devir. Significa todo movimento, ou criação de movimento, para aceder ao social; é acto de comunicação expresso na relação gerada entre o artista, as obras e os “outros” – para cada um dos elementos que constituem o público. A Arte assim considerada, e apesar de actualizar a sua linguagem pelos acontecimentos inéditos dos seus artistas, não esquecendo o património da história da arte, de todos os povos, sendo a Arte uma necessidade comum, desde sempre, na humanidade” (1997b:42).

## 1.2. A obra de arte e o público

A relação entre obra de arte e público, na medida em que é importante para o desenvolvimento deste trabalho de investigação, merece uma reflexão detalhada com vista a considerar a visão do autor sobre o assunto. Ao mesmo tempo é um tema que mereceria ser abordado, na medida em que estabelece uma relação direta entre a Obra Pública e público. Assim sendo, vai ser feita uma aproximação à noção de obra de arte com o público na perspetiva de Lima de Freitas.

A Obra Pública em estudo pertence a um contexto histórico, político e cultural e ao mesmo tempo pertence a um determinado espaço, seja ele a cidade ou a instituição, que determina um lugar específico<sup>394</sup>. Neste sentido, a obra de arte, enquanto obra pública, coabita com o público e vice-versa.

Nos escritos sobre o tema, o autor utiliza a denominação de público e de espetador. Parece existir uma ténue diferença entre as referidas expressões: o público será o conjunto de todo e qualquer tipo de pessoa que, de forma direta ou indireta, tem uma aproximação física com obra de arte; o espetador será aquele que estabelece uma relação mais direta, no qual existe uma aproximação física com a obra de arte, mas também uma aproximação visual, seja ela através da observação ou da contemplação.

Neste sentido, considera-se a obra de arte como uma produção de espetáculos visuais: *Trata-se, a partir de então, da produção de espectáculos visuais cujo propósito final, mediato e autêntico, consiste em devolver o olhar do espectador à procedência e, desse modo, introjectar no contemplador, a um nível superior, a parcela de libido por ele investida na contemplação* (Freitas, 1971:188-189). Assim, o espetador estabelece uma relação com a obra de arte, reconhecendo-lhe o poder transformador, porque desperta nele algo que estava latente e por isso ajuda a evoluir, como processo educacional:

Quando o espectador sente a beleza da obra, reconhece sempre, mais ou menos agudamente, a correspondência entre um conhecimento e um ritmo, a aparição de um ajustamento eficaz entre a imagem que ele, espectador, tem do mundo e a imagem que recebe da obra de arte: um ajustamento eficaz, e não um ajustamento perfeito; nessa margem se manifesta a divergência fecunda (Freitas, 1965:24-25).

Lima de Freitas destaca um ponto fulcral relativamente ao espetador. Este tem à partida uma visão do mundo, ou seja, uma visão pré estabelecida e, a obra de arte, insere uma outra e/ou nova visão do mundo. Quando existe a relação entre a visão do espetador e a visão inscrita

---

<sup>394</sup> Na I Parte, Capítulo II foi feito o devido enquadramento sobre os referidos assuntos.

na obra de arte, dá-se um confronto. Deste confronto surge uma nova visão do mundo, fruto de uma tomada de consciência. Mais uma vez se menciona a tomada de consciência como um valor crescente no ser humano e, conseqüentemente, educacional. Por outras palavras, Lima de Freitas considera que esta relação desenvolve sensações no espírito do espetador, tais como de espanto, de perplexidade ou de surpresa. Este contacto ajuda o espetador a interrogar-se, permitindo a abertura para novos horizontes:

Por aí passa a discussão do nosso destino e a prospecção das soluções para os nossos problemas. Essa divergência embaraça o espectador, mergulha-o no espanto, na perplexidade, na surpresa, põe o seu espírito em contacto com um novo horizonte, fá-lo interrogar a obra e interrogar-se a si mesmo, nega certas ideias até aí aceites sem discussão, desencadeia a polémica, abre caminho a novas respostas e novas sínteses originais e criadoras (Freitas, 1965:25).

A capacidade que a obra de arte tem em criar espanto, fazer interrogar o ser humano e abrir novas perspectivas sobre os temas, pode ser considerado um caminho educacional.

Existe, da parte do autor, a percepção de que as imagens criadas ou projetadas pelo artista só têm reflexos de comunhão com o espetador se as mesmas partirem da imaginação do pintor, porque só assim participam de um fundo comum a todos os seres humanos. Está aqui presente a noção de Inconsciente Coletivo, a que se acede graças à imaginação, do artista (que lhe dá forma) e do espetador/contemplador (que a sente como autêntica, também sua). As imagens projetadas através da imaginação do artista são, no fundo, as imagens comuns da imaginação humana:

Mas as imagens picturais, precisamente porque são aliterárias, não se compadecem do abstracto; para activar a imaginação do espectador, para provocar a comunhão das vivências, a convivência das visões, tem de repousar sobre uma profunda coerência com o fundo pessoal da imaginação do pintor, que não é mais do que uma forma altamente personalizada (quando o artista é um autêntico criador) de formas comuns da imaginação humana (1965:50).

Para que esta comunicação aconteça, fazendo com que o espetador crie uma relação com a obra, é necessário que o mesmo valorize o *modo de olhar* a pintura ou a obra de arte. Para Lima de Freitas existem duas formas de olhá-las: *Há, com efeito, duas maneiras distintas de olhar, que reflectem uma espécie de extroversão ou de introversão visual. Há um olhar que contempla e um olhar que interroga, um olhar que afaga e um olhar que penetra* (1965:54). Ambos pressupõem um olhar sobre a obra; uma é mais genérica, direccionada para o olhar mais global: *O primeiro premedita uma renúncia, tem tendência a perder de vista o pormenor, deriva para o genérico, para a impressão geral, é um olhar que deixa gradualmente de ver, que irá,*

*pouco a pouco, adormecendo e que, no caso-limite, se fecha e dorme* (1965:54-55); e a outra tende a ser mais minuciosa: *O segundo é o olhar que acorda, que se agudiza, que tende a examinar com insistência, que ataca, revela, se impõe; é uma vontade de lucidez, uma tensão de insônia, no caso-limite uma obsessão maníaca, que, na minúcia microscópica, perde o sentido do conjunto* (1965:55).

Para cada um destes olhares existem vantagens e desvantagens que definem o modo de ver e caracterizam uma preferência do espectador: *Assim, um olhar é já uma preferência, um volver de olhos, é já uma teorização que se esboça. A pintura, arte para os olhos, é uma arte de ver, e, portanto, uma teoria do olhar* (1965:55).

Nesta relação entre a arte e o público estabelecem-se relações importantes que devem ser tidas em consideração pelo ser humano, de forma a tornar-se mais consciente. O ser humano em movimento e em consciência consegue modificar-se e intervir de forma mais positiva:

Interessa-me aqui, apenas, rever as posições, o ponto de partida e as conclusões daqueles que supõem ser o Homem uma força em movimento, ser a realidade um devir permanente; e que acreditam, conseqüentemente, na legitimidade e eficácia dos esforços para melhorar e para extrair das coisas uma utilidade e riqueza crescentes para nós, seres humanos, e, simultaneamente, modificar o próprio Homem. Dizer isto é dizer que julgo necessário procurar a causa dos fenómenos para os compreender, compreendê-los para os modificar, modificá-los para nosso proveito e harmonia (1965:127-128).

No contexto da essência humana e da sua relação com a obra de arte, surge o tempo em que se insere a obra. Neste sentido, Lima de Freitas valoriza o papel da arte do século XX que se enquadra na Obra Pública aqui estudada. Refere a capacidade de acompanhar as grandes evoluções tecnológicas decorrentes dos tempos. O ser humano tem sofrido novas e rápidas mudanças tecnológicas o que exige novas e rápidas adaptações às mesmas, para que continuem a existir harmonia. A arte tem um papel importante nesta adaptação, pois consegue ser uma via de acesso às mudanças. Os artistas, enquanto seres conscientes do seu papel, conseguem mais facilmente fazer passar a mensagem para o público. Esta mudança de comportamento, entre a obra de arte e o público, é uma mais-valia para todos os intervenientes: o artista, a obra e o público:

Creio que dificilmente a arte do passado e das diversas civilizações desaparecidas terá sido interrogada tão insistentemente pelos artistas como nos nossos dias. É certo que só há relativamente pouco tempo a arqueologia, a história, a fotografia, o livro, a técnica da reprodução a cores, o cinema, o jornal, até mesmo os raios X, permitiram o conhecimento íntimo, o estado exaustivo, a comparação e a divulgação maciça das obras de arte antigas e contemporâneas. O próprio museu é uma criação moderna, as viagens são agora mais fáceis e rápidas, as galerias enviam as suas

coleções em digressão pelas províncias e pelo estrangeiro, e qualquer pessoa que disponha do dinheiro necessário pode dar-se actualmente ao luxo, ignorado outrora, de ter um pequeno museu na sua estante, ao lado dos textos dos mais críticos e historiadores (Freitas, 1965:136-137).

Esta facilidade crescente de acesso à obra de arte possibilita uma maior e melhor tomada de consciência, por parte do público, sobre os temas determinantes para o ser humano. Este processo de aproximação do público à arte e a sua tomada de consciência relativamente aos temas vai facilitar a formação do gosto, tema este que será abordado no ponto seguinte pelo relevo que tem neste trabalho e de forma a apontar um caminho educacional.

### **1.3. O público e a formação do gosto**

Este ponto permite levantar vários momentos de interesse relativamente à formação do gosto, contudo, irá direccionar-se para a linha apresentada por Lima de Freitas no sentido de encontrar um caminho educacional. O público e a obra de arte continuam a ser o objeto de estudo, mas agora pretende estabelecer-se uma relação entre ambos para se valorizar a formação do gosto.

O artista não é apenas o criador, ele pertence, igualmente, ao público observador. Deverá estar atento ao que cria e ao que é criado pelos outros artistas. Sem esta duplicidade de funções do artista, criador e recetor<sup>395</sup>, não haverá a possibilidade nem a capacidade de evoluir artística e esteticamente<sup>396</sup>. Contudo, o que mais interessa nesta abordagem são as questões sobre os restantes recetores ou os recetores não artistas. Estes formam uma coletividade ou um público que se pretende observador. Cada espetador cumpre um lugar fulcral na observação e na interpretação das obras de arte, consoante o seu conhecimento estético e a sua capacidade de reflexão e de entendimento<sup>397</sup>.

No que concerne à temática da formação do gosto, Fátima Lambert desenha uma perspetiva que reúne a arte, o artista e o público, considerando-a uma trilogia inseparável:

---

<sup>395</sup> “O indivíduo exerce na arte duas funções: cabe-lhe o papel de criador ou o de receptor. À primeira vista, apesar de inseparavelmente ligadas, estas funções parecem mutuamente opostas, pois a primeira pressupõe uma atitude activa e a segunda uma atitude passiva. Essa mútua separação e oposição, no entanto, nem é absoluta nem é nítida. Toda e qualquer obra de arte se assemelha, de certo modo, à palavra; do mesmo modo que a manifestação linguística serve de intermediário entre dois indivíduos, dos quais um fala e outro escuta, assim a obra de arte é destinada pelo seu autor a servir de meio de comunicação com os indivíduos receptores” (Mukarovsky, 1997:267).

<sup>396</sup> “Na arte, a situação só em aparência é diferente: tomemos como exemplo o meio criador da arte popular, em que qualquer sujeito é, em potência, tanto criador como receptor. Ao examinar, deste ponto de vista, a arte «superior», verificamos que também aí – no seu actual estado e, especialmente, no seu decurso histórico – há vestígios, por vezes muito nítidos, do mesmo estado de coisa: nem mesmo aí o indivíduo «passivo» carece de influência sobre a criação da arte – principalmente no caso do mecenas ou do cliente que pode previamente formular as suas exigências” (Mukarovsky, 1997:267).

<sup>397</sup> “É verdade que os receptores formam uma colectividade e que, contrariamente, a nossa atenção se dirige para o indivíduo; mas essa colectividade a que damos o nome de público entra em relação com a arte apenas por meio dos indivíduos que a compõem; e, além disso, os indivíduos devem a sua individualidade, menor ou maior, à sua relativa capacidade de entendimento das obras daquela particular arte que estiver em causa” (Mukarovsky, 1997:268).

Independentemente da arte ou das artes que domina, o artista confronta-se sempre com o público, está perante o público – perante cada uma das pessoas que compõem o público –, expondo-se a pessoa do artista como presença, por si ou pela sua obra, (...); O público tem uma exigência societária, é uma entidade colectiva específica, objecto privilegiado pela Arte que a todos se destina, salvaguardada a personalidade de cada um dos espectadores que o constituem (Lambert, 1997b:82).

Contudo, a problemática da formação do gosto<sup>398</sup> levanta questões intrínsecas à educação, no sentido educacional que tem vindo a ser mencionado ao longo do texto. Aliás, o gosto do artista foi modelado pela educação recebida e pela relação com o meio onde se desenvolveram as suas capacidades. Assim, Fátima Lambert pressupõe entender-se por gosto o seguinte:

Por “gosto” entenda-se, no domínio estético, a capacidade de perceber a beleza. A definição de “gosto” implica optar por uma direcção tendente à noção privilegiada, ou seja, considerar se se trata de uma faculdade autónoma – como o entendimento ou a sensibilidade –, ou de um sentimento especial (1997b:85).

Atendendo a que o gosto está associado à sensibilidade e à razão, pressupõe tratar-se de um assunto de carácter delicado. A arte transparece a representação de uma interpretação e não a representação de um caso concreto. Assim, pensa-se que o gosto artístico/estético não pertence ao universo inato, mas antes ao universo cultural e/ou educacional:

A capacidade de exercer uma experenciação do gosto é universal, pertença da natureza humana, na medida em que qualquer indivíduo pode ser afectado pela beleza – quer a aceite, quer a recuse. Todavia, nem todas as pessoas exercitam essa capacidade. E, nem em todas as pessoas persiste idêntica noção do que lhe assiste. Aqueles em quem predomina uma consciência de sensibilidade, capaz de perceber a beleza, elaboram os juízos que os outros seguem (Lambert, 1997b:85-86).

A formação do gosto pressupõe uma formação estética. Como tal, existem meios, mais ou menos diretos, de acesso à arte, como sejam: o museu e a rua/cidade. Ambos são locais para visitar arte, para a ver e a contemplar: *A pintura é a arte que ensina a ver – e ver é terrivelmente difícil, exige uma longa aprendizagem; por isso a história da pintura é, também, a história dos poderes sucessivos da visão* (Freitas, 1965:167). Lima de Freitas defende que o exercício de ver arte, confrontada pelas emoções ou reflexões surgidas desse exercício, é o caminho para o desenvolvimento do gosto artístico/estético. Neste sentido, existe um processo de aproximação à obra de arte que vai permitir aprender a ver e a observar: *Aprender a ver transforma-se em aprender a viver. Pintar é então um acto que compromete o ser inteiro, um*

---

<sup>398</sup> A autora contextualiza a problemática do gosto referindo o seguinte: “Questão fundamental para o estabelecimento das definições estéticas no século XX, provinha de uma tradição quase obsessiva que a Estética filosófica do século XVIII tinha implementado quando equacionou a problemática relacionada com o padrão de gosto, como standard determinador, analisando a sua elaboração normativa, detectando a sua persistência, extensão e extrapolações socioculturais” (Lambert, 1997b:84). Sublinhe-se que o tópico do *bom gosto* é característico dos finais do século XVIII, não só nas questões artísticas, mas como meritório filosófico de primeira importância.



*acto de cultura, um acto que se insere na história deliberadamente, história assumida, consciencializada* (1965:169). Para que a formação do gosto se dê é necessário ver e aprender a ver e, Lima de Freitas refere que esse ato ajuda na aprendizagem do saber viver.

Se o museu é um local especializado de encontro com aquilo que foi feito pelos antepassados e pelos contemporâneos, a arte pública está, cada vez mais, no caminho desse mesmo sentido: *O museu é um corredor infundável onde se alinham as portas; e as portas olham para ele, como um olhar vagamente inquietante* (1965:198). A arte pública, em conjunto com o museu, continua a ser um dos locais mais importantes para a formação do gosto. Seja qual seja a via de acesso à arte, deve ter-se consciência que está incorporada uma intervenção ativa e direta junto do público e, dessa forma, é potenciadora de uma formação do gosto.

André Malraux desenvolve o conceito de *museu imaginário*<sup>399</sup> como sendo uma vertente distinta do conceito de museu. A arte tende, cada vez mais, a sair do museu físico e reencontrar-se em lugares vários com o público. Esta necessidade, de sair do museu fechado e alargar para o espaço público aberto, merece alguma atenção. Existe aqui a necessidade de chegar, cada vez mais e melhor, a outros públicos e a vontade de desenvolver competências relativas ao gosto artístico/estético nesse mesmo público. Independentemente do espaço que ocupa, a Obra Pública insere o papel de ser vista. Quem a vê estabelece várias relações que podem resultar numa tomada de consciência sobre o mundo.

Lima de Freitas refere que o espetador observador só poderá crescer, amadurecer e fecundar uma nova postura e uma nova visão do mundo quando confrontado com a contemplação da obra de arte:

---

<sup>399</sup> É pertinente conhecer-se a terminologia. Primeiramente deve perceber-se que o museu, enquanto instituição, surge na Europa e não tem mais de dois séculos de existência. Depois, a relação da obra de arte com o observador tem vindo a modificar-se ao longo do tempo e hoje parece não ser possível viver sem eles. Por outro lado, o museu consegue dar estatuto a um quadro ou a um retrato, pois eleva-os a obra de arte: "O papel do museu na nossa relação com as obras de arte é tão considerável que temos dificuldade em pensar que ele não existe, nunca existiu, onde a civilização da Europa moderna é ou foi ignorada; e que existe entre nós há menos de dois séculos. O século XIX viveu dos museus; ainda vivemos deles, e esquecemos que impuseram ao espectador uma relação totalmente nova com a obra de arte. Contribuíram para libertar da sua função as obras de arte que reuniam, para transformar em quadros até mesmo os retratos" (Malraux, 2000:11). Malraux considerava o museu como um confronto de metamorfoses. De facto, não é difícil perceber a capacidade do museu em modificar e transformar o conceito se, de antemão, se souber que: *Até ao século XIX, todas as obras de arte eram a imagem de algo que existia ou não existia, antes de serem obras de arte* (2000:11). A convivência do ser humano com as obras expostas nos museus veio desenvolver o gosto e o prazer de olhar para esses objectos. A arte, desde esse momento, tem a capacidade de fazer mover as mentes para pensar sobre o que vêem e desenvolver ideias, conceitos e reflectir sobre os mesmos: "O museu impõe uma discussão de cada uma das representações do mundo nele reunidas, uma interrogação sobre o que, precisamente, as reúne. Ao «prazer do olhar», a sucessão e a aparente contradição das escolas vieram acrescentar a consciência de uma busca apaixonada, de uma recriação do universo frente à Criação" (2000:12). A esta realidade foi associada uma outra que pertence à capacidade de reproduzir e publicar a imagem dessas obras de arte em variadíssimos suportes, nomeadamente postais, livros, revistas, Internet, entre outros semelhantes. O autor esclarece: "Hoje, um estudante dispõe da reprodução a cores da maior parte das obras magistrais, descobre muitas pinturas secundárias, as artes arcaicas, a escultura indiana, chinesa, japonesa e pré-colombiana das épocas mais antigas, uma parte da arte bizantina, os frescos românicos, as artes selvagens e populares" (2000:14). O contacto directo com as obras de arte transforma-se agora num contacto aparente, através do suporte papel ou digital. A imagem criada estrutura um museu imaginário a que só cada um de nós tem acesso, Malraux elucida: *Na verdade, criou-se um Museu Imaginário, que vai aprofundar ao máximo o incompleto confronto imposto pelos verdadeiros museus: respondendo ao apelo por estes lançado, as artes plásticas inventaram a sua imprensa* (2000:14).

O espectador, por seu turno, na contemplação *activa* da obra de arte vai fazer face a uma divergência que, no caso das grandes obras e dos bons espectadores, se resolverá numa convergência fecunda: um ser novo nascerá das modificações e perturbações introduzidas pela obra (1965:24).

Estas modificações e perturbações criadas no espectador, através da obra, é também um caminho educacional que facultará uma abertura para a sua formação do gosto. O resultado inerente à relação estabelecida entre o espectador e a obra de arte, enraizado num profundo Inconsciente Coletivo e/ou na consciência individual, vai colaborar no desenho de várias ideias e emoções no espectador: *Numa obra de arte há sempre um enorme acervo de pontos de vista, ideias e emoções comuns; e uma fracção de discordância, de crise, de novidade – um profundo inconsciente colectivo e uma ponta aguda de consciência individual* (1965:25). A capacidade da arte mergulhar no Inconsciente Coletivo e Individual vai promover emoções e pontos de vista que o espectador necessita para se questionar e tomar consciência, estabelecendo novas formulações.

Para além das capacidades individuais, como sejam contemplar, interrogar e interpretar, existe uma outra capacidade de igual relevância – a capacidade de acompanhar a evolução da arte:

Outro aspecto do problema da individualidade na arte é dado pela relação entre o indivíduo e a evolução objectiva da arte. Esta evolução, sendo autónoma, é regida pelas leis naturais imanentes que resultam da tendência – própria de todas as estruturas – para a conservação da identidade da estrutura que evolui. No entanto, para que essa tendência se possa manifestar, é necessário também uma tendência contrária que procure suprimir a identidade da estrutura em causa (Mukarovský, 1997:268).

Estas capacidades facilitam a aproximação do espectador à obra de arte: contemplar, interrogar, interpretar e acompanhar a evolução da arte, são as diretrizes mais adequadas para uma aceção do conteúdo inerente à mesma. Lima de Freitas sublinha a pertinência da forma e do conteúdo na obra de arte como via de comunicação com o público. A separação de ambas é prejudicial para a aceção da mensagem, daí ser importante valorizar o conteúdo inerente à obra de arte:

A separação habitual de forma e conteúdo é um dos síndromas mais nefastos, endémicos e persistentes que afectou – e afecta ainda – a arte deste século que finda. Se é certo que um ‘bom conteúdo’ não se traduz automaticamente numa forma ‘bela’, a verdade é que uma forma verdadeiramente bela corresponde quase sempre a um ‘conteúdo’ qualificado. Mas o que é a forma senão a ‘forma’ de um ‘conteúdo’? Esta dicotomia tem sido um foco infeccioso na crítica d’arte – e na própria arte, quando os artistas adoptam a postura respectiva, que é a do diktat da crítica encartada: desprezar o ‘conteúdo’ e aplicar-se exclusivamente às ‘investigações’ (macaqueando as ciências) e ao exercício das ‘formas’. O resultado está à vista de todos na ‘arte’ que os meios de comunicação e a crítica mercenária, fortificada pela geral ignorância e pela crescente indiferença da maioria do público, impõem à atenção do que resta desse público (Freitas, 2005a:27).

Na citação anterior, Lima de Freitas alerta para o papel da crítica na arte, atribuindo-lhe a função de facilitar ou dificultar a aproximação do público à arte. A respeito da crítica de arte, Gilbert Durand lembra que a formação da opinião pública é muitas vezes forçada a tomar caminhos manipulados numa modernidade que visa o *eu* e o individualismo: *O público, manipulado pelos marchands, infantilizou-se nos cultos da personalidade* (Durand, 1989:55). Lima de Freitas, por sua vez, sublinha o papel definidor do artista que é capaz de introduzir estruturas metafóricas na pintura e refere o impacto destas no espectador: *Essas informações pressupõem-se no acto da criação artística e são, seguidamente, deduzidas pelo espectador* (Freitas, 1965:43). O artista continua, na atualidade, a ter responsabilidade na formação do gosto.

A arte deve preocupar-se com o que está em redor do público para que os resultados dessa relação sejam frutíferos: *A arte trata dos ‘sinais dos tempos’, das aspirações, sonhos e projectos do homem, sonda em cada época a árvore contida na semente* (Freitas, 1977b:122). Alerta, também, para que a transmissão de conteúdo seja fruto do amadurecimento cultural, mental, espiritual, até social, religioso e político do artista e não o resultado de um acaso:

Essas estruturas belas de imagens belas, essas sínteses formais, essas formas de relação, não podem nunca ser o mero produto de um acaso; e, em boa verdade, são sempre o fruto difícil de um imenso trabalho de relação, em todos os planos da experiência humana e estética, trabalho que se refaz em seguida no espectador, embora numa fracção íntima do tempo consumido pelo autor na sua criação (Freitas, 1965:29).

Cada artista é uma individualidade singular e irreproduzível<sup>400</sup>. A sua individualidade não só o apresenta como autor e recetor, mas também como indivíduo projetado na própria obra de arte<sup>401</sup>. No seu conjunto acaba por funcionar o *Todo* que contribui para a formação do gosto<sup>402</sup>.

---

<sup>400</sup> “Como, por trás de cada obra de arte, intuimos a presença do indivíduo autor, essa projecção faz-nos ver cada obra como individualidade singular e irreproduzível. A singularidade da obra de arte constitui, pelo menos em certos períodos, uma premissa importante da sua apreciação

A formação do gosto é uma necessidade, embora haja ainda muito trabalho a ser feito pelos artistas para que essa complexa contribuição estética se dê em cada ser humano. Existe, portanto, uma dificuldade de acesso à formação estética.

Este problema levanta questões relacionadas com o despertar da atenção dos responsáveis pela orientação do ensino da arte, que parece estar relacionado com a valorização/desvalorização do ensino artístico (institucional). Em muitos casos, trata-se de uma primeira aproximação à arte, sendo uma porta de acesso à formação do gosto para todos. O ensino artístico público (institucional) pode ajudar no desenvolvimento da percepção estética e a estimulação da imaginação. Apesar do ensino poder ser público, assume-se aqui que a verdadeira educação é sempre pessoal; o artista autêntico forma-se através de relações pessoais (relação mestre-discípulo)<sup>403</sup> e assim também o espetador.

Lima de Freitas, consciente da importância da arte na vida de cada ser humano, sublinha:

A arte é, talvez, uma espécie de coluna vertebral do Homem, ligando o cérebro à cauda, o consciente ao inconsciente, a invenção à tradição, a razão ao instinto, a parte ao todo. Uma visão coerente do mundo não pode ser obra de um só indivíduo; se a ciência procura atingir a visão mergulhando no mundo, cabe talvez ao artista alcançar o mundo mergulhando na visão (1971:46).

Esta definição de arte mostra que o autor valoriza os vários pontos de vista para se alcançar o conhecimento. Ao mesmo tempo resulta como uma chamada de atenção para a forma como se olha ou se deve olhar para a arte. Michael Parsons refere saber-se menos sobre o ensino artístico do que qualquer outra disciplina. A divergência entre os vários saberes levanta questões de fundo relacionadas com a igualdade de acesso ao conhecimento:

---

positiva; noutros períodos, menos individualistas, pode parecer que a «originalidade» tem significado secundário. Por isso mesmo não é possível definir, de uma vez para sempre, o que é o plágio na esfera da arte” (Mukarovsky, 1997:270).

<sup>401</sup> “Para terminar, há que dizer também algumas palavras acerca da relação entre o indivíduo concreto, autor ou receptor, e o sujeito abstracto, contido na própria estrutura da obra, que constitui o ponto de partida do qual podemos abarcar, numa só mirada, a estrutura total. Em qualquer obra, mesmo na mais impessoal de todas, se encontram indícios que revelam a presença desse sujeito” (Mukarovsky, 1997:270). E acrescenta: “O sujeito não se identifica – nem pode plenamente identificar-se – com nenhuma pessoa concreta, nem com o autor nem com o receptor da obra; na sua abstracção, representa unicamente a possibilidade da projecção dessas pessoas na estrutura interna da obra” (1997:270).

<sup>402</sup> “Consideramos como objectivo do trabalho histórico-crítico a individualidade de cada artista, e identificamos os aspectos da sua «poética», mas o agrupamento de determinados artistas, quer dizer, a comunhão de ideias e de intenções, que constitui por sua vez a poética desse grupo, é um facto cultural muito menos preciso, uma entidade identificável, a qual é preciso considerar do ponto de vista historiográfico (e também crítico), através da verificação de relações efectivas, conferidas” (Crispolti, 2004:75).

<sup>403</sup> Será relevante acrescentar que Lima de Freitas deu aulas de desenho no IADE que, na altura, assumia a valência teórico-prática. O trabalho era desenvolvido mais no contexto de atelier do que no contexto de sala de aula e a relação estabelecida, enquadrava-se mais, entre mestre-discípulo do que professor-aluno. O papel do Mestre Lima de Freitas no IADE, apesar de ter sido relativamente curto, teve grande importância para a implementação das ideias estruturais. Devem ser mencionados também os debates sobre a Cultura Portuguesa que eram abertos a um público heterogéneo. Mais do que professor do IADE, era o mestre. Ele transpôs para a sua prática as suas preocupações enquanto ser humano, artista e investigador. Embora, se reconheça a consciência do papel que desempenhou, ao reunir vários textos, dedicá-los aos seus alunos e ser uma artista presente em encontros de reflexão sobre temas relevantes para o conhecimento (Texto resultante da conversa tida com o professor e investigador Martim Lapa, do IADE).

De um modo geral, sabemos menos sobre o ensino da arte do que sobre o ensino de qualquer outra disciplina escolar. Daqui resulta que na nossa sociedade a maioria das pessoas tem da arte uma compreensão muito mais imperfeita do que da ciência ou da moral. Tenho esperança de que uma teoria do desenvolvimento estético nos ajude a formular mais claramente quer os objectos quer as estratégias pedagógicas da educação artística a todos os níveis (Parsons, 1992:15).

A arte merece um olhar atento, distinto e responsável, uma vez ser uma via de acesso ao conhecimento com algumas particularidades indispensáveis ao ser humano. Este necessita de aceder a algumas ferramentas para conseguir ver, interrogar e interpretar uma obra de arte é sublinhada por Parsons: *Procurei ver a arte como domínio distinto da ciência, da moral ou da religião, como uma parte do espírito humano que se distingue pelos seus conceitos e pelas suas preocupações particulares* (1992:29).

Ao ser humano devem ser facultadas as ferramentas para que melhor possa aceder à mensagem artística: *Só compreendemos bem uma pessoa quando compreendemos os pressupostos de que parte* (1992:21). A obra de arte é a via mais completa para se compreender os pensamentos dos artistas: *Uma forma de compreender o modo como as pessoas pensam é observar as ideias que utilizam* (1992:30). Em paralelo, a Filosofia é um veículo que ajuda a treinar a capacidade de pensar. Permite ao ser humano questionar o que observa com maior destreza e conhecimento: *Mais do que os psicólogos, são os filósofos que nos ajudam a pensar sobre estas questões estéticas e sobre a natureza da arte em geral. ...perspectivas filosóficas sobre a arte* (1992:29). Desta forma, consegue sublinhar-se a relevância da estética e a filosofia, fazendo antever uma aproximação entre a estética educacional e a Filosofia da Educação que terá lugar no II Capítulo desta IV Parte.

No ponto seguinte tentar-se-á entrar na noção de percepção estética e na sua relação com a imaginação, na linha da valorização da arte como meio de acesso à harmonia e completude do ser humano. Desta forma, considera-se que a percepção estética pode ser uma via pertinente para alcançar uma educação artística/estética sustentada e de qualidade de forma que, a formação do gosto possa ser uma realidade mais presente na vida de cada ser humano.

#### **1.4. A percepção estética e a imaginação**

Na alínea anterior levantou-se questões relacionadas com formação do gosto e o processo educacional. Agora, a percepção estética irá seguir o mesmo caminho educacional, mas relacionável com a imaginação.

A percepção estética pressupõe uma experiência estética. Esta última pode partir do simples contato com a cultura<sup>404</sup>, com a estética ou simplesmente com o objeto cultural<sup>405</sup>. Se a experiência estética se dá em contato com a cultura, então deve questionar-se sobre a intenção do artista ao realizar a obra de arte: *Se, à pintura pedirmos, mais que um facto estético, uma acção que, apoiando-se neste, o ultrapassa, torna-se cada vez mais manifesto que o primeiro cuidado do crítico terá de ser perguntar o que é que o pintor pede à sua pintura* (N. Correia, 1972, novembro).

Lima de Freitas reconhece o ciclo da história como portador de vários saberes, enumerando a influência pitagórica-platónica e de Hegel como via de aproximação a uma leitura estética:

A «arte» dissolve-se na geral dissolução e degradação do universo, tende a transformar-se numa manifestação pura de entropia. Desde a noção pitagórica e platónica da arte, que nela via um acesso viável ao a-temporal, ao Logos transcendente, àquele princípio donde mana todo o ser e a que, no calão actual, se poderia chamar neg-entropia; desde essa noção pitagórico-platónica, passando por Hegel, até à mencionada noção actual, vertiginosamente efémera, de uma arte em permanente dissociação e decomposição, vai a distância de um ciclo completo da história (Freitas, 1971:181).

O autor refere a importância da imaginação e o relevo simbólico, bem como o carácter emotivo para se alcançar um caminho estético. A riqueza de cada obra está explanada no seu conteúdo e é nele que se determina a *emoção estética*:

A estrutura relativa de uma obra só pode ser mais que um esqueleto intelectual, frio e morto, se se ligar ao mundo efectivo dos homens pelo cordão umbilical dos símbolos *legíveis*, única via por onde é possível desencadear o funcionamento das respostas, a cadeia das reacções intelectuais, emotivas, morais, etc., que carregam a obra com essa riqueza de ressonância, com essa plenitude vertiginosa a que se costuma chamar emoção estética (Freitas, 1965:27).

No seguimento das questões relacionadas com a percepção estética surge, de forma natural no ser humano, uma faculdade indispensável – a imaginação. É com ela que o espetador consegue *entrar* no quadro e, imaginando-se dentro da mensagem dele, consegue alhear-se do espaço real e apoderar-se do espaço do quadro. Só com a imaginação é possível alcançar este estado, como explica José Gil:

---

<sup>404</sup> “Trata-se, antes, de um objecto que pertence tipicamente à cultura, e esta, por sua vez, tem um carácter eminentemente histórico, aparece colocada numa transformação incessante” (Barilli, 1994:17).

<sup>405</sup> “Da estética, portanto, como de qualquer outro objecto cultural, é possível estabelecer, com maior ou menor aproximação, a data em que é instituída, e prever que, tal como foi «colocada» por nós, do mesmo modo poderá ser abolida, assim que demonstre já não responder aos requisitos que a fizeram nascer, ou que justificaram a sua sobrevivência” (Barilli, 1994:17-18).

O espectador refaz, de certo modo, o percurso da imaginação do artista. As estruturas abertas na percepção trivial são percorridas, e só assim percebidas, por um agente do movimento da imaginação. Imagino-me dentro do quadro. E ao imaginar-me percorrendo o quadro e as suas formas, tenho um movimento de qualquer coisa que não é um corpo próprio, material, dentro de um espaço objectivo (mas sim topológico)” (1999:56).

O autor ao referir que o espectador é levado a refazer o caminho da imaginação do artista está a alertar para a responsabilidade imanente do próprio artista. A mensagem projetada na imagem do quadro permite que o espectador usufrua de uma experiência estética com determinadas características – o conteúdo que pode enriquecer uma experiência educacional.

A este respeito, nunca é demais lembrar Friedrich Schiller que defende que a percepção estética também pressupõe as *impressões dos sentidos*. Contudo, os mesmos surgem posteriormente, ao estado do espírito humano: *O estado do espírito humano, anterior a qualquer determinação que lhe seja dada pelas impressões dos sentidos, constitui uma determinabilidade sem limites* (Schiller, 1993:70). A faculdade da imaginação do ser humano está livre para receber o aspeto infinito do espaço e do tempo o que facilita e abre caminhos múltiplos. Por outras palavras, há lugar para uma *infinitude vazia*:

O aspecto infinito do espaço e do tempo é oferecido à sua faculdade da imaginação para que esta o use livremente e, uma vez que segundo os pressupostos neste vasto domínio do possível nada foi enunciado, e portanto nada foi ainda excluído, podemos assim chamar a este estado de indeterminação uma *infinitude vazia*, o que não deve de modo algum ser confundido com um vazio infinito (Schiller, 1993:70).

Neste sentido, Lima de Freitas também sublinha a relevância do espírito humano como via para as cristalizações do imaginário humano. Na linha de pensamento, existe uma valorização das expressões de sentimentos, vivências, experiências e emoções, mas também outras características mais racionais relacionadas com o ser humano, tais como os conhecimentos técnicos prévios. O autor defende que todas as coordenadas estão incorporadas na arte, sejam elas: intelectual, imaginativa ou emocional e são elas que determinam a noção de belo:

Estes são cristalizações do imaginário humano, que se formam independentemente do indivíduo ou das individualidades (embora possam contribuir para essa formação ao longo dos séculos e dos milênios), que constituem como que protótipos ou modelos de pensamento que se definiram no espírito humano, e que ditam invisivelmente as formas ou o estilo de formas em que determinadas expressões se irão concretizar. Essas expressões são expressões de sentimentos, de vivências, de experiências, de emoções, mas também de descobertas, de razões, de pensamentos, de raciocínios do Homem. Todas estas coordenadas existem na Arte – a coordenada intelectual, a coordenada imaginativa, a emocional – e é da combinação dessas entidades diferentes, mas ligadas entre si, que nasce aquilo que se chama ‘o belo’ (Freitas, 1999a:250).

Nesta relação, entre as coordenadas do ser humano e o belo, a Obra Pública conduz o espectador/público até à mensagem ou mensagens educacionais inerentes às obras. Resta saber qual ou quais são essas mensagens ou esses imaginários, sendo uma temática a retomar mais à frente.

É necessário valorizar a importância das escolhas na pintura, por parte do artista, uma vez que o que mais interessa pintar está inserido no imaginário coletivo. O imaginário representado pela arte é a porta de entrada para a faculdade da imaginação:

Eu penso que tudo aquilo que se pinta e que tem interesse pintar, e que subsiste no imaginário colectivo, tem sempre alguma coisa a ver com esse imaginário. Esse imaginário é já um pórtico para uma dimensão extraordinariamente importante, que é a dimensão da imaginação, não no sentido do sonhar acordado, da divagação, da fantasia. (1999a:249-250).

O tema da imaginação é definidor em Lima de Freitas, permanecendo no seu pensamento e na sua pintura. Sob o ponto de vista da História da Arte, da Antropologia da Arte, da Filosofia e da Estética a imaginação que mais interessa é a imaginação criadora<sup>406</sup>, sendo aquela que mais e melhor desperta para os *arquétipos*:

A imaginação que nos interessa, quer do ponto de vista da História da Arte, quer do ponto de vista da Antropologia da Arte e, se quiserem, da Filosofia e da Estética, é a imaginação criadora sim, mas entendendo-se por isso uma imaginação que esteja fundamentada naquilo a que certos psicólogos actualmente chamam de ‘arquétipos’ (1999a:250).

A imaginação, estimulada pela obra de arte e através da função criadora da imaginação, permite desenvolver uma tomada de consciência: *A função criadora da imaginação não é mais, com efeito, que uma produção de improbabilidade crescente, à medida que a consciência coordena a sua matéria-prima e assume os seus produtos* (Freitas, 1965:47). Esta tomada de

---

<sup>406</sup> O tema da Imaginação Criadora foi trabalhado na III Parte, no Capítulo I, sendo apresentado o pensamento de Lima de Freitas relativamente ao tema.



consciência é o passo indispensável para que o processo educacional ou autoeducacional se desenvolva.

A consciência do autor relativamente à importância da imaginação é relevante, uma vez que considera o ser humano um *animal imaginante*: *É fora de dúvida que sem imaginação não pode haver arte. O homem poderia, talvez, definir-se como um animal imaginante* (Freitas, 1965:47). Esta característica é aquela que distingue o ser humano, o criador e o artista, na sua complexidade. Para além disso, Lima de Freitas reconhece que essa imaginação é capaz de levar o ser humano a estabelecer relações entre a estrutura geral do universo e a estrutura da função imaginante:

E – quem sabe? – talvez o conhecimento aprofundado da imaginação conduza à descoberta de uma subtil conexão que a ligue a certas características básicas do espaço-tempo, isto é, à revelação de uma correspondência secreta entre a estrutura geral do universo e a estrutura profunda da função imaginante (1965:47).

O que supõe a noção de totalidade ou de universo: tudo está relacionado com tudo, porque forma parte da unidade em devir. Portanto, há correspondências analógicas, vibrações harmónicas. Por tudo isto, para o ser humano é importante desenvolver o conhecimento sobre a imaginação. Como tal, o pintor deverá conseguir transportar para a obra de arte um determinado imaginário que permita despertar para o caminho da imaginação. Este processo, desencadeado pelo artista, ajuda a que a mensagem chegue, direta ou indiretamente, ao espetador. Este, desta forma, vai recuperar os valores mais internos do próprio ser humano:

O indivíduo que se ‘deixe levar’ pela sua imaginação vai, insensivelmente, inconscientemente, sofrer a imposição gravitacional desses relevos, ao sabor das vertentes, do topo de uma lucidez objectiva em direcção aos vales confusos, obscuros e ‘povoados’ de um sonho onde o *eu* se dispersa; da órbita exterior da direcção a órbitas cada vez mais interiores e impessoais, determinadas por valores prévios e ancestrais (Freitas, 1965:52).

Por outras palavras, a obra de arte que desperta a imaginação é capaz de dinamizar as profundas e obscuras verdades do inconsciente e, dessa forma intemporal, consegue chegar à denominada imaginação *viva e ardente*:

Qualquer obra que ‘fale à imaginação’ – e toda a obra de arte verdadeiramente o faz – implica este duplo enraizamento – no temporal, no quotidiano, no tecido histórico, com os seus dados objectivos, as suas contradições, opções, problemas e tendências vivas, sem o que será o fruto efémero de uma imaginação *gratuita*; no ‘intemporal’, isto é, no âmbito das profundas e obscuras verdades do inconsciente, sem o que não poderá haver imaginação *viva e ardente* (Freitas, 1965:53-54).

A imaginação é portadora da força da negação entrópica, como afirma: *A imaginação poderia constituir, assim, uma manifestação, ao nível da nossa consciência, de certas tendências gerais da matéria, uma espécie de formação altamente especializada da neg-entropia* (1965:47). Existe aqui uma chamada de atenção para o mundo da imaginação por Gilbert Durand:

O que é admirável, tanto em Eliade como em Corbin, para uma teoria do imaginário, é que eles conseguem mostrar, com uma erudição gigantesca, que o imaginário dispõe, ou tem acesso a, de um tempo – *illud tempus* – específico que escapa à entropia da dissimetria newtoniana (sem o “depois” que necessita o “antes”), e a uma extensão figurativa (*na koja abad* = “não-onde” em persa) diferentes do espaço das localizações geométricas. Não há dúvida de que o mundo do imaginário que coloca em evidência o estudo das religiões constitui um mundo específico e cujos fundamentos localizam-se no próprio mundo profano (Durand, 2004:75-76).

Gilbert Durand, a respeito da obra plástica de Lima de Freitas, sublinha a pertinência do termo *imaginal*<sup>407</sup> como aquele que melhor define a sua obra: *E por aí se define o imaginal: um ‘saber que abre para o ser’, uma visão que dá à imagem um imprescritível peso de valor e de sentido* (Durand, 1989:92). O autor remete a obra do pintor para a capacidade sincrônica entre várias visões: a mental, a simbólica, a física ou a histórica, por via de um mundo intermediário que funciona como um *tecido conjuntivo* que liga os membros do Todo:

Lima de Freitas faz do termo ‘imaginal’, que foi buscar ao grande especialista do islamismo, Henry Corbin. O ‘imaginal’ é mais do que o imaginário, pois que é, de algum modo, a realização ontológica e escatológica do simples imaginário, do qual constitui o ‘imperativo categórico’. É ele que fornece o fundamento e a verdade dos encontros ‘sincrônicos’ entre esta ou aquela visão mental, este ou aquele símbolo e esta ou aquela encarnação física ou histórica (1989:92).

Na Obra Pública de Lima de Freitas encontra-se representada uma estética, ora como objeto cultural, ora como uma filosofia da arte. A percepção estética causada no espectador/público remete para um imaginário. A imaginação, como faculdade humana, funciona como um oceano repleto de linguagem simbólica que, Lima de Freitas ajuda a ver, através das imagens na Obra Pública.

## **2. Da Obra Pública**

Nesta fase do trabalho consideram-se reunidos os pontos julgados necessários para se avançar com uma análise ao imaginário inerente à Obra Pública de Lima de Freitas. Por um lado, foi estudada cada obra individualmente, fazendo referência ao tema, ao símbolo ou ao

---

<sup>407</sup> A noção de *imaginal* foi já trabalhada na III Parte, no Capítulo I desta Tese de Doutoramento.

arquétipo. Por outro lado, fez-se uma contextualização teórica aos temas de referência para um melhor esclarecimento dos termos utilizados ao longo do trabalho. Neste sentido é de sublinhar que a Obra Pública está carregada de mitos, símbolos e figuras lendárias, alguns universais mas, na maioria, relacionados com a História de Portugal. Deve sublinhar-se as obras patentes na Estação dos Caminhos de Ferro do Rossio são um exemplo dessa mesma preocupação temática. Os símbolos ou arquétipos são plasmados em cada uma das obras estudadas, dando enfoque à simbólica, à linguagem geométrica e numerológica que lhes dão uma valência mística. Por fim, deve ser também referenciada a representação de símbolos associados à Maçonaria, tais como o compasso, o sol e a lua, a serpente, o olho e o triângulo, entre outros eventuais não referidos. Esta presença simbólica tem grande impacto na Obra Pública em particular, mas é uma realidade transversal na obra plástica e escrita do autor.

A presença de cada uma destas referências na Obra Pública é uma realidade forte, mas não podem ficar esquecidos os símbolos e os arquétipos relacionados com a essência humana. O tema da árvore ou o da mulher têm uma regularidade que faz com que se tenha de dar especial atenção a cada um destes arquétipos.

Seja uma representação de uma passagem da História de Portugal, de uma figura histórica ou de uma lenda portuguesa, Lima de Freitas opta sempre por representar símbolos ou arquétipos fundadores, tais como a árvore ou a mulher e acrescenta apontamentos místicos que compõem a pintura. Por exemplo, na representação da árvore, existem vários graus de acesso, desde a mais imediata, um cipreste, aos mais elevados, uma chama, um elo ou um impulso da terra para o céu. Contudo, existe também vários níveis de representação da Obra Pública do autor:

1º nível: representação realista das formas. Permite aceder com alguma facilidade às imagens na obra. Por exemplo, a presença da árvore, da mulher ou de figuras históricas ou bíblicas é identificado com alguma facilidade pelo público;

2º nível: representação simbólica das formas. Dificulta um pouco o acesso à mensagem inerente à obra uma vez que são identificáveis, mas nem sempre o seu significado é interpretado pelo público, como por exemplo, a representação de números, figuras geométricas ou frases bíblicas;

3º nível: representação mística das formas. Este tipo de representações, associadas às imagens referentes aos dois níveis anteriores, é carregado de um misticismo que só para quem possua a *chave* de acesso consegue fazer a leitura interpretativa.

A Obra Pública de Lima de Freitas, pelo facto de incorporar vários níveis de acesso à mensagem, consegue comunicar com um público vasto. Existem, no entanto, diferentes acessos à mensagem que varia consoante o nível em que o público se encontra.

Na linha do que foi apresentado nos pontos anteriores deste capítulo, parece que a preocupação do autor está em colocar sob o olhar do público temas que façam despertar no espectador o entusiasmo pela arte mediatizada pelos arquétipos, símbolos e demais *imagens obsessivas* (Charles Mauron) que visam sensibilizar o público para a riqueza mitológica do Imaginário Lusitano. Este permite criar a vontade de refletir sobre um tema, uma forma ou um símbolo, de maneira a criar valor no espectador. A este valor dá-se o nome de educacional na Obra Pública de Lima de Freitas. Sublinhe-se a força que a obra de arte impregna no público e, como tal, a Obra Pública é facilitadora e veiculadora de consciência para um determinado conhecimento.

## **2.1. As *imagens obsessivas* da Obra Pública**

Antes de passar para o capítulo seguinte é indispensável fazer uma análise às imagens na Obra Pública, já trabalhadas no decorrer deste trabalho, para determinar a relevância que a mesma tem e conhecer a mensagem que estabelece na relação com o público.

Ao retomar os temas e/ou os símbolos e/ou arquétipos da Obra Pública, deve referir-se o estudo de Gilbert Durand sobre a obra plástica e gráfica de Lima de Freitas, *Mitolvsismos de Lima de Freitas*, de 1987, de forma a tentar estabelecer relações pertinentes com o estudo feito nesta investigação<sup>408</sup>. Nele, Gilbert Durand aponta algumas *imagens obsessivas* (Charles Mauron), fazendo a distinção entre quatro imagens maiores e duas imagens menores:

Estas quatro imagens obsessoras maiores: a fealdade digna de dó desde nosso baixo-mundo, a mulher portadora de esperança, as vias múltiplas da face do homem andrógino e, finalmente, a árvore seca, constituem já, de modo por certo inconsciente, uma coerente mitologia. Juntam-se a estas outras obsessões menores, das quais examinaremos aqui: a obsessão do céu nocturno estrelado e a introdução na tela ou no desenho do «pensamento», sob a forma quer de máximas, quer de figuras geométricas (Durand, 1987a:44-45).

---

<sup>408</sup> A obra *Mitolvsismos de Lima de Freitas*, de 1987 resultou do interesse demonstrado por Gilbert Durand pela obra de Lima de Freitas em particular e, pela cultura portuguesas, em geral. Lima de Freitas e Gilbert Durand partilharam várias ideias conjuntas e nutriam uma admiração mútua. Lima de Freitas na década de 80, nomeadamente na fase que se dedicava à pintura das paisagens visionárias, chegou a considerar Gilbert Durand uma grande influência pessoal, intelectual e artística: “Enfim, uma das influências mentais – e não só – de grande importância nos últimos 10-15 anos, foi – e é! – a de Gilbert Durand, que conto como entre os mais preciosos amigos, (...)” (Freitas, 2005:26). Lima de Freitas reconhece o valor de Gilbert Durand, no que concerne à Antropologia do Imaginário, como esclarece: “Gilbert Durand é o fundador da Antropologia do Imaginário e um dos mais extraordinários pensadores do pós-guerra; a proximidade entre os seus pontos de vista sobre a arte e as suas próprias meditações proporcionou uma confluência que me foi gratificante e uma amizade que me desvanece e me encoraja” (Freitas, 2005:27).

No Quadro 28 apresentam-se as *imagens obsessivas* destacadas por Gilbert Durand, de forma mais sistematizada:

**Quadro 28:** As *imagens obsessivas* maiores e menores destacadas por Gilbert Durand.

<b>Imagens Obsessivas Maiores</b>	<b>Imagens Obsessivas Menores</b>
1. O baixo-mundo: sofrimento, dor, angústia, morte e sangue; 2. A mulher portadora de esperança e a maternidade; 3. A multiplicidade dos rostos, a procura da máscara e a importância do andrógino; 4. A árvore seca, os labirintos representados por ramos ou raízes;	5. O céu noturno coberto de estrelas; 6. As máximas ou figuras geométricas.

Este conjunto de imagens remete para vários mitos, símbolos e arquétipos recorrentes na obra de Lima de Freitas. Gilbert Durand faz uma ligação entre as imagens patentes na obra do pintor e a *alma da nação portuguesa*. Esta ligação aponta para as questões sobre a capacidade remitológica da obra de Lima de Freitas, que serão trabalhadas nesta última parte, no Capítulo II. Nas palavras de Gilbert Durand consegue antever-se esse caminho, ainda que de forma implícita:

Porque, de modo estranho, a procura pictural de Lima de Freitas, a partir dos arquétipos do desespero, da queda, da fragmentação babélica, abrindo caminho pela mensageira, pelo Anjo Mulher, até à paz andrógina, à esperança da *Aurora consurgens*, da flor da amendoeira, veio reencontrar a epopeia lendária que constitui a própria alma da nação portuguesa. Poderíamos dizer, gracejando, que a ontogénese espiritual do pintor reencontrou a filogénese de um povo, o seu (Durand, 1989:82).

Lima de Freitas mostra ter consciência do seu papel como artista, referindo que a obra funciona como espelho do próprio pintor:

O quadro pintado é, desde logo, um *relais* entre mim e eu, espelho côncavo que me devolve ao meu centro, que manifesta aos meus olhos o mais íntimo do meu fôro íntimo, objecto miraculoso que está em vez de mim no ponto virtual da minha maior intensidade interna, que exterioriza a minha mais fecunda e autêntica possibilidade precisamente onde eu próprio sou levado, pelo hábito e a conveniência utilitária, a ignorá-la. Se o quadro assume, pois, um papel e uma função comparáveis aos de uma lente convergente, o seu foco situa-se naquilo a que os hindus chamam o *Âtman* e a que alguns psicanalistas oriundos da escola de Viena chamam o *Selbst*. Eis seguramente porque os pintores são tão seduzidos pelo espelho – sobretudo pelo espelho redondo, como esse maravilhoso espelho convexo (um convexo dentro de um côncavo!) que reflecte as costas dos esposos Portinari, no quadro de van Eyck (Freitas, 1971:189).

Cada obra do pintor reflete uma imagem em espelho e esta possibilidade mostra o contributo educacional da Obra Pública de Lima de Freitas. A sua consciência deixa perceber que as suas opções são reais intenções.

Assim, em primeiro lugar, os símbolos ou os arquétipos encontrados pela *mitocrítica* realizada na III Parte, no Capítulo II são o ponto de partida para chegar às *imagens obsessivas*. Em segundo lugar, é possível perceber qual o regime ou polaridade (diurno e noturno) que demonstra maior frequência na Obra Pública. E, por fim, é feita uma abordagem às estruturas antropológicas do imaginário, sejam elas esquizomorfos, sintéticas ou místicas.

Estes três momentos de abordagem da Obra Pública ajudam a perceber a mensagem implícita<sup>409</sup>. No Apêndice 31 é possível ver dois esquemas que ajudam a conhecer os resultados obtidos na *mitocrítica*. No Esquema 31.1 faz-se um levantamento dos arquétipos e/ou símbolos com maior relevância da Obra Pública, onde há maior destaque para o arquétipo da árvore. No Esquema 31.2 o objetivo é perceber a recorrência dos regimes e das estruturas para cada símbolo e/ou arquétipo, verificando-se o destaque para o regime noturno e para as estruturas sintéticas ou dramáticas.

Contudo, é possível perceber que o arquétipo da mulher e do sol estão presentes com regularidade na Obra Pública de Lima de Freitas, dando enfoque ao regime noturno e diurno, respetivamente. No caso da mulher, com o regime noturno, existe uma ligação às estruturas místicas ou antifrásicas. No caso do herói, com o regime diurno, o destaque vai para as estruturas esquizomorfos ou heroicas.

Neste sentido, é o arquétipo da árvore, o regime noturno e a valorização da estrutura sintética da Obra Pública que ajudam a conhecer a *visão do mundo* e a atitude imaginante que Lima de Freitas insere nas suas pinturas.

Retomando a análise feita por Gilbert Durand, parece haver uma aproximação à 2ª *imagem obsessiva* - a mulher portadora de esperança e a maternidade e à 4ª *imagem obsessiva* - a árvore seca, não se enquadrando a *imagens obsessivas* do herói nesse estudo.

A árvore representada pela via do labirinto, através dos ramos ou das raízes, permite fazer uma aproximação à verticalização que engloba o submundo, o mundo intermédio e o mundo celestial. Esta procura de ascensão representa a energia depositada por Lima de Freitas na sua Obra Pública. A procura do caminho esotérico, como veículo de acesso aos códigos

---

<sup>409</sup> Podem ser consultados os organogramas dos Apêndices (2 ao 30) para uma leitura mais detalhada e o Apêndice 31 para uma confrontação desse levantamento.

secretos, é também uma via encontrada pelo mestre. As imagens de Lima de Freitas espelham aquilo em que acredita, deixando escrito as suas ideias fundamentadas.

Tal como refere o autor é importante entrar no mundo das imagens: *A pintura não explica; com ela entramos no reino das imagens* (Freitas, 1965:30). As imagens são o veículo de transmissão dos conhecimentos profundos sobre a existência humana: *Oferecer um universo numa imagem, a prodigiosa riqueza do mundo na limpidez miniatural de uma imagem, é um sonho de pintor* (1965:30). Através da pintura, o autor considera que é possível o ser humano construir-se e constituir-se como tal, no sentido invisível de um ser completo:

Pela pintura o ser torna-se visível a si mesmo, no seu corpo de carne e estrelas, de sangue e oceanos, de vento e florestas, de cidades, pedras, animais, gente; pela pintura o homem contempla, conhece, reconhece e refaz a sua face. O sonho profundo da pintura é retratar o corpo total e invisível do homem (Freitas, 1965:31).

Esta citação revela a importância do visível, permitindo perceber e destacar a atenção do autor para o mundo e para o que nos rodeia. Há, aqui, uma abertura do ser humano para o autoconhecimento, para a autossuperação e para a autotranscendência. A Obra Pública de Lima de Freitas faz parte da construção do ser humano, no que toca ao caminho educacional, na perspetiva da sua reeducação.

Não existe uma preocupação voltada para a educação institucional, mas no sentido educacional encarado aqui como uma *bildung* configuradora do Imaginário Lusitano. Através da Obra Pública há a possibilidade de receber uma mensagem educacional sem que para isso haja regras institucionais ou programas educativos. Existe assim uma preocupação educacional relacionada com o interior do ser humano.

Em suma, a Obra Pública de Lima de Freitas é portadora de temas e conteúdos que transmitem uma mensagem ao público, dessa forma, estabelece-se relações de crescimento pessoal que se transparece por via do educacional. No capítulo seguinte haverá lugar para uma reflexão sobre o Imaginário implícito e a importância da Remitologização na Obra Pública de forma a conhecer-se melhor a mensagens implícita que desenha um caminho formativo que se pretende educacional.





## Capítulo II – Da Remitologização à estética educacional

### Preâmbulo

Nesta parte final do trabalho de investigação pretende chegar-se aos resultados que contribuam para as conclusões acerca da Obra Pública de Lima de Freitas.

Neste sentido, a reflexão sobre a escolha voluntária, por parte do autor, dos mitos e símbolos vai no sentido de revigorar um determinado imaginário que se antevê um Imaginário Lusitano<sup>410</sup>. Desta forma, assume-se a importância da Remitologização e da Transdisciplinaridade como contributos para uma estética educacional da Obra Pública.

O autor mostra a importância do papel da tradição e da ciência, no sentido de fazer ver que a união entre ambos será uma mais-valia para se chegar a um conhecimento maior. Daí, mais uma vez, se estabelece relações à Remitologização e a Transdisciplinaridade. Desta forma, haverá uma consciência real sobre a importância da estética em Lima de Freitas como veiculadora de uma mensagem que se considera educacional.

Na medida em que Lima de Freitas deixou obra escrita, que sustenta esta abordagem, vai debruçar-se, sobretudo, sobre os seus textos, de forma a demonstrar a consciência do autor sobre o papel do artista, a relevância da Obra Pública e a mensagem implícita da mesma.

### 1. Imaginário Lusitano e Remitologização

As imagens destacadas na Obra Pública de Lima de Freitas refletem uma posição imaginante do autor. Tal como visto no capítulo anterior, a árvore é o arquétipo que mais se manifesta na Obra Pública. Este insere-se no regime noturno e nas estruturas sintéticas. A árvore inscreve-se nos *schèmes* do amadurecer e do progredir num caminho ascendente e cíclico, possibilitando outras representações, tais como a árvore seca, as raízes, o labirinto ou a cidade.

As várias representações da árvore englobam o tema do labirinto<sup>411</sup> e, conseqüentemente, o tema da cidade. A importância do tema do labirinto está plasmada na II Parte, no Capítulo I aquando da abordagem d'*As ressonâncias simbólicas e míticas no pensamento de Lima de Freitas*. É neste contexto que os temas se fundem e se complementam, criando paralelismos com o quotidiano do ser humano. O labirinto, no seguimento da representação da árvore, é uma projeção simbólica representada através dos ramos e das raízes

---

<sup>410</sup> O termo Imaginário Lusitano foi utilizado pelo próprio Lima de Freitas, principalmente quando se refere à valorização dos *Mitolusismos*, nomeadamente da década de 80, do século XX. Pode confrontar-se, por exemplo, com os textos (Freitas, 2006:89-91 e 147-172). Pode ser confrontado com o que está referido na I Parte, no Capítulo I, no ponto 2.3.1. *Os Mitolusismos: a partir de 1984*.

<sup>411</sup> O tema do labirinto foi trabalhado na II Parte, no Capítulo I.

da árvore. O autor confirma o seu interesse simbólico e explica: *comecei também a interessar-me pela cidade, por razões ligadas à minha arte, e sobretudo a partir do ponto de vista da simbólica. Interessava-me sobretudo os temas, os motivos, as razões por que se pinta* (Freitas, 1999a:249).

Lima de Freitas, consciente das suas escolhas artísticas, opta por pintar um tema ou um símbolo, sublinhando a importância da representação simbólica na arte e alude para um poema de Almada Negreiros que diz *que a criança desenha uma flor e aqueles riscos que a criança faz não são propriamente a imagem fiel duma flor, mas a flor está toda nesses riscos* (1999a:249).

Esta sua sensibilidade, para aquilo que está representado para além da forma faz dele um autor que se enquadra numa tradição remitologizadora na linha da valorização mítico-simbólica. Gilbert Durand denominou-a por Remitologização filosófica:

Tomada de consciência e domínio cada vez mais nítido, graças à exploração e ao exercício do imaginário que constitui a 'ilustração', dos grandes arquétipos mais ou menos inconscientes que a obra desenha pouco a pouco, era natural que o trabalho de Lima de Freitas desembocasse no que poderemos chamar uma 'remitologização filosófica' ou, melhor ainda, 'filosofal', se levarmos em linha de conta que o pensamento do pintor deriva da operatividade da arte de pintar (Durand, 1987a:81).

Sublinha também a capacidade de fazer despertar uma *espiritualidade viva* e esclarece que, a expressão *viva* refere-se às construções históricas e reais que fazem parte do Imaginário Lusitano que, por sua vez, estabelecem relações com a Remitologização:

... a obra desemboca, por fim – graças à remitologização e ao consentimento dado à alma incarnada de um povo – numa *espiritualidade viva* – quero dizer não vaga, do vago d'alma, mas viva no sangue carnal que correu do pescoço de Inês, ou no campo de batalha de Aljubarrota, viva também na carne espiritual das imagens do mundo 'imaginal' da rainha Isabel, de Santo António, do diácono Vicente (Durand, 1987a:117).

É, neste cenário, que se cria uma relação entre o Imaginário Lusitano e a Remitologização no pensamento de Lima de Freitas, que se expressa de forma direta ou indireta na sua Obra Pública.

Desta valorização, o autor recua até à época dos Descobrimentos portugueses dos séculos XV e XVI, considerando dois *mitologemas* ou temas míticos essenciais: a Demanda do Preste João e o Reino Universal do Espírito Santo.

No primeiro *mitologema* agrupa temas relevantes, tais como o tema do Paraíso e o tema do centro do mundo em contato com os mundos superiores. Este último tem grande relevância quando se pensa em várias representações na Obra Pública de Lima de Freitas. Nela insere representações geométricas circulares em representação dos vários níveis de ascensão humana

e espiritual: *Designarei o primeiro grupo, considerando-o do ponto de vista português, como o da Demanda do Preste João; esse grupo inclui os temas da demanda do Graal, da busca do Paraíso terrestre, do Centro do mundo em contacto vertical com os mundos superiores, da Língua primordial* (Freitas, 2006:66). Ao Paraíso é associado o arquétipo da árvore como ponto alto do centro do mundo.

No segundo tema mítico estabelece uma relação com a unificação do mundo, muito relacionado aos temas celestiais de beleza e plenitude visíveis na sua Obra Pública, nomeadamente através das representações do arquétipo da mulher:

Também de um ponto de vista centrado nas manifestações do imaginário português, o segundo grupo pode ser designado como o da unificação do mundo e do estabelecimento do *Reino universal do Espírito Santo*; este grupo inclui os temas comuns aos movimentos milenaristas, o do Milénio, da expectativa da segunda vinda de Cristo, que muitas vezes é confundida com a da vinda do Paraclete, do regresso do Rei Oculto, do advento apocalíptico de uma nova terra e de novos céus (2006:66).

Estes dois temas míticos estão relacionados com os mitos de Saturno ligados ao *mitologema do Regresso*. *Todos estes temas estão integrados nessas duas enormes constelações que participam, como pode perceber-se, de um mesmo aglomerado, a saber: o dos mitos saturnino, .... Recordemos apenas, aqui, que esses mitos se fundam «sobre o grande mitologema da 'Regresso', desse 'Eterno Retorno' ...* (Freitas, 2006:66).

Lima de Freitas caracteriza o mito saturnino da Idade do Ouro na linha do que Gilbert Durand denominou por cinco *mitemas*<sup>412</sup> essenciais: o tema da saudade; do encoberto; do paraíso ou da terra prometida; a ressurreição do tempo e, como último, o poder alquímico da transmutação, tal como descreve Lima de Freitas:

1 - Mitema da **«realeza passada e perdida»**. É a raiz (nas palavras de Durand) da *saudade* portuguesa. Caracteriza-se pelas conotações de decadência, de decrepitude provocada pelo tempo, marcada no mito grego pela desgraça de Cronos, castrado e destronado pelos seus descendentes olímpicos. Desta imagem do rei enfraquecido, envelhecido e doente provém o Saturno da astrologia. Imagem do monarca decaído, mas também do reino decadente, que atravessa todo o ciclo romanesco do Graal. O tema do «país decadente», como o da «árvore seca», sublinha a espera ansiosa do salvador. No Portugal da ocupação espanhola, empobrecido e emasculado, humilhado e doente, todos esperam o regresso triunfal do Rei desaparecido (Freitas, 2006:99);

---

<sup>412</sup> Gilbert Durand utiliza a expressão *mitemas* (traços míticos) e/ou *mitologema* (temas míticos) para fazer referência a assuntos míticos. Contudo, deve esclarecer-se que os *mitologemas* ou temas míticos são mais amplos, enquanto os *mitemas* ou traços míticos têm uma valência mais redutora. Pode ser confrontado, por exemplo, com o texto (Durand, 1998:245-259).

2 - Mitema do «**Rei escondido**» (*occultus, laturus*, que nós diremos «encoberto»). É o mitema complementar do anterior. O Rei esconde-se muitas vezes numa Ilha ou no interior de uma montanha. O rei Artur está encoberto na Ilha de Avalon, o rei mítico Holger dos dinamarqueses dorme numa câmara subterrânea, debaixo do castelo de Kronborg, o Paraçu-Rama dos hindus esconde-se no Mahendra, o último Iman dos Chiitas esconde-se na Ilha Verde, o Imperador da lenda gibelina - seja ele Barba-Roxa ou Frederico II - oculta-se numa-ilha do Ocidente, tal como o nosso D. Sebastião (assim o canta Pessoa!) (Freitas, 2006:99);

3 - Estes reis encobertos foram, ou são, monarcas de terras de abundância, de paz e de concórdia, tal o *Pays de Cocagne* da lenda e do *folklore* da Europa do Norte. Os reinos desses monarcas, Paraíso na terra ou Arcádia, prefiguram o arquétipo da «**Cidade Feliz**», rica e santa. Mitema onde convergem quer a «Terra Prometida» dos Judeus (onde Moisés desempenha o papel de Saturno), quer a «Jerusalém Celeste» do Apocalipse cristão. Jerusalém Celeste a cuja visão está ligado o Evangelista João, o qual, transformado depois pela lenda medieval no «Preste João», escondido algures num Oriente misterioso, iria constituir um dos pólos dinamizadores do imaginário das descobertas portuguesas, como já dissemos atrás (2006:99-100);

4 - O quarto mitema, essencial, é o que articula o mito da Idade do Ouro com o mitologema do «**Retorno**». Porque o Rei encoberto e decaído possui o poder de regressar, isto é, o **poder de subverter o tempo**. Na terminologia judeo-cristã, é senhor do Êxodo como da Ressurreição pascal. Este poder é simbolizado em inúmeras lendas, mas em especial as do ciclo do Graal, por um objecto portador de virtudes e forças sobrenaturais: pedra celeste, esmeralda, vaso ou cálix, objecto imaterial, etc. capaz não apenas de curar, de sarar as feridas, de assegurar a vitória e o *regnum*, de alimentar e manter a vida, como também de iluminar o espírito e conferir a «sabedoria». Importa sublinhar o carácter taumatúrgico e transmutador, no sentido alquímico da palavra, do «poder» do Rei que regressa, que coincide com a taumaturgia crística e sobretudo paraclética. Cedo o Graal se confundiu com o cálix e o cibório da trans-substanciação. Mas a posse ou a contemplação de tal objecto implica uma virtude: é necessária uma qualificação moral para que o objecto seja benéfico, caso contrário aquele que dele se apodera e o usurpa é fulminado e engolido pelo abismo (Freitas, 2006:100);

5 - Além da pureza, da rectidão, da boa vontade ou desejo de bem fazer e, sobretudo, da ausência de indiferença que levará o herói da Demanda do Graal a fazer a famosa «pergunta», a qualificação necessária impõe uma **acese operativa**, quer de tipo «heróico», segundo o modelo dos trabalhos de Hércules ou dos doze Cantos da *Eneida*, quer de tipo «alquímico». A alquimia, também chamada «arte real», postula a recuperação do Saturno impuro, por outras palavras, a transmutação do chumbo em ouro, como se depreende do belo título de um tratado alquímico de Higinus de Barma: «**o reino de Saturno transformado em século de ouro**». Com sentido análogo, o alquimista português do século XVIII Anselmo Caetano Munhós de Avreu e Castello Branco, autor do tratado *Ennoea, Ou Aplicação Do Entendimento sobre a Pedra Filosofal*, no seu *Oraculo Prophetico* assimila a Pedra Filosofal ao Sebastianismo e ao advento do V Império (2006:100-101).

Estes cinco *mitemas* são facilitadores de um melhor entendimento sobre os mitos portugueses. É pertinente sublinhar a série de obras, denominada de *Mitolusismos* e que

está expressa na I Parte, no Capítulo I desta Tese de Doutoramento, na medida em que dá especial destaque às figuras míticas e aos símbolos de referência:

A enumeração destes cinco mitemas e seus aspectos principais ajudar-nos-á a entender melhor os mitos portugueses correlativos (a que chamei «mitolusismos», baptizando com esse neologismo uma série de pinturas dos anos 80), entre os quais se contam os do Sebastianismo, os da Idade do Espírito Santo e, obviamente, os do Quinto Império (Freitas, 2006:99).

São os mitos relacionados com o Sebastianismo<sup>413</sup>, a Idade do Espírito Santo<sup>414</sup> e do Quinto Império<sup>415</sup> que também merecem especial atenção, uma vez que estruturam o interesse de Lima de Freitas, no que toca ao Imaginário Lusitano. Estes mitos terão a sua concretização aquando a vinda do *Enviado de Deus*<sup>416</sup>:

Em todo o caso, esse eco tornar-se-ia mais evidente pouco depois – ... –, sobretudo quando o mito *sebastianista* se desenvolveu e tomou raízes, após a desapareção do rei no desastre militar de Alcácer-Quibir, em 1578. Todos sabem que os Portugueses esperaram, durante anos – e séculos! – o regresso do “Rei encoberto” que viria salvar a esvaída terra *lusitana* e, segundo a amplificação tornada literalmente imortal pela pena do Padre António Vieira, haveria de abrir os selos do Quinto Império planetário. (2003:243).

---

<sup>413</sup> “O mito *sebastianista*, segundo o qual o rei estaria vivo, algures numa ilha misteriosa ou até, talvez, nas profundezas do Oceano (...), à espera do dia prometido para o restabelecimento do reino de Deus na Terra, foi uma bandeira que levantou a oposição patriótica contra o “ocupante” espanhol. Haviam preparado esse sonho as profecias do Bandarra, Vieira exaltou-o e sustentou-o depois, na alegria da independência reconquistada e, através dos séculos, deram-lhes lustre visionários e poetas, dos quais um dos mais recentes e dos maiores foi Fernando Pessoa” (Freitas, 2003:243).

<sup>414</sup> “Ora, é no cruzamento, *a priori* imprevisível, destas coordenadas: profetismo joaquimita e movimento dos *espirituais* franciscanos, tendo por pano de fundo a vocação templária da *Lusitânia* e por quadro natural – propício à meditação do fim de todas as coisas da terra e ao sonho profundo de outros mundos e de outros céus – a sua posição geográfica face ao Oceano, que iria florescer o culto do Espírito Santo; um culto a um tempo cristianíssimo e diferente, que fazia prevalecer a iluminação individual, em *pobreza* e em diálogo íntimo com a divindade, sobre os rituais sumptuosos concebidos, sob a fécula de uma casta sacerdotal que se atribuía o exclusivo da inspiração divina, no sentido da exteriorização colectiva; um culto, outrossim, que simbolicamente coroava – e coroa ainda hoje – o “Imperador” do mundo futuro, unificado pelo Espírito, na pessoa de um homem pobre ou de uma criança, restituindo, desse modo ao poder político, uma inocência só possível aos homens da Idade de Ouro, primeira ou derradeira; enfim, um culto que libertava os prisioneiros, que sentava todas as camadas sociais à mesma mesa fraternal para partilhar o mesmo pão, e que preparava, tanto no foro íntimo do indivíduo como no tecido social e no imaginário colectivo, o advento do Paraclito, o Consolador do fim dos tempos” (Freitas, 2003:305-306).

<sup>415</sup> O Quinto Império foi, também, abordado na II Parte, do Capítulo I, no entanto, acrescente-se: “A respeito do Quinto Império refira-se uma perspectiva cuidadosa de Lima de Freitas tendo em conta os escritos do padre António Vieira: “Porquê, em plena euforia patriótica da Restauração e das extraordinárias vitórias militares sobre o ex-ocupante, foi condenado pela Inquisição o verbo incandescente e visionário de António Vieira? Porque ousava vaticinar que Portugal seria o unificador do Mundo: “Tudo o que abraça o mar, tudo o que alumia o Sol, tudo o que cobre e rodeia o Sol, será sujeito a este Quinto Império (...). Todos os reinos se unirão em um ceptro, todas as cabeças obedecerão a uma suprema cabeça, todas as coroas se rematarão em uma só diadema, e esta será a peanha da cruz de Cristo”; “Portugal será o assunto, Portugal o centro, Portugal o teatro, Portugal o princípio e fim destas maravilhas; e os instrumentos prodigiosos delas os Portugueses”” (Freitas, 2005:101).

<sup>416</sup> “...; mais grave ainda, o sonho messiânico do Quinto Império, acarinhado pelos Portugueses, não podia deixar de desagradar aos Filipes de Espanha, quando “ocuparam” Portugal, por razões políticas evidentes e, sobretudo, quando se transformou em bandeira dos patriotas hostis ao “ocupante”. A esperança profética tomou então uma nova forma que se designa por *sebastianismo*, .... A política e a Inquisição davam-se as mãos, sob o pretexto de conspiração ou de heresia, na perseguição daqueles que esperavam a chegada do rei *encoberto*, que o imaginário colectivo confundia já com o *prometido* ou o “Enviado de Deus”, Aquele que havia de restaurar e levantar a nação *lusitana* e que conduziria ao cumprimento da sua missão divina de abrir a idade do Espírito Santo. O mito saturniano da Idade do Ouro e do regresso do “Rei” contaminava a promessa joaquimita da Terceira Idade “dos lírios” e, simultaneamente, o fundo religioso desses mitos era indirectamente contaminado – e sê-lo-ia cada vez mais – pelos interesses políticos e pelas ideologias manipuladoras” (Freitas, 2003:280).

O culto do Espírito Santo<sup>417</sup> reestrutura uma cultura mítica e simbólica desde há séculos. No entanto, após a intervenção da Rainha Santa Isabel, o Espírito Santo<sup>418</sup> ganha um maior impacto e que, ainda hoje, é veiculado na Igreja e na cultura portuguesa<sup>419</sup>:

Bastará lembrar que o culto do Espírito Santo existia, na sua forma popular, já muito antes do século XIV, sem que a Igreja o levasse verdadeiramente em linha de conta (e, muitas vezes, hostilizando-o). A decisão da rainha Isabel e do seu esposo, D. Dinis, de tornar “oficial” esse culto foi tomada fora da Igreja e estabeleceu-se um pacto *sui generis* entre o rei, a nobreza (pelo menos uma parte) e o povo. O culto, já com o seu ritual estabelecido, começou em Alenquer, muito provavelmente no começo do século XIV, e ganhou rapidamente enorme extensão e importância. Era delicado, para a autoridade eclesiástica, aceitar um tal culto da Terceira Pessoa da Trindade, já por levantar espinhosos problemas teológicos, já por se mostrar manchado de joaquimismo (Freitas, 2003:303-304).

A Rainha Santa Isabel interfere no seio da cultura portuguesa. Introduce conceitos místicos de alcance alquímico que, de uma maneira geral, seriam mais difíceis de aceder e a sua introdução na cultura estaria mais longe do público em geral. A crença dinamiza uma esperança e o culto do Espírito Santo e, desse modo, o culto dela própria:

Todos os indícios apontavam a decadência de uma Igreja envelhecida e prometiam uma metamorfose e um novo arranque: seria Portugal a tomar a dianteira, na preparação e na eclosão da nova idade do mundo. Não esqueçamos também que Isabel – que esteve para se casar com Filipe, o Belo, o destruidor do Templo! – teve por mestres Lull e Villanova, filósofos e alquimistas, e que estava impregnada pela visão escatológica de Joaquim de Flora. Ao metamorfosear o pão em rosas, aquando do milagre que a popularizou, Isabel anunciava a mudança paracléctica do grosseiro em subtil, do alimento do corpo em alimento espiritual, segundo a lição alquímica; e a fim de mostrar que essas rosas miraculosas são verdadeiramente de ouro – *aurum non vulgus* –, aí está a lenda bem conhecida do pagamento aos operários em rosas, quando mandou construir a sua igreja do Espírito Santo, em Alenquer – a primeira do culto espirítico, vista em sonhos pela Rainha Santa e cujas fundações foram abertas por anjos – rosas trazidas por uma donzela desconhecida, de espantosa beleza e que, ao cair do dia, os operários viram transformar-se em moedas de ouro ... (Freitas, 2003:307).

---

<sup>417</sup> “... - o culto do Espírito Santo, repito, ocupou no nosso imaginário o lugar de um astro central, perceptível em algumas das mais altas obras de arte do século XV e XVI, o “século de ouro” que culminou com D. Manuel, e bem visível ainda no século seguinte, dramaticamente metamorfoseado nas “Esperanças de Portugal” quando já o culto estava proibido, esperanças que eram as do Quinto Império, declaradas no verbo ardente do padre António Vieira, o “Imperador da língua portuguesa”, como o designou Fernando Pessoa, esse outro estro que cantou, no nosso século, a esperança do Quinto Império redentor” (Freitas, 2005:89).

<sup>418</sup> “Verificamos, antes do mais, que várias linhas melódicas se cruzam, como numa polifonia ou numa sinfonia, compondo o tecido sincrético do “Império do Espírito Santo” no imaginário português, tal como surge à tona da História a partir, pelo menos, do século XIV. Por um lado, temos um reino na extremidade do Ocidente, todo impregnado dos ideais templários, .... A demanda do Graal que desapareceu misteriosamente das terras do Ocidente, precisamente porque a decadência espiritual marcava o declínio da religião de Cristo – o ciclo do “segundo peixe” da era de *Pisces*, votado ao Anticristo – ganhou, neste pequeno reino, a sua vocação marítima e planetária, lançando os Cavaleiros da Ordem de Cristo, herdeiros e continuadores do Templo, na imensidade dos oceanos e dos continentes, nessa segunda e amplificadora jornada da Demanda que busca o longínquo e portentoso Reino do Preste João, o Rei do Mundo que guarda, na sua capela palatina, o Santo Vaso sagrado desaparecido, desde os tempos da Távola Redonda e do rei Artur. Por outro lado, temos o rei Dinis, mestre do Templo, na hora do seu extermínio em terras de França e salvador da Ordem no seu próprio reino, após uma longa batalha diplomática contra os temores e a recusa de Roma; ... - decretou o culto *real* do Espírito Santo, em profundo acordo com o seu povo e em colaboração com a sua esposa Isabel. Não esqueçamos que aquela que é conhecida por rainha Santa Isabel introduziu na vida religiosa do reino os signos simbólicos duma mutação (alquímica!) ...” (Freitas, 2003:306-307).

<sup>419</sup> Note-se o exemplo: “Na ilha do Faial guarda-se, ciosamente, uma coroa *imperial* muito antiga, usada ainda hoje nas festas tradicionais do Espírito Santo – culto popular no arquipélago dos Açores que resistiu, desde o povoamento no século XV, à hostilidade da Igreja e às perseguições persistentes desencadeadas, sobretudo a seguir ao concílio de Trento” (Freitas, 2003:297).

Ao culto do Espírito Santo surge associado o símbolo da pomba<sup>420</sup> e das figuras históricas, míticas, religiosas e simbólicas, tais como D. Sebastião<sup>421</sup>, Paracleto<sup>422</sup> e Preste João<sup>423</sup>:

Quando a essência trinitária desse Deus único foi corroborada pela teologia das Três Pessoas divinas, edificada pelo franciscano S. Boaventura, e dado que o *triteísmo* joaquimita – ... – demonstrava a homologia que faz corresponder as eras históricas à natureza das Pessoas da Trindade divina, tudo estava a postos para suscitar, na alma portuguesa, uma adesão fulminante ao culto do Espírito Santo e para fazer estremecer os espíritos com um entusiasmo *sobrenatural*, à medida que se desocultava a imensidade da missão: nada menos do que unificar o mundo, reunir as religiões do Livro, preparar os caminhos da vinda do Paracleto – a Terceira Pessoa da Trindade –, quebrar os selos do Quinto e Último Império – o *millenium* do Espírito Santo ... Não há outra explicação para a energia desmesurada, demonstrada pelos Portugueses no arranque da epopeia dos Descobrimientos, e não surpreende ler o que Duarte Pacheco, no começo do século XVI, escreveu: que a empresa começada pelo Infante D. Henrique *foi inspirada pelo Espírito Santo* (2003:308).

Os temas míticos abordados e valorizados através do trabalho escrito e plástico vêm dar conta da sua real importância no pensamento do autor. Fala-se do Imaginário Lusitano como aquele que, num Inconsciente Coletivo, retém imagens ricas em tradições míticas e simbólicas.

Lima de Freitas, com a sua arte, ajuda nesta demanda que tem impacto no público:

Os vestígios desse estremecimento da alma *lusitana* ainda hoje são perceptíveis nas lendas, nas tradições, na língua, na literatura, na arte, numa palavra, em quase todas as formas de manifestação do imaginário coletivo; aí descobrimos também, à distância de séculos, as cicatrizes dolorosas, quase sempre inconscientes, do extermínio do sonho. Sim, porque a Ordem de Cristo foi castrada a seguir à morte de D. Manuel, o culto do Espírito Santo foi reprimido e as suas imagens destruídas, a ideia 'imperial', simbolizada pela esfera armilar manuelina, ... (2003:308).

Por outras palavras, a obra de Lima de Freitas em geral e a sua Obra Pública em particular são um veículo privilegiado de acesso à mensagem mítica e simbólica do Imaginário Lusitano.

---

<sup>420</sup> “Entre os símbolos do Espírito Santo conta-se, naturalmente e em primeiro lugar, a pomba, outrora emblemática de Vénus, cujas conotações aéreas, pneumatológicas e amorosas eram bem postas em evidencia nas cerimónias religiosas da Idade Média, no Ocidente, durante as quais o cântico *Veni Sancte Spiritus* era acompanhado pelo toque de trombetas, por uma chuva de pétalas de rosa vermelhas e pela largada de pombas” (Freitas, 2003:292).

<sup>421</sup> “Foi a época dolorosa, contraditória e confusa do nascimento de crianças com duas cabeças e de outros maléficos “sinais” celestes, dos falsos reis Sebastião, logo decapitados pela autoridade espanhola, dos sonhadores irreduzíveis do regresso do *Encoberto*, leitores ardentes e propagandistas das profecias do sapateiro Bandarra (...), e também, a época dos nobres exilados – esfomeados e quase em farrapos –, advogando a causa patriótica da independência, nas cortes indiferentes da Europa” (Freitas, 2003:280-281).

<sup>422</sup> “As forças de um ódio hipócrita e implacável contra o espírito do paracletismo e do Quinto Império, activas na sociedade de então, vinham acrescentar-se as obrigações e os interditos impostos pela Contra-Reforma, em guerra contra a propagação dos ideais do luteranismo e, simultaneamente, contra as religiões populares e contra (já!) os “excessos” do mítico e do maravilhoso na arte” (Freitas, 2003:281).

<sup>423</sup> “Abordámos no capítulo anterior alguns aspectos da questão do culto do Espírito Santo, em Portugal, e algumas das sinopses que ligam entre si esses lugares privilegiados – e tão marcados por Saturno – do imaginário português; evidentemente, o culto paracletico mas também o templarismo que o preparou, os profetismos de raízes judaicas e apocalípticas, particularmente o joaquimismo que o acompanharam, a demanda do Preste João, intimamente ligada à do Santo Graal, o espírito franciscano, sobretudo a partir do século XIV, tudo isto vindo a cristalizar-se, ulteriormente, na esperança do Quinto Império, exaltada por António Vieira” (Freitas, 2003:323).

Tal como tem sido mencionado no decorrer deste trabalho existe uma valorização e uma força na Obra Pública que se prende com a *reabilitação do mito*<sup>424</sup> e do símbolo que se relaciona com a vida do ser humano:

Isso não impede que seja hoje ferramenta indispensável de toda a Hermenêutica que se pretenda actualizada. Porque o homem é, de facto, tanto animal *mitificador* como animal *simbólico, racional e político*, tratando-se como se trata de «espírito encarnado», constando não apenas de razão, como ainda de vontade e imaginação (Simões, 1988:3).

Na cultura portuguesa existe uma valorização do Imaginário Lusitano que se apoia em quatro *mitologemas* ligados às *raízes profundas do imaginário cavaleiresco em Portugal* (Durand, 1986:9). Na Obra Pública também é possível encontrar estas referências mitológicas. O primeiro *mitologema* sugere o *herói fundador vindo de fora é um dos mais arquetípicos, isto é, mais universais* (Durand, 1986:11). O segundo *mitologema* está *estritamente ligado ao primeiro – é o da «vocação nostálgica do impossível»* (1986:14). O terceiro *mitologema* está *intimamente ligado ao tema do «além» - é o do salvador, do rei que espera, escondido, a hora do regresso* (1986:16). No último *mitologema* está expresso a *força da transmutação, da transformação milagrosa da água em vinho ou do pão dos pobres em rosas* (1986:18).

Os *mitologemas* descritos convergem para as questões ligadas ao além: *os quatro mitologemas que percorremos convergem para um foco único: a paixão do além, do absoluto «ex-otismo» do imaginário* (1986:21). Este Imaginário Lusitano reside na *psique* humana com carácter *arquetípico comum*, como descreve Gilbert Durand:

É pois, uma espécie de mitoanálise muito geral da «psique» portuguesa que irei esboçar, tentando por um lado sublinhar que o português – como qualquer ser humano – colhe as suas imagens num fundo arquetípico comum, essa «unidade onírica..., a mais sólida das unidades» detectada por Gaston Bachelard, citando C. G. Jung; e, por outro lado, apontar os traços que singularizam o espaço do imaginário português face ao fundo arquetípico comum (1986:10).

É na linha da *psique* humana que Lima de Freitas situa o cerne da questão associada à criação artística em geral mas também à sua. No inconsciente residem os símbolos e os arquétipos e estes organizam-se para que haja uma projecção, através da arte, para o exterior, que se manifeste de forma consciente:

---

<sup>424</sup> “A reabilitação do Mito é um facto incontestável da nossa Cultura hodierna. Sabemos, evidentemente, tratar-se de conceito «sumamente complexo, obscuro e difícil» ou, como dizia, antiteticamente, Fernando Pessoa «o nada que é tudo» (Simões,1988:3).



O cerne da questão, para o artista, conscientemente ou não, reside nessa candente, imperiosa irrupção de símbolos onde se projectem e se organizem as grandes pulsões do Inconsciente, símbolos que agem como intermediários e como guia, *psicopompo*, anunciando a possível fusão dos conteúdos mais arcaicos e profundos com as exigências realmente diabólicas do intelecto; das mitologias, das confusas e prodigiosas constelações arquetípicas com os ditames de uma consciência dilacerada no aqui-agora, torturada pelas dualidades insuportáveis do mundo e, contudo, obstinamente rigorosa (Freitas, 1971:145).

Lima de Freitas acrescenta que é necessário o artista e o ser humano estarem capazes de percorrer o caminho para a evolução enquanto ser. O facto de haver uma evolução não quer dizer, necessariamente, que se esqueça quem é, como sublinha: *Ao longo dos anos fui evoluindo (para melhor, espero!) – e evoluir é, parafraseando Camões, mudar as vontades com o mudar dos tempos, mudar o ser com o mudar da consciência. Somos o mesmo – sempre diferente. Tal o mistério paradoxal da vida* (Freitas 2005a:23-24). É nesta dicotomia entre o artista e o ser humano que se situa a capacidade de *expansão do ser: Os verdadeiros artistas sabem-no perfeitamente. Para eles, a arte e a vida estão tão inextricavelmente ligadas que entre o ser e o ser-artista, entre o fazer e o fazer-se, a diferença se dissolve gradualmente e acaba por não haver solução de continuidade: há, antes, continuidade e expansão do ser* (Freitas, 1965:24).

A forma de aceder ao conhecimento para que haja uma evolução deve ter em consideração a Tradição e a Ciência. Para Lima de Freitas a relação entre estas vias de acesso ao conhecimento devem estar presentes, na medida em que se complementam. Na Obra Pública é constante a união de ambos e por isso merece referir alguns pontos de vista que o autor deixou sobre o tema para contextualizar essa opção. A Tradição está associada com aquilo que Fernando Pessoa e Almada Negreiros também defenderam:

À semelhança de Fernando Pessoa, também Almada Negreiros, a um tempo, redescobre a Tradição e reinventa Portugal. Noutros ensaios, aliás publicados, falou do seu país; nos textos aqui reunidos refere-se, sobretudo, à Tradição, a 'novidade do que há de mais antigo' (Freitas, 1990a:43).

Lima de Freitas sublinha a importância da Tradição, na linha do que foi defendido pelos mestres, entre outros, os da Escola Pitagórica. O facto de sublinhar esta Tradição mostra a relevância que os mistérios relacionados com os números e a geométrica têm para o autor, nomeadamente o estudo do *Ponto da Bauhütte* que está plasmado na II Parte, no Capítulo II deste trabalho. Trata-se de uma Tradição trazida pelos *iniciados* que podem ser encontrados em textos, monumentos, indícios e sinais, embora sempre por via da interpretação:

Refiro-me à Tradição (com T grande, para conforto da escrita e para separar o termo das conotações atrás referidas), no sentido de *Sophia perennis*, de saber iniciático transmitido de mestre a discípulo e acerca do qual o comum dos homens não tem a menor ideia ou, quando os mais argutos a têm, é em geral falsa, confusa, errónea; sobre a Tradição apenas se pode aprender, nos melhores casos, aquilo que os 'iniciados' deixarem que se aprenda ou – caso ainda mais caro – aquilo que possa deduzir-se a partir de certos textos, certos monumentos, de certos indícios e sinais (1990a:43).

A Obra Pública está mergulhada nesta Tradição, na medida em que há a aplicação de vários símbolos, sobretudo na forma como estão projetados os temas ou as mensagens. Estas, numa primeira abordagem, poderão não ser identificadas pelo público, tendo este de ser um espetador atento e capaz de estabelecer relações interpretativas.

Por outras palavras, poder-se-á dizer que existe a transmissão de conhecimentos banhados pela Tradição na Obra Pública. O autor coloca os símbolos, em contacto com o público, para que faça chegar o conhecimento vindo da Tradição.

Deverá referir-se que a obra de arte não deverá ser explicada pela via da redução, pelo contrário deverá ser seguida a via da *amplificação* para que seja possível uma leitura profunda sobre a vida mais oculta do inconsciente e do indizível:

A obra de arte não pode ser explicada por *redução* – a uma ordem de heranças técnicas, a uma inserção sociológica, a um quadro de sintomas psiquiátricos; para alcançarmos em todas as suas virtualidades e latências (justamente o que a torna perdurável e emocionante) temos de operar por *amplificação* e descobrir-lhes os laços íntimos e inumeráveis que mantém com a vida, com o vivido, na sua globalidade e, muito especialmente, com a vida oculta do inconsciente e do 'indizível' (Freitas, 1977b:49).

A força da Tradição na Obra Pública não está sozinha, ela está unida à força da Ciência. Para o autor existe uma relação emergente entre a Ciência e a Tradição. Numa entrevista dada a Victor Medanha, Lima de Freitas refere que *O eixo fundamental do Congresso de Paris foi a possibilidade de um encontro entre a ciência mais avançada do nosso tempo e a Tradição antiga, carregada pelas grandes filosofias, pelas grandes religiões e pensamentos metafísicos do passado e que a Ciência, principalmente no século XIX, tinha relegado para um plano muito secundário* (1996a:66).

Lima de Freitas defende a existência e a importância de se debater os temas da Ciência e da Tradição, referindo que *o motivo é assim enriquecido, amplificado, desenvolvido, numa harmoniosa constelação temática* (1965:35). Na linha do que se tem vindo a referir, a Ciência deverá estar mais predisposta para o artista e este mais ligado à sociedade: *Ciência e consciência são aí conjugadas, o artista entrega-se à sociedade, participa positivamente no seu desenvolvimento ideológico, enquanto a sociedade, em regra, o reconhece* (1965:35-36).

A relação entre a Ciência e a Tradição estará na capacidade imaginativa<sup>425</sup>. É curioso que este qualificativo também se aplique aos artistas de exceção. O ser humano é capaz de disponibilizar às solicitações do inconsciente, facilitando a sua divagação imaginativa: *E a sua 'divagação' imaginativa – se se trata de um homem realmente aberto às solicitações inconscientes – acabará por evidenciar, sob uma coloração pessoal, certos eixos centrais da função imaginante, significativos do psiquismo humano em geral* (Freitas, 1965:52). A relevância da divagação imaginativa está na possibilidade de aliar o conhecimento e a imaginação: *Assim, conhecer e imaginar não são duas actividades oposta e inimigas, enquanto permanecem ligadas; antes se completam e se intensificam mutuamente* (1965:65-66).

O desafio da Tradição e da Ciência será conseguir animar o ser humano na sua busca que deverá nascer dentro das formas, como aponta Lima de Freitas:

E, todavia, debatem-se numa crise angustiante, porque não conseguiram ainda animar o esqueleto perfeito que montaram, dar-lhe carne, respiração e movimento. Essa vida resultará do encontro com o humano, com um conteúdo concreto e geral, quando esse conteúdo nascer *de dentro* das formas, espontâneamente (1965:137).

Neste contexto, o autor tende a ligar a Ciência e a Tradição na sua Obra Pública. Por um lado, permite aceder à capacidade imaginativa, através dos mitos e símbolos representados. Por outro lado, ao aliar o conhecimento à imaginação está a estabelecer despertar para uma experiência pessoal mais profunda. Desta forma, dá pistas para um conhecimento integrado expresso nas imagens escolhidas para a sua pintura. Lima de Freitas teria a esperança que o ser humano estivesse disposto a abrir-se ao mundo e à arte para se alimentar das imagens ricas de conhecimento, diga-se da sua Obra Pública.

## **2. Uma estética educacional sob o signo da Remitologização e da Transdisciplinaridade**

Chegado a esta fase da investigação espera-se fazer uma reflexão sobre o percurso feito ao longo deste trabalho. No ponto anterior foi chamada a atenção para aquilo que constitui o Imaginário Lusitano e o seu desígnio (o ser humano lusitano). Este imaginário, subjacente na cultura portuguesa, é representado por mitos e símbolos que se enquadram na tradição remitologizadora, ou seja, aquela que afirma a verdade do mito.

---

<sup>425</sup> Esta relação entre a ciência e a arte explica-se porque, afinal, no método científico o momento chave é o da hipótese; a observação e a experimentação estão ao alcance de qualquer um, basta ser metódico, seguir as regras estabelecidas; encontrar uma hipótese fecunda, capaz de explicar os fenómenos, é que poucos conseguem e, em certos casos, apenas os *génios*.

Existe, portanto, um semantismo figurativo na Obra Pública de Lima de Freitas, que se assume integrante na tradição remitologizadora e se interpreta como um projeto e/ou desígnio filosófico deixado pelo autor. É neste enquadramento que se vai encontrar as ligações e inter-relações que chegue à estética da Obra Pública que passam por um caminho transdisciplinar.

Na linha de abordagem que se tem vindo a fazer, ao longo desta investigação, compreende-se que a estética em Lima de Freitas tem um desígnio educacional, sendo esse o objetivo primeiro nesta Tese de Doutoramento – apontar os contributos da Obra Pública de Lima de Freitas para uma estética educacional.

Para tal, vai servir como suporte teórico os textos do autor em conjunto com a interpretação *mitocrítica* feita. Por outras palavras, a linguagem educacional terá uma ligação direta com a estética, apresentada pelo autor, através dos temas e das mensagens inerentes da Obra Pública. Os temas estão em contacto com o público, uma vez se tratar de arte pública e, dessa forma, estabelecer relações entre o sujeito-objeto.

## **2.1. A estética educacional da Obra Pública**

A estética educacional está relacionada com a filosofia do belo e com as questões da educação. Assim, *A filosofia começa onde as coisas já não são claras, onde o que para todos era evidente deixa de o ser* (Reboul, 2000:9). No caso da Obra Pública de Lima de Freitas as questões filosóficas estiveram sempre presentes. Contudo, a filosofia chamada agora a este trabalho remete para a Filosofia da Educação: *A filosofia da educação será, pois, antes de mais, uma interrogação; não um corpo de saberes, mas o pôr em causa tudo o que sabemos ou julgamos saber sobre a educação* (Reboul, 2000:9). Neste estudo, há a preocupação em colocar em reflexão a linguagem estética de Lima de Freitas e reconhecer nela um caminho educacional.

Olivier Reboul refere que, para se questionar é necessário ter em consideração três pontos distintos: o *total*, o *radical* e o *vital*. O primeiro corresponde à capacidade filosófica de se questionar tudo: *Em rigor, nenhum domínio escapa à interrogação filosófica. E é isso que legitima a filosofia da educação. Tanto mais que a educação é o facto humano por excelência* (Reboul, 2000:9). O segundo visa questionar até ao fundo das coisas, por outras palavras: *Não busca os meios mais seguros e mais eficazes, interroga-se sobre quais são os fins da educação* (Reboul, 2000:9). Por fim, a Filosofia da Educação relaciona-se com o próprio ser humano, ou seja: *Amor da sabedoria, a filosofia é a procura não apenas de um saber, mas de um saber-ser pelo saber* (Reboul, 2000:9).

Na linha da linguagem educacional, parece ser oportuno esclarecer o significado da palavra pedagogia, no contexto deste estudo: *Com o tempo, o termo 'pedagogia' veio a significar o saber, teórico e prático, acerca da educação, em sentido mais geral, a ciência e arte da educação, por vezes, a filosofia da educação, definindo a respeito desta os princípios, os fins e os meios* (Patrício, 2006:19). Embora, para a presente abordagem, o que mais importa é encontrar um pensamento educacional que se enquadre na universalidade humana.

Na linha de Louis Not (1989), na qual defende que cada ser humano deve construir o seu próprio conhecimento, é necessário que haja uma consciência real sobre o ser humano para se seguir o caminho da *antropagogia* (Patrício, 2006). A mesma responde às exigências educacionais mais próximas da formação do ser humano: conduz o ser humano para ser o que é, ou seja, em direção à sua humanidade e, para isso, é necessário que se conheça e se reconheça enquanto ser.

Nesta Tese de Doutoramento é importante ter presente as questões educacionais colocadas, tendo por base a Obra Pública de Lima de Freitas, para se enquadrar o caminho da estética educacional. A Obra Pública tem incorporado arquétipos que, enquanto veiculadores de mensagens, incitam o ser humano a questionar-se, a melhor conhecer-se e a estabelecer novas relações que propiciam o cumprimento do seu ser.

A expressão estética educacional resulta no seu conjunto, sendo o resultante de dois momentos: um, o trabalho plástico (Obra Pública) e o segundo, o seu propósito (portador de mensagens). A Obra Pública é portadora de mensagens mítico-simbólicas que são responsáveis por reavivar o imaginário que, na Obra Pública de Lima de Freitas, é um Imaginário Lusitano. Desta forma, faz-se renascer a cultura portuguesa e isso é também educacional. Reboul propõe uma definição de educação: *A educação é o conjunto dos processos e dos procedimentos que permitem a qualquer criança aceder progressivamente à cultura, pois o acesso à cultura é o que distingue o homem do animal* (Reboul, 2000:24).

As questões educacionais na Obra Pública de Lima de Freitas ligam-se à Remitologização tal como foi anteriormente afirmado. Também o Imaginário Lusitano deverá ser lembrado como, eventualmente, os arquétipos fundamentais, tais como a árvore e a mulher. Estas considerações são o resultado de todo o trabalho feito ao longo deste estudo e, por isso, fazem parte de uma experiência original. A Obra Pública reconduz um pensamento que ajuda a ter consciência sobre a origem, que é mítico-simbólica. Nas palavras de Mikel Dufrenne: *E é nisto que a estética vai medir: ao considerar uma experiência original, ela reconduz o*

*pensamento e, talvez, a consciência à origem. Nisto consiste sua principal contribuição à filosofia* (Dufrenne, 2004:23-24).

As opções temáticas expressas na Obra Pública de Lima de Freitas têm uma relação direta à relevância imaginativa, que vai ao encontro do estudo filosófico relacionado com a educação. Assim sendo, não deixa de ter relevância focar os estudos da educação na linha da Filosofia do Imaginário Educacional.

Para um enquadramento mais adequado e para que alguns equívocos possam ser evitados ou, pelo menos, minimizados é importante apresentar alguns esclarecimentos sobre o que se entende por Filosofia do Imaginário Educacional. Alberto Filipe Araújo, num dos seus trabalhos, avança com cinco elucidações úteis para uma melhor compreensão sobre o apresentado:

1º A Filosofia do Imaginário Educacional distingue imaginação e imaginário (...);

2º A Filosofia do Imaginário Educacional faz da *Bildung*, com todas as suas consequências para uma filosofia da educação, uma das suas pedras angulares (...);

3º A Filosofia do Imaginário Educacional revê-se na obra de Gaston Bachelard que, ao fazer dos elementos naturais as 'hormonas de imaginação' enquanto 'reservas de entusiasmo', lança as bases de um 'Novo Espírito Pedagógico' (...);

4º A Filosofia do Imaginário Educacional é inseparável do contributo dos educadores, dos pedagogos e demais autores que marcaram a História da Educação, muito especialmente daqueles e daquelas que ora escreveram textos em que os temas próprios do imaginário estão presentes (...), ora trataram a temática da educação e imaginário (...);

5º A Filosofia do Imaginário Educacional elege a mitanálise de Gilbert Durand como o seu modelo hermenêutico preferencial (...). Contudo, esta opção não exclui a retórica específica dos textos educativos (...), nem as 'aventuras da metáfora' (...), antes, pelo contrário, a enriquece com novos temas, de que *décor* ideológico, a relação símbolo-mito, e a relação metáfora-símbolo são exemplos pertinentes (Araújo, 2004:16-17).

Com estes esclarecimentos, sobre o que seja a Filosofia do Imaginário Educacional, é possível fazer uma retrospectiva para ver se, no decorrer deste trabalho, foi seguido o método apresentado:

1º Sobre a imaginação e o imaginário houve vários momentos em que existiu a necessidade de os abordar. A imaginação como faculdade humana permite reconhecer o Imaginário Lusitano nas Obras Públicas de Lima de Freitas. Este vai ao encontro de um imaginário mítico e simbólico português e universal;

2º As questões relacionadas com a *Bildung* (na tradição romântica alemã) referem-se às aprendizagens ao longo da vida, no qual todo o caminho desenha um conjunto de indicadores que fazem parte do processo educacional do ser humano. Estas questões remetem para o

conjunto de experiências realizadas ao longo da vida. As Obras Públicas de Lima de Freitas são imagens carregadas de simbolismo e ricas em mensagens que constituem uma mais-valia para o público no sentido educacional;

3º O pensamento de Gaston Bachelard, na linha da valorização dos elementos naturais, foi sendo trabalhado ao longo deste estudo, nomeadamente na III Parte, no Capítulo II. Permite despertar para uma linguagem especializada que se ajusta à linguagem simbólica patente nas Obras Públicas de Lima de Freitas;

4º Esta Tese tem como área do conhecimento a Filosofia da Educação, onde o Imaginário, a Estética e a Educação são os temas chave. Desta forma é incontornável a abordagem específica à Filosofia do Imaginário Educacional;

5º O modelo da *mitocrítica* enquadrou-se melhor no presente estudo em vez do modelo da *mitanálise*, ambos apresentados por Gilbert Durand, foi a linha hermenêutica adotada para estudar as Obras Públicas. Embora tivesse existido outras referências complementares durante a leitura hermenêutica.

A acrescentar a este conjunto de cinco pontos estruturais, importa referir que o pensamento de Lima de Freitas esteve sempre presente durante todo o estudo. É sabido que o autor não só é artista plástico como também escritor de ensaios com vários temas que muito contribuíram para o enriquecimento teórico deste trabalho. Foram esses escritos que ajudaram a entender melhor as opções do autor e, de forma consciente, relaciona-los com o pensamento de outros autores.

Apresentadas as linhas mestras da Filosofia do Imaginário Educacional, adaptada à presente abordagem, pretende refletir-se sobre a questão se o Imaginário Lusitano da Obra Pública é um imaginário educacional. Este pressupõe a existência de um ser humano imaginativo capaz de conhecer e reconhecer o património arquetipal que é educacional:

Um homem «imaginativo» é, de certa maneira, um homem que tem acesso ao património incalculável de arquétipos da raça, da espécie, talvez mesmo do passado biológico global; que tem acesso à infância, à imensa infância para lá da vida individual, à infância de que somos descendentes – porta que se abre, ou se entreabre, graças a um obscuro mecanismo, para os corredores labirínticos e infinitos dos milhões de milhões de vidas do passado. O «imaginativo» é aquele que acorda «para um sentimento de imensa longevidade», para usar uma bela expressão de Emerson (Freitas, 1965:51-52)

Alberto Filipe Araújo acrescenta as seguintes ideias sobre o que entende ser o imaginário educacional: *O imaginário educacional é uma modalidade, ou uma especificação, daquilo que nós denominamos de imaginário bidimensional: imaginário sócio-cultural (ideologia, utopia,*

*metáforas) e imaginário arquetipal (mitos, símbolos, arquétipos-imagens arquetípicas)* (2006:26).

Na obra de Lima de Freitas em geral, mas também nas suas Obras Públicas o imaginário inerente comporta as valências: sociocultural e arquetipal. O primeiro reflete uma preocupação social vinculada ao contexto espaço/tempo e cultural em que viveu o autor, fazendo reviver os valores ideológicos, utópicos e metafóricos através dos seus escritos e obras plásticas. No entanto, é o imaginário arquetipal que mais se enquadra no pensamento e obra de Lima de Freitas. Nas Obras Públicas trabalhou de forma exaustiva com os mitos, os símbolos, com as imagens arquetípicas de grande influência para o caminho educacional relacionado com a linguagem mítica e simbólica lusitana e universal. É sobre este último que o estudo de *mitocrítica* recai, tendo sido conclusiva a predominância do arquétipo da árvore na Obra Pública de Lima de Freitas.

O património arquetipal estabelece relações entre o património cultural e o património educacional. Portugal é portador de um património cultural baseado na história e nos mitos, com grande valor educacional. Como foi sendo abordado ao longo deste trabalho de investigação, Lima de Freitas recupera alguns mitos, temas míticos, símbolos e arquétipos apresentando-os na sua Obra Pública, nomeadamente nas Obras da estação de caminho-de-ferro do Rossio.

Poder-se-á dar o exemplo literário que tem a força incontornável no património cultural português, a Epopeia de Luís Vaz de Camões, *Os Lusíadas* que reflete um imaginário mítico e simbólico. Lima de Freitas ilustrou esta obra de referência e sobre ela dedica algumas palavras:

Pois qualquer epopeia antes de se tornar visível nos feitos e na história documental, começa por medrar no imaginário de alguns indivíduos e depois no de um grande número e até mesmo no de uma nação inteira, remexido pelos movimentos inconscientes de determinados arquétipos que, de maneira misteriosa – diria até: vulcânica – começam a agitar-se e a libertar energias imensas (Freitas, 2006:65).

A força da Epopeia está na capacidade de penetrar no imaginário e nele estabelecer relações com o inconsciente humano. Nesta linha de pensamento, o autor salienta a relação direta entre o imaginário e as experiências vividas pelos portugueses durante os Descobrimentos. A arte, de uma maneira geral, e a arte de Lima de Freitas, em particular, refletem um imaginário indissociável da cultura portuguesa:



E uma vez que os fenómenos do imaginário são o sonho, o desejo, a visão, que depois se manifestam por meio de lendas e mitos e ganham a sua forma acabada no poema, no conto, no romance e, de uma forma geral, na arte, é aí que devemos procurar as motivações profundas desse grande movimento de toda uma nação a que chamamos os «Descobrimientos portugueses» – e também as dos movimentos análogos de outros povos do Ocidente. Qualquer odisseia começa por ser um fenómeno do imaginário (2006:65-56).

Indo ao encontro do que defende Lima de Freitas apontam-se as quatro funções-chave do imaginário educacional, enquanto ideias cúpula:

- 1ª Ensinar o espírito romântico, (...);
- 2ª Defender que os educadores não podem existir sem os deuses (...);
- 3ª 'Sonhar os devaneios e pensar os pensamentos' (...);
- 4ª Conciliar o sonho (...) com a racionalidade dita 'objectiva' (...) (2006:27-28).

Estas funções-chave são consubstanciadas no conceito de imaginário, indo ao encontro da valorização do espírito, da espontaneidade e do natural em contraponto com o pensamento puramente objetivo, racional e estrutural do ser humano. Lima de Freitas é um autor vocacionado para as questões do mundo, da vida e da morte, da tradição e do científico, do real e do imaginário, bem como do transcendente em união com os vários saberes:

Mas se a arte deve ser obra colectiva terá de ser estatística, quantificável, edificante, totalmente exotérica, uma forma de «mass-information» com um pé na vulgaridade e outro na propaganda. Ora a «vanguarda» recusa o edificante, recusa o pedagógico, e a justo título; mas simultaneamente, levada por aquilo a que Susan Sontag chama «a fuga à interpretação», é incapaz de descortinar uma saída do âmbito egocêntrico, ou do território do «inter-pessoal» (...). A «saída por cima» (...) amadurece silenciosamente sob a frenética contestação da «anti-arte» moderna e a proliferação cancerosa dos programas (Freitas, 1971:180-181).

Estas são algumas das inúmeras preocupações que o autor assume ter tido ao longo da sua vida: *Ora o homem não pode viver sem uma visão do mundo; a carência ou ruptura da visão acaba por lhe ser intolerável, porque o força a um presente existencialmente contraído, desliga-o do seu passado e corta-lhe, do mesmo passo, o acesso ao seu próprio futuro* (Freitas, 1971:32). A sua consciência sobre estas questões do mundo e do ser humano dão pistas para a sua real consciência educacional. Os mitos e os símbolos, o sonho e o pensamento visível e invisível fazem parte da essência da obra do autor. Poder-se-á dizer que existe um Imaginário Educacional na obra completa de Lima de Freitas, nomeadamente na sua Obra Pública. Isto porque a estética de do autor é portadora de um Imaginário Lusitano, tal como já foi referido, e o conteúdo intrínseco desse imaginário é (re)construtor e/ou identitário da pessoa humana. Daí esta relação entre o imaginário e o educacional.

A respeito das preocupações do autor sobre o mundo e o ser humano, sublinhe-se a relevância das imagens, acreditando que elas são promotoras de uma solução educacional: ... *só uma nova visão do mundo, que leve em conta as descobertas da ciência e as integre harmoniosamente num todo poderá restituir, à arte e ao homem, a sua perdida imagem* (Freitas, 1971:33). Por outras palavras, as imagens interagem de forma construtiva e construtora, sendo elas as responsáveis por restituir a força necessária para implementar o discurso educativo. Delas esperam-se duas capacidades primordiais, apontadas por Alberto Filipe Araújo:

Numa primeira fase, já não se pede só que a imagem represente a coisa ausente, mas que a represente validamente, isto é, adequadamente. Num segundo momento, tendo já em conta a dimensão 'transverbal' da imagem, importará ultrapassar o seu papel figurativo para alcançar um valor de expressão por si-mesma: a sua função é a de dizer aquilo que ela diz. Deste modo, a imagem já não pode ser mais encarada sob a óptica da metáfora no sentido da retórica tradicional (2006:30).

Na Obra Pública, as imagens conseguem alcançar as várias funções apresentadas e representam, de forma integrada, a mensagem explícita e implícita desejada pelo autor; e, para além da imaginação reprodutora imanente, tem incorporado a valência da imaginação criadora da imagem que lhe dá uma dimensão *transverbal*.

A arte estará sempre presente na vida do ser humano, como tal funciona como meio de comunicação dos conhecimentos. Neste sentido, Lima de Freitas refere a necessidade do ser humano de construir e de se auto produzir de forma a criar uma maior e melhor consciência sobre si próprio e sobre o que o rodeia. Refere ainda a necessidade de se projetar com a finalidade de se atualizar na forma artística:

Para construir-se ou auto-produzir-se, para intensificar-se a si mesma, a consciência necessita, de algum modo, de se apreender como objecto e, para tanto, tem de passar irremediavelmente pela projecção; projectando-se, a si própria se aliena e provisoriamente se perde; mas só por esse projecto, que se actualiza na forma artística, eventualmente se recupera com intensificada nitidez ou dilatada amplitude (1971:143).

O autor sublinha a importância do papel do artista. Este, ao entregar o melhor de si, vai usufruir de um retorno amplificador:

O artista entrega à obra o melhor de si mesmo, na esperança de uma restituição; a obra actua como espelho onde reencontra e reconhece a sua face, como *relais* entre o artista e ele próprio. Por isso as formas não são nunca gratuitas, se são vivas, se realmente ecoam, se de facto nos amplificam (1971:143).

Assim, a obra de arte está imbuída de informações sobre o artista, o seu pensamento e o seu imaginário. A visão do mundo do artista é projetada para a obra, embora haja alguma

dificuldade em assumir essa transposição. Contudo, o que efetivamente vai ter impacto é o contacto que o espetador vai ter com a obra. A modificação que a mesma provoca no espetador fará com que exista uma mudança através da relação emocional estabelecida:

Com efeito, a obra de arte, se corrobora numa grande medida a nossa visão do mundo, nega-a em parte: desacordo parcial onde se esconde toda a eficácia da sua crítica e da sua proposta. Por esse desajustamento, por essa margem controversa, passa a descarga eléctrica que modificará o espectador, que faz dele um homem diferente após se ter emocionado com a obra (Freitas, 1965:25).

A relação emocional criada pelo contacto do espetador com a obra de arte funciona sob filtros e estruturas económicas, políticas e sociais. Desta forma, o efeito causado nos espetadores tem repercussões que podem ser verificadas posteriormente através do corpo social, do cérebro e das emoções de cada espetador:

Estas novas formas de ver são, como é óbvio, condicionadas pelas estruturas económico-político-sociais, dando delas a ressonância mais íntima no espírito humano. Mas não podem ser explicadas mecanicistamente. A sua causalidade completa só é discernível *a posteriori* e desenvolve-se no jogo de interceções entre o corpo social, o cérebro teorizador e as reservas emocionais activas no indivíduo (1965:25).

Numa outra perspetiva, o espetador estabelece relações com os elementos formais que lhe facultam o processo de idealização nas suas referências implícitas. Lima de Freitas desvaloriza o papel das formas se estas não forem facilitadoras de realização de conhecimentos, ou seja, de permitir ver o todo na parte:

Se considerarmos, em contrapartida, um sistema de relações onde os elementos formais ofereçam ao espectador a testa de ponte de uma idealização imediata das referências implícitas, reconheceremos que a forma não é nada em si mesma: o poder e a beleza das formas reside na capacidade que o homem manifesta, através das formas, de realizar um conhecimento, de ver o todo na parte, de tocar pela forma o mundo global da sua experiência e da sua consciência. Uma relação de formas é, em suma, uma forma de relações (Freitas, 1965:27).

O artista, ao promover a relação entre o sujeito e o objeto é responsável por uma nova relação estabelecida, por outras palavras, através do objeto (Obra Pública) nasce uma nova significação no sujeito (espetador/público). Refere com alguma frequência que estas mudanças se dão nos espíritos abertos, na medida em que tem de existir uma predisposição natural ou trabalhada para que uma nova relação se estabeleça. Também por este motivo é fulcral o papel do ensino (institucional), uma vez que este é capaz de facultar o espírito para uma disponibilidade para a arte. Perante um espírito aberto é possível pensar-se que a obra desperta para novos conteúdos e descobertas – a importância do inesperado:

De resto, toda e qualquer aproximação insólita de ideias, palavras, símbolos ou formas, na medida em que força, sugere ou simplesmente promete uma nova relação, uma nova ponte de significação, provoca nos espíritos abertos ao novo uma imediata excitação: um novo conteúdo está, talvez, prestes a nascer, uma nova inteligência se descobre. Para esses espíritos, a arte do inesperado é sedutora: os 'achados' são uma promessa de descoberta (1965:28).

O espetador ao alimentar-se das formas da obra está a criar um novo conceito, ou seja, passa da forma estética da obra para a forma como lugar de transformação e transcendência. A esta mudança, Lima de Freitas chamou de passagem do particular para o universal:

Logo que essa 'alimentação' das formas, que é, simultaneamente, geração das formas, atinge certos níveis críticos, as formas deixam de ser esteticamente inertes e tornam-se irradiantes: a forma passa a ser o lugar de uma transformação, transcendência da forma que é uma passagem do particular ao universal (1965:29).

Como descreve o autor, há aqui uma produção do ser humano: *A ideia da pintura como produção do ser, das formas de ser, conduz muitas vezes à ilusão de que é possível, de fora, dirigir, orientar ou telecomandar a modificação do ser pela arte* (1965:32-33). Esta passagem mostra bem a consciência educacional na arte e pela arte. Não só sublinha o poder que ela tem, como igualmente alerta para o perigo de acreditar-se no poder totalitário da arte.

Deverá existir sempre uma consciência realista sobre o papel educacional através da obra de arte. Ela é facilitadora, é potenciadora e é veiculadora mas não forçosamente assim: *Por essa razão o fenómeno pictural pressupõe uma compreensão, muito mais do que um conhecimento* (1965:49). Lima de Freitas defende que o ser humano é capaz de estabelecer uma relação educacional com a obra.

Ao mesmo tempo, refere a importância do dinamismo das formas simbólicas<sup>426</sup> na medida em que podem e devem ser consideradas pelo ser humano: *Qualquer forma pictural, para ser entendida completamente, terá, pois, de ser examinada como um agrupamento de sinais que implica um sistema de forças: por isso é possível falar do dinamismo das formas* (1965:67-68). Para além das formas, o autor sublinha a relevância do tema, sendo este criado a partir do ser humano e para o ser humano:

O que importa não é ressuscitar o tema (ele nunca morreu verdadeiramente), o que importa é tomar consciência da sua necessidade e da sua importância categórica, é escolhê-lo e amá-lo, realizá-lo com toda a energia, com todo o instinto, com toda a lógica. É criá-lo a partir do Homem para o Homem; é procurar o Homem, numa palavra e para dizer tudo (1965:138).

---

<sup>426</sup> Consultar (Freitas, 1965:66-74) para mais o melhor esclarecimento sobre as formas e seus significados simbólicos, entre os quais as geometrias, os animais, as plantas, etc. O autor também dá relevância ao desenho e à cor, para isso, consultar (Freitas, 1965:75-82) para mais e melhor esclarecimento sobre a cor e seus significados simbólicos.

O tema é defendido por Lima de Freitas como elemento presente na sua Obra Pública. Contudo, refere que o mesmo pode estar escondido na própria obra. Os temas implícitos e subjetivos são remetidos para um tema profundo e objetivo:

O verdadeiro tema esconde-se. Onde? No próprio 'terreno', seu único esconderijo possível; o tema é a 'sopa' que a 'pedra' esconde. A subjectividade inicial, graças à qual e a partir da qual cresceram e floresceram dialecticamente as formas da obra, resolve-se numa subjectividade final diversa, que é o tema profundo objectivado (1965:34).

A forma como cada espectador vê o tema tem que ver com a intensa e a concentrada forma de olhar a obra, no sentido de *penetrar na intimidade real da obra*:

Importa olhar o que *lá está*: só a intensidade concentrada do olhar queimará a primeira casca opaca das aparências de uma obra. A película das convenções e dos compromissos, a fachada do primeiro contacto superficial, e poderá, em seguida, penetrar na intimidade real da obra (1965:35).

Neste complexo sistema de acesso ao tema intrínseco à obra, há também a considerar a qualidade imanente da própria obra. Há, portanto, uma preocupação em trabalhar o tema tendo por base modelos do código de sinais:

Porém, a qualidade artística da obra reside não na simples importância ou riqueza das informações nela contida, mas no modelo do código de sinais, isto é, depende essencialmente do 'arranjo' do material informativo, mais do que a natureza desse material; depende do *como* e não do *quê* (1965:43).

Lima de Freitas aclara a forma como vê as grandes obras. Estas partem sempre de uma valiosa informação que se destaca pelas temáticas do mundo, do ser humano, o tempo e a história. Deverá haver também coerência entre o representado e o representante:

Todas as grandes obras da pintura – como de qualquer arte – partem sempre, indiscutivelmente, de uma prodigiosa massa de informações, coligidas pelo autor, sobre o mundo, o homem e o tempo, suas relações e sua história; e, sem excepção, revelam uma profunda coerência entre o representado e o representante (1965:43).

Para além da coerência entre o tema e a forma também deverá haver coerência com as estruturas da imaginação: *Quanto a nós, arriscaremos afirmar que o segundo sistema de coerências, que explicará a perdurabilidade das estruturas formais para lá da sua coerência com o mundo natural e social, terá de ser procurado nas estruturas da imaginação* (1965:45), uma vez que *As leis da imaginação não são as leis do conhecimento* (Freitas, 1965:45). Parte-se do princípio que as estruturas psíquicas gerais são comuns à maioria dos seres humanos: *Parece, todavia, comprovada a existência de*

*estruturas psíquicas gerais, comuns à maioria dos mortais; os psiquismos individuais seriam variantes mais ou menos diferenciadas desses padrões* (1965:46). A estas estruturas psíquicas gerais dá-se o nome de arquétipos C. G. Jung (1987):

Se se admitir uma filogenia comum dos psiquismos humanos, será possível, eventualmente, determinar quais as raízes profundas, os comportamentos básicos, escondidos no inconsciente, os 'arquétipos' – utilizando o termo de Jung – provavelmente assentes num fundo biológico primordial, donde evoluem os comportamentos (Freitas, 1965:46).

Lima de Freitas dá como exemplo alguns temas gerais como a vida e a morte; o tempo transitório e eterno; o amor; o maravilhoso; a alegria e a dor de viver; entre outros. Considera-os gerais pela sua natureza permanente com que existe na humanidade e pela renovada forma como se apresentam ao longo dos tempos e da eternidade:

Um certo número de temas suficientemente gerais, tais como os temas da vida e da morte, do tempo transitório e do eterno, do amor, do maravilhoso do mundo, da Primavera ou do renascer, da alegria de viver e da dor de viver, etc., são, por esse motivo, o fundamento de uma série infindável de obras 'eternas'. Eternas pela natureza permanentemente repetida ou recomeçada dos materiais sobre que trabalham, garantia de um entendimento generalizado; e eternas porque, por outro lado, recombina-se de maneira nova, pessoal, mais ou menos imprevisível, esses velhos materiais, que surgem, desse modo, portadores de uma onda de novidade – garantia de frescura 'eterna' (1965:50).

Desta forma, defende assim dois parâmetros de coerência fundamentais: *a coerência da 'mensagem' com a realidade histórica e a coerência da 'linguagem' com certas leis 'eternas'* (1965:63). Quando são encontrados estes dois parâmetros de coerência consegue ter-se uma noção de autêntica obra de arte, porque se ajusta à realidade envolvente dessa mesma obra:

Assim, uma autêntica obra de arte, onde estes dois parâmetros de coerência se manifestam, é sempre, simultaneamente, co-extensiva à história particular da sua época, pela utilização de dados imediatos e objectivos da realidade material, social, política e ideológica dessa época, e co-extensiva à história global da espécie, à evolução genérica do homem imaginante, pela utilização das heranças subconscientes acumuladas por uma *paxis* milenária (1965:63-64).

A obra de arte que seja capaz de estar em coerência vai potenciar a faculdade da imaginação:

Imaginar é, de certo modo, actualizar certas impulsões latentes do passado, é aceitar a proposta que o instinto faz à razão; inversamente, inserir-se activamente no quotidiano, na realidade histórica e objectiva da época que se vive, aprofundar a sua compreensão consciente, é imaginar a razão, é formular a proposta da razão ao instinto, é possibilitar a verdadeira invenção do presente (1965:65).

Na Obra Pública de Lima de Freitas é possível verificar essa coerência na linguagem e na mensagem, permitindo estabelecer ligações diretas entre a Obra Pública e o caminho educacional. Este é mais facilmente estabelecido quando o espectador tem um espírito aberto para a arte.

Há a necessidade de encontrar um equilíbrio entre a realidade e a forma, embora essa busca seja uma tarefa árdua. Este equilíbrio existe sempre que a obra consegue comunicar com vários públicos afastados no espaço e no tempo. A este fenómeno, Lima de Freitas, chama de eternidade da arte:

É difícil negar que todas as obras de arte foram e continuam a ser feitas para um público (...). Mas quando se nos depara uma obra que, para lá do público particular a que se endereçava, atinge outros públicos, afastados no espaço e no tempo, põe-se um problema complexo de sobrevivência, «eternidade» da arte (1965:174);

Para o autor, a eternidade na arte é o objetivo maior da obra de arte e do artista. Existe a potencialidade e a capacidade de alcançar essa eternidade, permitindo chegar a um maior número de espectadores e a um maior número de tempos e espaços. A eternidade da arte dá-se por via das estruturas psíquicas gerais:

Porque as estruturas não desapareceram: foram assimiladas, foram ultrapassadas, mas delas resta qualquer coisa no tecido social e no tecido inconsciente dos povos. Reconhecer a beleza de uma antiga obra-prima é reconhecer um momento alto da consciência humana, um momento extraordinário que ilumina ainda o presente, que contribuiu para fazer da consciência actual o que ela é (1965:175);

Ainda sobre a obra-prima Lima de Freitas realça a importância do público. Refere a necessidade de encontrar o melhor público, como clarifica:

Se atentarmos no fenómeno da «obra-prima permanente» descobriremos que ela não foi exactamente para um público *qualquer*, na diversidade dos públicos da sua época e lugar: ela dirigia-se, pelo contrário, ao *melhor público* possível do momento, isto é, àquele que veicula então os pensamentos, as aspirações, os sonhos que maiores horizontes abriam à consciência humana. Mesmo quando indivíduos pertencendo a esse público avançado não «entendem» a obra, o que é frequente, isso deve-se apenas a que esses indivíduos na verdade ainda não apreenderam o conteúdo, a mensagem, os temas do seu próprio grupo social. Esse atraso da consciência é corrente, já que a consciência, resultado da acção sobre o mundo, é sempre retrospectiva; só nos apercebemos inteiramente do que fizemos depois de fazê-lo, a crítica não pode dirigir-se senão ao que se realizou (1965:174-175).

Para terminar, Lima de Freitas estabelece uma relação e faz um paralelismo entre a estética e a ciência, na linha do que foi referido sobre a Tradição e a Ciência. Apesar de algumas incompatibilidades há necessidade de as ultrapassar com o tempo, uma vez que se reconhece já

uma ciência estética: *A «ciência» estética, ao examinar exteriormente a obra de arte como um objecto, vê-se privada de uma das regalias do método científico, a saber, a capacidade de extrapolar no futuro as curvas dos gráficos obtidos* (Freitas, 1971:83). Deverá haver uma adaptação da ciência objetiva aos dados subjetivos da arte: *A irrupção do belo parece, assim, transcender os quadros objectivos que a ciência, tal como é actualmente entendida, está apta a estudar; a semente do improvável germina, logo de entrada, numa flor dificilmente acessível aos critérios causais* (1971:84).

### **2.1.1. Estética educacional e Remitologização**

A Remitologização é um contributo educacional na Obra Pública de Lima de Freitas. Neste sentido, retomam-se os pontos fortes encontrados no primeiro ponto desta IV Parte, no II Capítulo. Por um lado, a Obra Pública transpõe um Imaginário Lusitano através de uma linguagem mítico-simbólica. Existe uma consciência, por parte de Lima de Freitas, relativamente à via educacional inerente à obra de arte e, conseqüentemente, à sua Obra Pública.

Esta forma simbólica de representar as ideias, mostra a inclinação de Lima de Freitas, pela tradição remitologizadora, no sentido em que os mitos, os símbolos e os arquétipos são o caminho para chegar ao imaginário sociocultural e mítico com conotações arquetipais, para a transformação educacional:

Irrompendo do inconsciente dos povos os mitos são as 'notícias' que nos chegam dos arquétipos inexprimíveis, notícias muitas vezes pouco claras como o verbo das sibilas, porém sempre fecundantes, e inesgotavelmente refractadas na imaginação criadora. Cada poeta, cada nação, cada modo de sentir terá de traduzir o mito sem tempo para a inteligência do seu tempo. Sob pena de perder o tempo, de perder a inteligência, de perder a identidade de nação e de perder o sentido. 'Nada há de secreto que não deva ser conhecido' (Lucas, 12.2) (Lima de Freitas, Galeria Corrente d'arte, 2005 janeiro).

O autor faz uma chamada de atenção para não se deixar cair no esquecimento estas preocupações sob pena de se perder a inteligência, a identidade ou o sentido. Cada imagem da Obra Pública ajuda a ressurgir o Imaginário Lusitano que tem valências nacionais e universais, pois os mitos e símbolos ultrapassam todas as barreiras geográficas. Cada vez mais estas barreiras estão mais desvanecidas ou são quase inexistentes por via da acessibilidade da informação e das novas formas de comunicação. Neste contexto, a função e o papel da obra de arte não devem ser esquecidos, neste contexto, uma vez que continua na comunicação do conhecimento, sendo este um veículo cultural e social. Tudo isto tem um valor próprio na



medida em que ajuda a interpretar o mundo, a história e o ser humano: *Donde a acção concreta, social, da obra de arte: não no plano simplista da propaganda, não apenas no plano do documento, mas, acima de tudo, no plano da comunicação de uma outra forma de ver o mundo, de ver a história e de ver o homem* (Freitas, 1965:25).

Lima de Freitas não só se empenhou em conhecer o Imaginário Lusitano como o deu a conhecer além-fronteiras, através da sua arte. A internacionalização do seu trabalho faz do autor um vínculo cultural e educacional. A arte é um veículo de comunicação capaz de chegar às várias culturas com impacto nas civilizações: *A arte é, como dizia Wagner, 'do povo', mas no sentido de ser a exaltação do orgulho de uma civilização e da grandeza de um povo: e neste sentido a arte é bem 'aristocrática'. Reside aí, como o disse profundamente Pessoa, o seu fim Criador-de-Civilização* (Durand, 1989:66).

O reconhecimento da força da arte nas civilizações ao longo dos tempos mostra a responsabilidade da transmissão de consciência que se reconhece na Obra Pública:

Definir no passado e no futuro: pré-história, história e destino da obra; a forma não pode ser correctamente entendida se não formos capazes de a examinar como uma *trans*-forma, como transformação, como formação em trânsito; as obras de arte são o longo, desesperado e maravilhoso gerúndio de uma consciência que se busca: produção do ser, fazendo-se para ser e sendo no fazer-se (Freitas, 1971:143).

Contudo, reconhece-se motivos inconscientes para além dos motivos conscientes relacionados com a projecção artística das imagens. Os temas encontrados na Obra Pública são um convite à análise da própria obra. Nela poder-se-á encontrar mensagens implícitas que estão para além da consciência do autor e que, por sua vez, podem intervir no inconsciente do público:

Os motivos conscientes, e até mesmo a consciencialização parcial dos temas profundos, não explicam completamente a obra; repercute-se nela, também, o eco de certas ressonâncias inconscientes que perpassam, em contraponto, no fluir da sua *durée*. O balanço global da constelação temática implica, por essa razão, não apenas uma análise histórica e sociológica da vontade criadora, como, ainda, uma 'psicanálise' das modulações dessa vontade (Freitas, 1965:23-24).

Poder-se-á levantar algumas questões relacionadas com a utilidade e a inutilidade da Obra Pública. A esse respeito, o autor considera que qualquer obra de arte tem, de forma explícita ou implícita, motivações religiosas, políticas ou morais que se justificam pelo facto de constituírem uma criação do ser humano:

Afigura-se-nos que o conceito da utilidade ou da inutilidade da arte oculta uma profusão de factos diversos e uma confusão de movimentos distintos. É evidente que toda e qualquer obra de arte teve, tem e terá um alcance religioso, ou político, ou moral, na medida em que é sempre a obra de um homem, isto é, de um animal religioso, político e moral (1965:33).

Neste sentido, a arte deambula num esquema de tensão resultante da sua fonte de criação. Lima de Freitas refere o poder da obra de arte, enquanto arma de defesa ou de ataque tendo em consideração os temas que se pretende projetar. Assim, a Obra Pública tem o sentido de veicular uma projeção ou uma introjeção de uma temática relevante:

A obra de arte integra-se, portanto, forçosamente, no esquema das tensões e oposições em jogo e, por aí, é possível corporizar uma 'utilidade': por isso a arte assume muitas vezes o valor de uma 'arma' de defesa ou de ataque; diríamos mesmo que essa vocação moral é uma das suas ambições permanentes e activas (1965:33).

Os temas trabalhados na sua Obra Pública têm a sua base estrutural nos mitos e nos símbolos relacionados com o Imaginário Lusitano, facilitando a sua valorização e fazendo chegar a mensagem ao espetador e ao público. Nem sempre é clara a tendência ideológica expressa pelo artista, o que pode levantar algumas dúvidas: *O problema, porém, complica-se quando se pretende determinar em que medida a obra de arte defende ou ataca e, sobretudo, quando se procura avaliar a possibilidade de provocar obras de arte que sirvam esta ou aquela tendência ideológica* (1965:33). Embora, no caso da Obra Pública de Lima de Freitas, haja um caminho traçado que ajuda a encontrar os seus ideais enquanto artista, a escolha dos temas mítico-simbólicos ajustados ao Imaginário Lusitano facilitam uma valorização do conhecimento: *a arte é a formação de conteúdos (conteúdos emergindo em formas), é já, por isso mesmo, uma produção de tendências – de tendências que anteriormente não haviam tomado forma* (1965:33).

A sua preocupação em produzir tendências esteve sempre presente, mesmo quando a Obra Pública surge de uma encomenda. O objetivo foi conseguir manter as tendências. Ao artista compete trabalhar os temas ou os conteúdos que não sejam totalmente conhecidos ou explorados, ajudando a despertar as consciências. Há aqui uma manifestação clara do autor sobre as suas preocupações de acesso à mensagem implícita nas suas obras: não interessa que sejam conteúdos simples com facilidade na sua aceção temática, importa mais que sejam conteúdos não tão imediatos e mais complexos para que a informação veiculada exista e esteja ao alcance para que possam ser absorvidas:

Assim, mesmo aceitando que a obra, aquando da sua encomenda, será por pressuposto útil a esta ou àquela tendência religiosa, ou moral, ou ideológica, levanta-se a questão de saber que garantias pode ela oferecer, ao formar-se, ao descobrir a sua forma, de que essa descoberta não resultará diversa ou oposta à tendência da partida? Prometer-se fiel é, para o artista, renunciar ao risco da descoberta, isto é, à própria mola fundamental do seu trabalho criador, posto que ao artista incumbe dar forma elaborada a conteúdos ainda não completamente explorados, a potencialidades não completamente conhecidas (Freitas, 1965:33-34).

Gilbert Durand defende que a obra de arte não é angélica e abstrata. Ela está incorporada num contexto social que a recebe e a consome. Existe um estatuto social na obra de arte que faz com que a Obra Pública ganhe uma valência social que vai colocar o espetador e o público sob confronto, direto ou indireto, com os mitos e os símbolos expressos nas obras:

...: nenhuma obra d'arte é 'angélica' e abstracta, ou abstraída, da sociedade que a sustenta ou a escarnece. Uma obra d'arte é um acto político no sentido forte da palavra, quer dizer, é pedra da cidade dos homens. No nosso século inquietante, em que o modernismo estético constituiu uma fácil estação de recolha para a criação artística, relegando-a à insignificância das eructações subjectivas ou sujeitando-a ao 'toque de caixa' das oligarquias e das *nomenklaturas*, era preciso lembrar, insistimos, o estatuto '*societal*' (o mesmo é dizer, constitutivo do social) das belas artes (Durand, 1987a:118).

A arte em geral tem esta responsabilidade cultural e social e a Obra Pública de Lima de Freitas em particular tem um comprometimento temático que se projeta na sociedade. O autor, ao optar pela via da Remitologização, está a escolher o assunto chave que entrará no quotidiano do público:

A arte lembra-nos que ela é o canto coral de um povo e que indica e extrai o *melhor* da história: é *aristocrática*, e essa aristocracia é necessária à igualdade em dignidade e em direitos que define a democracia, a fim de que esta não descambe nos nivelamentos sórdidos da população; é igualmente 'do povo' e garante, assim, que se não confunda a aristocracia com as oligarquias do dinheiro ou das explorações do homem pelo homem (Durand, 1987a:120).

O caminho remitologizador da Obra Pública conduz o público a mergulhar nas figuras do Imaginário Lusitano que desperta para momentos específicos da cultura portuguesa, no sentido de cumprir com o objetivo educacional que está sustentado nessa tradição remitologizadora. A educação mítico-simbólica é, assim, a via educacional conduzida pelas imagens da Obra Pública.

O conjunto do trabalho desenvolvido ao longo da sua carreira permite ter uma visão completa da sua obra plástica e do seu pensamento. Estudar a Obra Pública sem conhecer o contexto em que se enquadra o autor, conhecer os seus escritos principais e a sua obra plástica e gráfica, de uma maneira geral, não teria o mesmo impacto. Lima de Freitas é um autor

consistente, mantendo uma linha de referência e respeitando algumas diretrizes que o tornam único no contexto artístico e literário. Deve mencionar-se Fernando Pessoa e Almada Negreiros como referências que marcaram o percurso de Lima de Freitas e que contribuíram para a valorização do Imaginário Lusitano. Neste contexto, poder-se-á dizer que contribuíram para uma educação dos públicos com a sua arte<sup>427</sup>.

A tradição remitologizadora está ligada à identidade de um povo, como forma de melhor saber e reconhecer qual a estética educacional que está subjacente na Obra Pública: *Ah, Portugueses, se nós soubéssemos quem somos! Ouviremos um dia o apelo de Almada? Saberemos acordar para a exacta significação da nossa identidade?* (1977a:195). A consciência da relevância do conhecimento sobre quem somos vem sublinhar a preocupação real sobre a mensagem educacional implícita na sua Obra Pública.

As questões relacionadas com a identidade parecem ser a chave para se encontrar o fio condutor até se chegar à estética educacional por via da Remitologização. Os portugueses são banhados pelo Imaginário Lusitano, vindo da herança cultural e do transfundo da sua *Memória* coletiva (no sentido que Sto. Agostinho lhe dá). Desta forma, a estética na Obra Pública é potenciadora de uma identidade resultante do seu imaginário.

A identidade lusitana<sup>428</sup> está posta em causa, existindo a necessidade de fazer encontrar o caminho para a sua valorização e reencontro, tal como lembra Lima de Freitas: *Os sinais indelévels desse estremecimento da alma portuguesa descobrimo-los, hoje ainda, na lenda, nas tradições, na arquitectura, na arte, na literatura, por outras palavras, no imaginário colectivo da Lusitânia* (Freitas, 2005a:93). Remete para a importância de tomada de consciência, para a importância do autoconhecimento e da autoaceitação para fazer revigorar um povo, um país e uma identidade que, no fundo, coincide com o Imaginário Lusitano.

---

<sup>427</sup> No caso de Lima de Freitas, foi também professor, conferencista, diretor artístico, entre outras funções de grande relevância que contribuem também para uma educação dos públicos, sejam eles crianças ou adultos, leigos ou sábios e ainda laicos ou religiosos. Chegou mesmo a verbalizar: *numa plateia inteira se uma pessoa apenas me ouvir isso é já um bom motivo para continuar*. No contexto, é relevante mencionar o papel de mestre/professor no IADE, tendo dedicado a sua obra escrita *Voz Visível*, de 1971 da seguinte forma: *aos meus alunos do IADE*. Neste volume estão reunidos vários textos escritos em 1952 e entre 1966 e 1968, que refletem as preocupações constantes do autor. É nesta realidade que se define e se situa: “Cada pintor, como cada escritor, refaz sempre a mesma obra. O seu itinerário espiritual consiste nesse sistema de translações que o aproximam, pouco a pouco, do cerne permanente de uma verdade, de uma unidade entrevista, sonhada, mortalmente perigosa para o homem exterior e vertiginosamente bela” (Freitas, 1971:10). Esta conjuntura vem mostrar a consciência do autor relativamente à importância da transmissão de conhecimentos, seja com professor, como escritor ou pintor. A Obra Pública de Lima de Freitas surge deste contexto, sendo uma realidade artística com conotações educacionais, tal como vai ser trabalhado na IV Parte, no Capítulo II.

<sup>428</sup> A identidade lusitana está posta em causa, desde há muito tempo: “Esta atitude é realçada, quando se pensa Portugal balizado entre a desgraça e o Paraíso – entre o Adamastor, o nosso mito medieval, e a ilha dos Amores, o mito do Renascimento mais puro, mais elevado que conseguimos” (Ribeiro, 1985:72-73). Esta inconstância, entre os anos mais louvados e os anos menos prósperos, faz de Portugal um país com uma identidade indefinida (refira-se, ainda, que esta indefinição que caracteriza a identidade nacional está patente, de forma recorrente, na última parte da *Mensagem*, de Fernando Pessoa). No entanto, tal como afirma António Ribeiro “São estes os dois limites dentro dos quais se inscreve o imaginário português, imaginário cuja temporalidade é tão reduzida. Apenas em século e meio nos assumimos portugueses” (1985:73).

A este respeito, Portugal é dotado de uma força e de uma coragem que vai ao encontro da vontade de vencer. Contudo, e apesar de Portugal ter vindo a sofrer alguns dissabores históricos e políticos nos últimos anos, a força e a coragem que sustentam o imaginário popular possibilita acreditar ou voltar a acreditar na glória nacional:

Nesta ocidental praia lusitana onde o Sol da Eurásia se põe e onde vêm morrer as ondas cíclicas dos arquétipos colectivos com que os deuses, de dois mil em dois mil anos, agitam e movem o oceano da humanidade, um povo antigo e paciente, acordado para o sonho, atento à voz do mar que é a voz do Alheio, do Insondável, do Inconsciente sem fundo, sustenta no âmago mais escondido da sua saudade secular a reminiscência viva do *cânone*: essa «memória de Sião» a que Camões soube dar voz num dos poemas mais íntimos e secretos que nos deixou, quando já os «rios que vão por Babilónia» haviam começado a erosão da montanha sagrada, dissolvendo a memória dos ritmos cósmicos e levando nas águas turbas do orgulho, da opinião, do discurso, o que restava da presença redentora do Outro. Os cálculos da Babel utilitária alçaram-se, desde então, à altura vertiginosa donde ameaçam despenhar-se (...); o sol do racionalismo exclusivo mergulha já a cabeça agressiva nas águas oceânicas, na «confusão das línguas». Pouco falta para que o ciclo se complete: «Que os mortos enterrem os mortos!» (1977a:195-196).

Lima de Freitas entende que há a necessidade de observar a realidade. Nela existe uma solução para cada ser humano, na perspectiva de ser preciso conhecer a realidade para conhecer-se a si mesmo: *Se ao observarmos a realidade, se ao existirmos, estamos modificando o real, não podemos separar o real de nós como se ele fosse um objecto afastado e indiferente à nossa presença mas, isso sim, considerá-lo na interferência que é feita entre nós e ele* (1996:68). O discurso do autor mostra a capacidade de entender a realidade, reconhecendo-lhe importância.

A transmissão de conhecimentos e as aprendizagens fazem-se desde sempre, através dos tempos e nos tempos longínquos: *se a primeira coordenada liga a obra de arte à corrente particular e especificada de um momento histórico, a segunda liga a obra de arte à «terra» de uma história global da espécie humana, somatório de um número infinito de momentos vividos* (1965:64). Os mitos e os símbolos são veículos indispensáveis para que os conhecimentos não se percam nem morram, facilitando a perenidade do conhecimento. São, de tal forma, intrínsecos à cultura que a mente os recebe, consciente ou inconscientemente, como uma herança natural.

A abordagem ao Inconsciente Coletivo não deverá ser esquecida, na medida em que é nele está projetado toda a herança mítica e simbólica coletiva. Lima de Freitas não só valoriza este *tesouro imaginativo*, como reconhece a importância do pensamento de Carl G. Jung: *É deste tesouro imaginativo, deste jazigo do inconsciente colectivo, como lhe chamava Jung –*

*tanto mais anónimo quanto mais fundo descemos –, que o artista recebe os impulsos profundos* (Freitas, 1965:64). Para Carl G. Jung, o Inconsciente Coletivo está relacionado com os arquétipos que representam as formas mais significativas da constituição e construção do ser humano: *O conceito de arquétipo, que constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente colectivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar* (Jung, 2003:53). Foi, sobretudo, os arquétipos da árvore e da mulher que tiveram maior impacto na Obra Pública fortalecendo o imaginário coletivo.

O Inconsciente Coletivo é o *tesouro milenário* capaz de navegar no tempo e formar-se como uma *melodia informativa*. É esta força que implicitamente marca a energia da Obra Pública de Lima de Freitas. Os arquétipos são a *melodia informativa* e, conseqüentemente, educacional da alma e da identidade de um povo:

...; é aí que colhe certas linhas temáticas, os tipos de modulação dos temas elaborados conscientemente, a inspiração de certas imagens, certas preferências de estrutura, certos eixos «formais»; é esse tesouro milenário que serve de caixa de ressonância à melodia informativa. Trata-se, porém, não de uma instância intemporal, na acepção idealista do termo, não de uma subjectividade dada, mas sim de uma subjectividade *formada*: formada por uma infinita quantidade de experiências que descem aos abismos do passado biológico, por um lado, e que se conservam, por outro lado, através da hereditariedade artificial que o homem criou por meio da tradição, da conservação das informações, da educação da cultura (Freitas, 1965:64).

A formação do ser humano, na linha do caminho educacional, que vai sendo traçado ao longo da vida, é mediada, seja pelo passado biológico seja pela via artificial (conservação da informação pela educação e cultura). De uma forma ou de outra, vai possibilitar que o Inconsciente Coletivo se mantenha vivo e atuante.

A Obra Pública mergulha nos arquétipos, mexendo com o Inconsciente Coletivo. Desta forma cria uma estética que é, por seu lado, educacional. Portanto, as questões levantadas sobre a educação remetem para uma educação mítico-simbólica. Esta é capaz de se projetar numa educação cultural individual e/ou coletiva. A questão está em saber se a humanidade está motivada para uma educação mítica e simbólica. Lima de Freitas mostra a sua preocupação referindo o afastamento da humanidade para as denominadas Humanidades ou Ciências Sociais:

A educação, por exemplo, encontra-se afastada das grandes necessidades do nosso tempo, sendo cada vez mais uma educação apontada à tecnologia, à aprendizagem de técnicas de computação e numéricas, de contabilidade, de estatística, etc, quando uma perspectiva transdisciplinar vem apontar o perigo enorme dessa hiper-especialização. Sobretudo porque as chamadas Humanidades, ensinadas nas antigas

universidades, andam afastadas dos programas por se considerar inútil estudar a história da Filosofia, a história da Arte, a literatura ou a poesia (1996:76-77).

Será a Transdisciplinaridade outro contributo que a Obra Pública de Lima de Freitas contém. Os vários conhecimentos unidos, pela via da Transdisciplinaridade, são um caminho forte para uma estética educacional.

### **2.1.2. Estética educacional e Transdisciplinaridade**

Dando continuidade à abordagem da estética educacional na Obra Pública, há a sublinhar a importância que a Transdisciplinaridade teve no percurso do autor e que se projeta na sua arte. Neste sentido é importante referir, no presente texto, as questões defendidas pelo autor relativamente à Transdisciplinaridade.

Por via das imagens plásticas, literárias e poéticas, entre outras o autor deixa transparecer o seu discurso educativo, implícito ou explicitamente descrito<sup>429</sup>. Para que o discurso educativo possa ter impacto junto do público é necessário que haja uma união entre a ciência e a arte, na linha do que já foi referido sobre Ciência e Tradição. Lima de Freitas, sublinhando a importância das tradições, questiona: *A pergunta que se coloca é a de se existirá, algures, uma ponte entre tradições antigas – muitas vezes esquecidas no fundo do nosso inconsciente – e certas compreensões novas, resultantes de um exame cuidadoso, lento e difícil a aproximar-se, pouco a pouco, de determinados níveis da realidade* (Freitas, 1996a:72). O autor questiona esta relação embora, na sua Obra Pública, tenha o cuidado de as fundir.

Esta é uma solução destacada para que a visão do mundo e do ser humano esteja em constante transformação:

Criar uma nova imagem do mundo é, pois, sinónimo de uma transformação do Homem. Mas o artista, por si só, é incapaz de construir e ordenar uma visão do mundo, que tem forçosamente de levar em linha de conta os dados da ciência, ainda que seja para se opor a eles. O divórcio entre arte e ciência, entre cultura «humanística» e cultura «científica», não pode senão retardar e dificultar a eclosão de uma visão coerente do mundo (Freitas, 1971:40).

As imagens são as responsáveis por estimular e atrair a atenção do público, no sentido de ajudar a chegar ao discurso educativo, tal como sugere Alberto Filipe Araújo:

Porém, o discurso educativo, para além das suas configurações semânticas e retóricas, necessita de criar uma forte impressão junto dos interlocutores ou dos leitores.

---

<sup>429</sup> "Sabendo que o conceito poliédrico do imaginário é fisiologicamente interdisciplinar (...), sabendo igualmente que as imagens educacionais não se dissociam forçosamente das imagens literárias e poéticas (...), importa pois que nos atenhamos, ainda que brevemente, às implicações que o conceito de imagem possui no discurso educativo" (Araújo, 2006:30).

Para isso, as imagens que esse mesmo discurso veicula têm que ser dotadas de uma intensidade expressiva a fim de atraírem os possíveis interlocutores ou leitores (Araújo, 2006:30).

Lima de Freitas, ao longo de todo o seu percurso, conseguiu desenvolver várias formas de ir ao encontro do outro – o público. Para atrair e criar essa aproximação entre os sujeitos (públicos) e os objetos (obras públicas) foi necessário estabelecer relações de confiança e empatia, de forma a estabelecer-se uma aproximação à linguagem do autor: *Tal visão despertará a necessidade de comunicar com o público, com o novo público que está nascendo à sua volta e do qual só o seu isolamento voluntário o separa* (1971:43). Por outras palavras, há a necessidade de se estabelecer relações de afeto com o público para que este se sinta atraído pelas imagens e vice-versa. Também é importante que se estabeleça uma relação semântica de carácter significativo, para se atingir, de forma mais completa, o objetivo educacional: *Por outras palavras, as imagens veiculadas têm que possuir simultaneamente um carácter afectivo de modo a não deixarem ninguém indiferente e um carácter semântico provocatório: efeito afectivo e efeito semântico provocatório aliados na mesma estratégia, a de provocar quer a cumplicidade, quer a surpresa* (Araújo, 2006:30).

Esta postura do autor leva a refletir sobre o papel da Transdisciplinaridade na Obra Pública. Como tem vindo a ser mencionado, o papel da Obra Pública está em causar impacto, despertar o interesse e provocar elevações no espetador. Caberá a cada ser humano desenvolver a capacidade e disponibilizar-se no sentido de criar a mudança de vontades, a que Lima de Freitas chamou de nova *percepção globalizante* e que culmina na denominada Transdisciplinaridade: *É urgente, então, uma nova percepção globalizante: não uma nova 'revolução' mas uma 'restituição' – que já recebeu de alguns o nome de 'transdisciplinaridade'* (Freitas, 2005a:29). Poderá dizer-se que, para além da força da Tradição e da Ciência existem outros valores que estão em causa para um maior e melhor acesso ao conhecimento e que Lima de Freitas deixou plasmado na *Carta da Transdisciplinaridade* (Apêndice 32), redigida em conjunto por Edgar Morin e Basarab Nicolescu no *Comité de Redacção* (Convento da Arrábida, 6 de Novembro de 1994)<sup>430</sup>.

---

<sup>430</sup> Lima de Freitas “Foi membro da Comissão Consultiva junto da Unesco para a Transdisciplinaridade e membro fundador do CIRET (*Centre International de Recherches et Etudes Transdisciplinaires*, Paris), tendo presidido à comissão que organizou o 1.º Congresso Mundial de Transdisciplinaridade, no Convento da Arrábida (Novembro de 1994)” (Freitas, 2006:351).



Nesta carta defende-se uma visão transdisciplinar<sup>431</sup> do conhecimento que consiste na capacidade de conhecer para melhor compreender, tolerar e respeitar as várias opiniões e as várias diferenças expressas pelas pessoas, como esclarece: *Abertura ao entendimento dos outros e dos seus pontos de vista e o abandono de uma posição pessoalmente totalitária* (Freitas, 1996a:81). Neste sentido, a Transdisciplinaridade, no sentido do respeito e da tolerância, aponta para a necessidade de *amar em lugar de odiar, a construir em lugar de destruir, a comparar em lugar de criticar e a convergir em vez de divergir sistematicamente* (1996a:81).

O autor mostra ser um humanista, na medida em que alerta para a importância da tolerância, mas o que mais interessa agora é a capacidade que a Transdisciplinaridade tem para fazer convergir os vários conhecimentos com o intuito de elevar as ideias e os valores:

Este é um objectivo transdisciplinar que implica o conhecimento da Psicologia, da História, da Ciência, das religiões, do passado e da cultura dos outros, porque apenas um homem educado desta forma poderá estar aberto a novos conceitos, a novas maneiras de ver o Mundo, antes que acabemos com ele, através de práticas de má ficção científica (1996a:81).

A *Carta da Transdisciplinaridade* remete para uma profunda reflexão sobre o mundo, as culturas, as ideologias e, sobretudo, sobre o rumo que se pretende encontrar para um século exigente, composto por inúmeras e constantes mudanças, no qual o saber não é, nem se pretende, estático e que está em constante mutação e crescimento. Assim, os seus autores propõem uma visão alargada, aberta e constitutiva, numa necessidade transdisciplinar, nos quinze artigos fundamentais.

Não se pode reduzir o conhecimento a uma só forma, pelo contrário deve assumir-se e contextualizar-se vários níveis do conhecimento. As várias disciplinas deveriam abrir-se para que se complementem e se unifiquem em termos semânticos e operativos. A visão transdisciplinar deverá ultrapassar a visão das ciências exatas e prolongar-se às ciências humanas, à arte, à literatura, à poesia, mas também à experiência interior. A Transdisciplinaridade é multirreferencial e multidimensional. O ser humano deve reconhecer a pátria como sendo a Terra, tendo direito a uma nacionalidade, sendo no entanto um ser transnacional. Pressupõe ser uma visão aberta aos mitos e às religiões, respeitando as várias culturas, ou seja o ser humano

---

<sup>431</sup> Lima de Freitas refere a relevância *transdisciplinar*. Almada Negreiros aponta para uma *multidisciplinaridade*: "Perante a consciência do facto, Almada Negreiros teve de empreender a sua demanda superior sobre o ascendente comum, matricial da própria humanidade, procurando colmatar na elaboração filosófica multidisciplinar, a exigência de uma fundação histórica apenas salvaguardada pela necessidade intrínseca do mítico, porque de forma convicta atribui a Portugal a propriedade de conceber uma Arte de sentido Universal" (Lambert, 1997a:154). Para ambos existe a necessidade de abrir o caminho aos vários saberes, embora haja uma evolução significativa entre a via multidisciplinar e o caminho transdisciplinar.

deverá ser transcultural. Pretende desenvolver uma educação autêntica, pois pretende ensinar a contextualizar, concretizar e globalizar, para que se revalorize a intuição, a imaginação, a sensibilidade e o corpo. Alerta para que a economia esteja ao serviço do ser humano e não o contrário. Estimula a implementação do diálogo e da discussão para que o saber seja partilhado com respeito e compreensão. As características fundamentais da Transdisciplinaridade são o rigor, a abertura e a tolerância. Por isso, não pretende impor as suas ideias, mas antes dar a conhecer a sua visão transdisciplinar.

As propostas e as soluções propostas na Carta são o início de um longo percurso. Primeiro há que entender a solução como válida, segundo acreditar nela e, por último, dar início a um trabalho individual e coletivo para que, de facto, se verifique uma melhoria e um avanço significativo. No caso da Obra Pública de Lima de Freitas, é reconhecida a linguagem mítico-simbólica, na linha da valorização do Imaginário Lusitano, como remitologizadora e que se pretende educacional. Isto porque, a mensagem expressa nas imagens de Lima de Freitas consegue integrar vários saberes, na linha defendida pela Transdisciplinaridade, sendo estes uma via de valorização e de transmissão de conhecimentos capazes de comunicar com o espetador.

No seguimento do que foi dito, a Obra Pública de Lima de Freitas tem uma importância suplementar. Por um lado, é um veículo de transmissão de conhecimentos relacionados com o Imaginário Lusitano, remetendo as imagens na Obra Pública para os arquétipos que estimulam o Inconsciente Coletivo. Por outro lado, comporta uma veia transdisciplinar que valoriza as várias áreas do conhecimento, algumas delas desvalorizadas. O autor tem consciência do perigo de se perder o bom senso, por isso sublinha a coerência entre os opostos:

Sem essa espécie de sistema hidrográfico, por onde as energias psíquicas circulem canalizadas, fluindo das profundezas do inconsciente colectivo para a ponta avançada da consciência e da lucidez, distribuindo-se pelo território da natureza humana, irrigando todas as províncias, organizando os diferentes níveis e desaguando naturalmente no mundo exterior; sem essa profunda coerência entre o sonho e a acção, entre o instinto e a razão, entre as vozes interiores e o gesto eficaz, o homem perde a sua substância, torna-se invisível para si próprio (Freitas, 1971:36-37).

O ser humano deverá interessar-se pelo conhecimento presente e passado de modo a ser mais consciente no futuro: *Cada vez se sabe menos de cada coisa e se sabe menos de tudo e aqueles que remam contra a maré – nomeadamente no campo da educação –, restabelecendo o ensino de certas disciplinas fundamentais à boa saúde mental e espiritual do cidadão, arranjam problemas* (1996a:77). O autor refere o que ainda pode ser feito: *O cidadão*

*necessita de ter uma perspectiva do que foi o seu passado e do que vai ser o seu futuro e isso só lhe é dado através do estudo da História, da história do Pensamento e da história Política* (1996a:78). Ignorar a importância destas disciplinas é fazer com que a Humanidade perca a sua localização espacial e temporal, bem como a sua identidade: *A eliminação do estudo da História é como a pessoa castrar-se do seu passado e ficar sem identidade, como um amnésico que, subitamente, se esquece de tudo passando a errar por aí, por essas ruas, sem saber quem é ou o que vai fazer* (1996a:78).

Portugal e não só, também os portugueses, atravessam uma grande e grave crise de identidade, tendo deixado de se acreditar que se é capaz. É urgente acreditar que se é bom, tão bom ou melhor do que aquilo que fomos outrora. Lima de Freitas aclara: *O caso de Portugal tornou-se paradigmático, já que os responsáveis pensam sermos um país insignificante, estúpido e atrasado, portanto falho de história, ignorando possuímos uma história rica como os outros povos e, em alguns casos, até mais* (1996a:78). Para além de se deixar de acreditar, está a deixar-se morrer a versão emocionante e encorajadora da História de Portugal: *Assim surge uma perda de identidade, uma perda de valores próprios, uma perda da língua, uma perda de cultura e uma perda de perspectivas para o futuro, o que não pode levar senão ao desaparecimento do País* (1996a:78).

Perante esta situação, deverá, então, fazer-se alguma coisa para contrariar este destino? Qual será o caminho? Lima de Freitas não só caracteriza este estado como catastrófico e apocalíptico, como também sugere uma possibilidade de solucionar o caos. Como o próprio esclarece:

A prova de que se tem de fazer alguma coisa reside no facto de toda a gente, tecnicamente avançada ou atrasada, sentir à sua maneira que a Humanidade caminha para uma hecatombe, para um apocalipse, se não tomarmos uma atitude que é, justamente, aquela que podemos classificar de transdisciplinar (1996:81).

Lima de Freitas vê na Transdisciplinaridade o caminho para solucionar a difícil tarefa que é fazer revigorar o Inconsciente Coletivo. É verdade que o autor fez uma reflexão desenvolvida sobre a importância do trabalho conjunto entre os vários conhecimentos mas, aqui essa preocupação está a ser colocada num cenário urgente de reconhecimento da perda de humanidade.

Na Obra Pública de Lima de Freitas existe uma utilidade individual e coletiva. Individual, porque faz parte do processo reflexivo do autor sobre os temas. Coletiva, porque existe uma projeção, para o exterior, do resultado da reflexão. A Obra Pública é assim uma via útil, capaz de

estabelecer relações educacionais, com o espetador, na linha do que Lima de Freitas refere como tema fundamental escondido:

Com efeito, uma obra de arte pode afigurar-se 'útil', ao serviço de um dinamismo religioso, político ou ideológico, quando consideramos unicamente o seu 'motivo', o seu tema expresso, aparentemente, o seu conteúdo 'facial'; mas um exame mais atento, ou uma grande sensibilidade à coisa artística, pode revelar a existência de um tema fundamental escondido, diverso ou mesmo oposto ao 'motivo' (e, quantas vezes, sem que o autor da obra se dê conta) (Freitas, 1965:34).

Lima de Freitas teve sempre consciente do trabalho que foi desenvolvendo ao longo do seu percurso. Refira-se a intemporalidade dos seus escritos sobre arte e cultura, nomeadamente na década de sessenta. Nessa altura tinha já um discurso coerente que se ajusta ao seu pensamento e obra da década de noventa do século XX. A sua tomada de consciência fez com que se sentisse triste quando pensava na cultura portuguesa e na forma como ela é trabalhada:

Quando penso na cultura portuguesa sinto tristeza. Não faltam os talentos, não falta o engenho; como exclamou Almada: 'Portugueses, só vos faltam as qualidades!' E as qualidades aludidas são justamente as da perseverança no trabalho criador, de confiança no esforço próprio, de 'dar tempo ao tempo' (Freitas, 1977b:133).

O autor aponta alguns motivos que justificam o esmorecer da cultura portuguesa. Contudo, reconhece a obra deixada pela Tradição:

Ora o português não tem tempo, faz tudo a correr, impacienta-se, quer já e desiste logo; mal a erva desponta modifica os planos e decide fazer do relvado horta; pior ainda: nem há tempo para o despontar; o mais sucinto projecto é abandonado rapidamente em favor de outro – porque não vale a pena, porque carece de fundos, porque lá fora se faz agora de outro modo, porque é demasiado ambicioso, porque deveria ser mais ambicioso, porque não há tempo (Freitas, 1977b:133).

O caminho identificado a respeito da desvalorização e da forma como se vê e se pensa Portugal, permite estruturar um propósito bem definido a fim de ajudar na reconstrução de Portugal, através do intelectual.

Mudam os tempos, mudam as vontades, já dizia Camões. Em Portugal, sobretudo no que toca a cultura, a mudança é incessante. Habitámo-nos a realizar 'em cima do joelho', a esquecer constantemente o que foi feito. As modas e as correntes que levam anos a germinar e a percorrer o mundo esgotam-se entre nós em breves meses. Somos estruturalistas em cinco semanas, marxistas em quinze dias, o contrário em dez minutos; aprende-se à pressa, lê-se a correr, esquece-se num ápice. Por isso o nosso intelectual, em regra, não sabe nada; não teve tempo para saber; papagueia tudo. Nos últimos dois anos o processo acelerou freneticamente. Nunca se viu tanta pressurosa ignorância em acção, tanta incompetência rapidíssima, tão instantâneo esquecimento do que deveria saber-se (Freitas, 1977b:133).

Apesar da força da Obra Pública, Lima de Freitas reconhece que nem só de cores vive o pintor, nem só de palavras vive o poeta. A emergência da Transdisciplinaridade coincide com a emergência de se recriar um ser humano completo: *Mas seria ridículo imaginar que o poeta vive só de palavras ou o pintor só de cores: atrás do artista está um homem completo e a unidade profunda de uma experiência, vivida antes da arte, ainda que através da arte* (Freitas, 1977b:143).

A estética educacional apresentada na Obra Pública, através dos mitos e símbolos e/ou arquétipos, são o ponto de partida para uma reflexão profundo sobre o ser humano simbólico, social e cultural. A Obra Pública de Lima de Freitas constitui uma referência para essa tarefa educacional.



## **Conclusão**

O presente estudo foi realizado tendo como base a Obra Pública de Lima de Freitas, e com a preocupação de que a o estudo dessa mesma Obra configurasse uma estética educacional.

Neste sentido, teve-se em consideração várias áreas de abordagem teórica que se consideraram relevantes. Em primeiro lugar, foi importante estudar o pensamento estético de Lima de Freitas e o seu percurso artístico, bem como a linguagem da arte pública, ajustada à realidade da sua Obra Pública. Em segundo lugar, abordou-se o pensamento do autor relativamente à linguagem mítico-simbólica e hermética que permitiu fazer a ponte para a interpretação da Obra Pública. Depois de reunidas as várias linhas de estudo da obra e do pensamento de Lima de Freitas abordou-se os temas da hermenêutica simbólica, aplicando-os em cada pintura. Por fim, estabeleceu-se uma aproximação à Filosofia da Educação, na linha da Filosofia do Imaginário Educacional, encontrando caminhos para uma estética educacional.

Tal como se demonstrou no decurso da presente Tese, a obra e pensamento de Lima de Freitas oferece valências multidisciplinares que se adequam a uma hermenêutica simbólica tal como ela foi pensada por Gilbert Durand, nomeadamente a mitocrítica que nós exploramos. Contudo, esta multidisciplinaridade deve ser lida como Transdisciplinaridade, na linha de pensamento escrito por Lima de Freitas, por Edgar Morin e por Basarab Nicolescu. Neste contexto, a hermenêutica simbólica, aplicada à Obra Pública, teve em consideração as linhas transdisciplinares no sentido inclusivo do conhecimento.

Durante a investigação, esteve sempre presente a hipótese colocada: a Obra Pública de Lima de Freitas é veiculadora de uma estética educacional. Neste sentido, na introdução foi apresentada a estrutura da Tese, respeitando quatro partes fundamentais.

Assim, na I Parte estudou-se e apresentou-se a obra plástica de Lima de Freitas, nomeadamente a sua pintura e Obra Pública. O percurso artístico foi ajustado ao pensamento estético do autor e a Obra Pública foi apresentada no contexto da arte pública. O trabalho de campo realizado mereceu especial atenção, dado que estava ainda muito por fazer, nomeadamente quanto à localização, identificação e catalogação da Obra Pública, tendo sido reunido um conjunto de 32 pinturas do autor nesta investigação. Considera-se ter sido fundamental este trabalho, feito no terreno, uma vez que representa originalidade na sua execução e proporcionou o desenvolvimento deste trabalho de investigação com assertividade. A

dedicação e o tempo prestados, nesta fase, revelaram-se muito importantes, porque sem isso não teria sido possível chegar aos objetivos pretendidos. No seguimento, optou-se pelos caminhos teóricos da arte pública que representa temáticas variadas, nomeadamente sobre a infância, a natureza, figuras bíblicas, históricas, míticas e simbólicas que despertam para a importância da Tradição e da Ciência num caminho transdisciplinar.

Após a fase de reconhecimento da Obra Pública fez-se uma abordagem do pensamento do autor, sublinhando a linguagem mítico-simbólica e hermética como determinantes para a compreensão das imagens da Obra Pública. Os estudos feitos por Lima de Freitas sobre o labirinto mereceram especial atenção, uma vez que reflete o seu pensamento estruturante. O labirinto, símbolo da cidade, na qual o ser humano aprende a (sobre)viver, está representado sob a forma de árvore na maioria das pinturas estudadas. Também a linguagem hermética, relacionada com os números e a geometria sagrada, tem impacto na Obra Pública, na medida em que facilita o acesso à leitura das figuras geométricas e a significados esotéricos de algumas imagens apresentadas, como por exemplo a representação de círculos, bem como o número de vezes que os mesmos surgem na pintura em análise.

A hermenêutica simbólica na Obra Pública mereceu especial atenção por constituir o conteúdo fundamental interpretativo plasmado na parte final desta Tese. Com base nas várias abordagens feitas nos capítulos anteriores, e seguindo a teoria defendida por Gilbert Durand, n' *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, fez-se uma hermenêutica simbólica dos painéis e pinturas em análise. Poderiam ter sido feitas outras opções teóricas, mas considerou-se relevante o facto de Gilbert Durand ter feito uma interpretação à pintura e ilustração de Lima de Freitas na obra *Mitologismos*, de 1987. Também foi determinante a relação entre estes dois autores ao nível pessoal e intelectual. Desta forma, esteve facilitado o paralelismo entre o pensamento de Lima de Freitas e o de Gilbert Durand numa aproximação à interpretação das imagens. A *mitocrítica* feita a cada obra de arte pública teve como objetivo primeiro encontrar os arquétipos ou os símbolos em cada uma. Apesar de se ter feito esse trabalho, sentiu-se algumas dificuldades na abordagem ao tema de algumas obras. As dificuldades surgiram, por exemplo, quando Lima de Freitas faz homenagem a uma personalidade ou a um local, dando destaque a alguns arquétipos e/ou símbolos, dificultando o acesso àquele que maior relevância tem na obra. Contudo, considera-se ter cumprido com o objetivo, delineando o arquétipo e/ou o símbolo em cada pintura e abrindo a passagem para a última parte da Tese.



Neste contexto, a IV Parte resultou de um longo caminho traçado. No Capítulo I reconheceu-se a importância das *imagens obsessivas* na Obra Pública de Lima de Freitas, ajudando a determinar a existência de um Imaginário Lusitano inerente. No Capítulo II reconheceu-se que a tradição remitologizadora é um contributo relevante para a estética educacional. Entendeu-se que a estética em Lima de Freitas é portadora de uma mensagem remitologizadora com impacto no público por via dos arquétipos, dos símbolos, dos mitos, etc. Por outras palavras, a Obra Pública insere um caminho educacional por via da forma e do conteúdo escolhido pelo autor/artista. A Transdisciplinaridade é outro contributo para uma estética educacional. Só o caminho transdisciplinar consegue fazer chegar mais longe, na linha de uma simbólica interpelante da consciência no espetador/público, porque inclui várias áreas do conhecimento.

O público em contato com o Imaginário Lusitano vai estabelecer relações que contribuem para um autoconhecimento e um conhecimento sobre o outro, na linha da formação da pessoa humana e da (re)construção da identidade. O público, ao criar uma relação com a Obra Pública (relação estética e simbólica), estimula a sua identidade ao nível emocional e intelectual, como pessoal individual e coletiva. O contato do público com o Imaginário Lusitano é o contributo maior da estética de Lima de Freitas e, dessa forma, vale como veículo educacional. O público, considerado como sujeito construtor da sua própria identidade, é motivado a refletir sobre os temas propostos pelo autor. A estética mítico-simbólica contribui para uma reflexão na linha da Filosofia da Educação e da Filosofia do Imaginário Educacional, enquanto construtora de um lugar motivador para a educação e formação pessoal. Este contributo vem confirmar a hipótese colocada, reforçando que, ao longo dos tempos, o ser humano necessita das imagens como ferramentas (re)construtoras do conhecimento, a fim de não cair no esquecimento e de se perder no tempo e no seu tempo.

Por outras palavras, a Obra Pública integra imagens relacionadas com as preocupações pessoais do autor, nomeadamente com os ciclos de vida; com as preocupações lusitanas, mais concretamente com os mitos e os símbolos estruturantes da cultura portuguesa; com as preocupações universais que se ligam igualmente à linguagem mítico-simbólica, mas com ligações cósmicas, numerológicas e geométricas que vão ao encontro da construção do ser humano; com as preocupações humanas que, no fundo, englobam todas as outras, ou seja, vão ao encontro da necessidade de equilíbrio para a humanidade que se reflete na consciência humana; por fim, relacionam-se também com as preocupações de conhecimento

transdisciplinar, demonstrando uma consciência sobre o paralelismo entre a Tradição e a Ciência, na linha das imagens relacionadas com a tradição remitologizadora.

A conjugação destas preocupações está plasmada na Obra Pública de Lima de Freitas, permitindo um alargamento da mensagem educacional. Assim, pode dizer-se que a Obra Pública de Lima de Freitas é veiculadora de uma estética educacional banhada pelos temas do Imaginário Lusitano, à luz da Tradição Remitologizadora. É possível afirmar esta hipótese, porque as características mítico-simbólicas na Obra Pública mostram, por si só, um caminho remitologizador. É também um veículo educacional por integrar conteúdo e forma que sustentam o imaginário que se reconhece lusitano. A estética em Lima de Freitas é bidimensional e figurativa, onde as vertentes esotéricas, geométricas e numéricas ultrapassam a leitura imediata e simplista, admitindo que a Obra Pública é estrutural tanto para o público em geral, como para o público iniciado, ou seja, para todos. A forma como a Obra Pública comunica com o público é já um caminho educacional, na medida em que existe uma transmissão ou partilha de informação entre sujeito/objeto. A capacidade de comunicação entre estes proporciona experiências, desperta memórias e facilita uma identificação, sendo estas características educacionais. Também o processo (des)construtivo no público é reflexivo e motivador para uma transformação interior que se mostra educacional, na medida em que é *matéria viva de relação humana* (Marcelo Chagas)<sup>432</sup>. Todo este processo de comunicação e de relação ajuda na (re)memorização do Imaginário Lusitano, sendo o artista responsável pela formação e pela opinião estética no público, consciente ou inconscientemente, sendo, por conseguinte, *facilitador* (Antoni Remesar)<sup>433</sup> da formação do gosto. Desta forma, consegue mostrar-se o caminho educacional na estética de Lima de Freitas.

O autor sublinha a importância da imagem na vida do ser humano, reconhecendo nela a responsabilidade por fazer despertar para associações diversas: *Cada imagem desperta um certo número de associações, frequentemente instantâneas e automáticas, outras vezes*

---

<sup>432</sup> "A grande batalha da legitimação da Arte, inserida no espaço público de convívio, é para dotá-la de matéria viva de relação humana. Nem todas são confortáveis ou digeríveis, mas valem a pena, para que façamos de dúvidas e medo, vislumbres de sentido e ação no mundo. Entre um espelho e uma lembrança, surge a possibilidade de uma existência" (2006:79). Contudo, há espaço nesta abordagem para algumas reflexões permitindo fazer outras leituras. Marcelo Chagas diz que uma imagem não é inocente, ela é um veículo de comunicação: "Como formador de opinião, o artista não pode naturalizar o sistema vigente de comunicações, imaginando-o como um autômato, sem vontades. Esse sistema de criação e disseminação de opiniões tem seus propósitos, políticos e econômicos, e posteriormente uma preocupação com a informação pública" (Chagas, 2006:76).

<sup>433</sup> "Un facilitador tendría como misión fundamental el dinamizar procesos sociales, hacerlos emerger y ayudar a su transformación en procesos/objetos/acciones con una fuerte componente estética. Supone, también, desarrollar una gran capacidad de negociación para vehicular/manejar los intereses, motivaciones y deseos de grupos sociales que no son necesariamente homogéneos. Además requiere habilidades políticas y denegociación entre los administrados y la administración - lo que en el área social se denomina capacidad de mediación- puesto que en última instancia, este artista-facilitador deberá conseguir recursos económicos de la administración para poner en marcha los proyectos. En definitiva, el artista como facilitador, está llamado a ser un agente muy importante en los procesos emergentes de participación ciudadana en la toma de decisiones sobre la ciudad 'pensada', sobre la ciudad 'real' y sobre la ciudad 'vívida'" (Remesar: s/d:1).

*involuntárias e aparentemente absurdas, ou, pelo contrário, fruto de uma lenta e complexa elaboração cultural* (Freitas, 1965:28). A escolha das imagens pelos artistas vai ter *a posteriori* repercussões no espectador. Daí o seu papel fulcral no processo de relação entre o sujeito/objeto: *Esta busca de um significado que se complicou, a formação dessa nova relação, podem ser orientadas pelo artista mediante a escolha e orquestração das imagens, sua natureza, estilo, sequência, etc.* (1965:28). Lima de Freitas opta, de forma consciente, por imagens com forte ligação ao Imaginário Lusitano, fazendo com que haja uma consciência sobre a identidade cultural. Ao mesmo tempo, ao optar por trabalhar os conteúdos, de forma explícita-implícita, faz com que a Obra Pública ganhe maior destaque no meio artístico.

Lima de Freitas foi capaz de revigorar e criar uma conduta intelectual marcante, situada no espaço e no tempo, bem como centrada numa identidade individual e coletiva. Este trabalho ajudou a direcionar a importância do Imaginário Lusitano, para que o ser humano se compreenda e compreenda os outros. A valorização da Transdisciplinaridade é uma realidade no pensamento de Lima de Freitas e essa realidade urgente contribui para a perenidade do conhecimento manifesto na sua Obra Pública, evitando uma rutura cultural.

A capacidade que a obra de arte tem em criar espanto, fazer interrogar o ser humano e abrir novas perspetivas sobre os temas, é considerado um caminho educacional. É esta a via traçada e, de forma consciente, assume-se que poderá haver outros temas que desencadeiem outras reflexões considerando-as úteis para eventuais futuras investigações.

Sem embargo, a metodologia adotada teve por base uma abordagem qualitativa traduzida pela necessidade da compreensão da Obra Pública do autor para melhor a explicar e a interpretar. Deste modo, privilegiou-se a linha hermenêutica de tipo fenomenológico, onde se pretendeu compreender os fenómenos educacionais na Obra Pública de Lima de Freitas. No que concerne ao método e processo de investigação, houve a necessidade de tomar decisões quanto à recolha de dados, existindo uma flexibilidade nesse sentido. Os estudos basearam-se na recolha de documentos etnográficos e analíticos, tais como documentos históricos sobre as instituições e as pessoas associadas aos projetos em estudo, análise de registos escritos e fotográficos, entre outros. Neste ponto, foram recolhidos dados esclarecedores e as conversas tidas com pessoas relevantes no processo de investigação foram sempre conduzidas de forma aprofundada e não estruturada para facilitar uma expressão mais livre. O contexto também foi tido em linha de conta, uma vez que cada projeto de Obra Pública reúne informações inseparáveis ao autor e da obra, tendo ajudado na compreensão da função das mesmas.

No decorrer da investigação foram encontradas algumas limitações que se manifestaram incontornáveis num estudo deste âmbito. Estas surgiram de forma proeminente no início e no decorrer da investigação, podendo enumerar-se algumas: a existência de pouca informação disponível e organizada sobre a Obra Pública, o que veio atrasar algumas pesquisas que necessitaram de apoio complementar por parte de algumas instituições e também deslocações aos locais; houve, pontualmente, informações que se contradisseram, sendo necessário o seu esclarecimento total. Estas situações mereceram uma atenção redobrada, tendo sido dedicado mais tempo e envolvidos mais sujeitos de forma a ser possível a confrontação dos dados ou da informação; no processo de recolha de informação sobre a Obra Pública percebeu-se que existia um número significativo de pinturas com dificuldades de acesso. Foi ponderada, ao longo da investigação, a possibilidade de não ser possível estudar todas as obras, no entanto considerou-se valer a pena correr esse risco, em tempo e em conteúdo, tendo sido feita a hermenêutica simbólica às 32 pinturas do autor, visto considerar-se que, de outra forma, o trabalho ficaria incompleto por não dar a visão transversal da Obra Pública, quer no tempo (entre os anos 50 e 90 do século XX), quer na abordagem temática.

Entretanto, à semelhança do ponto anterior, sentiu-se dificuldade em abordar o pensamento de Lima de Freitas por ser vasto e complexo. Este serviu para contextualizar a Obra Pública e legitimar algumas interpretações e aceções teóricas que foram sendo feitas. Na impossibilidade de se abordar cada tema escrito pelo autor, optou-se por escrever-se sobre os temas com maior destaque na sua obra, referindo e considerando o essencial e excluindo o considerado acessório ou suplementar. O critério para esta opção esteve na base da importância dada por Lima de Freitas ao tema do labirinto e por este se refletir de forma transversal no seu pensamento e obra plástica e gráfica.

Esta investigação pretende contribuir para o reforço positivo das mensagens patentes e latentes na Obra Pública. O conjunto de toda a obra do autor constitui uma surpresa estimulante, porque é construtiva para a realidade histórica, social, cultural, ideológica, filosófica, hermética e educacional dos portugueses e de Portugal.

Dir-se-ia histórica por dois motivos: o primeiro, porque marcou de forma significativa o século XX com a sua obra conseguindo dar voz à visão de vários autores portugueses e estrangeiros; o segundo, pelo contributo direto que fez à História ao estudar sobre personalidades e sublinhar alguns contextos históricos. Não poderá ficar esquecido que Lima de Freitas defende a união entre a Ciência e a Tradição de forma a alcançar um conhecimento mais

revigorado; o contributo social está presente, uma vez que desempenhou vários papéis, enquanto cidadão, tais como artista, pensador, investigador e professor, entre outros, em Portugal ou no estrangeiro; a cultura manifesta-se nos escritos e nas pinturas sobre o conhecimento e a cultura portuguesa de uma forma encorajadora e transparente. Contribuiu para uma maior consciência daquilo que é culturalmente relevante. Toda a sua obra é exemplo dessa realidade, tendo tornado intemporais os conteúdos patentes nos livros e nas obras gráficas e plásticas, nas coleções particulares e públicas; a sua ideologia manifesta-se pelo facto de ser uma pessoa singular, constituindo uma presença consciente na sociedade. Deixou clara a sua visão sobre o ser humano e o mundo. Deu como exemplo o simbólico do labirinto para explicar várias preocupações pessoais. Não só defendeu os seus ideais, como os fez emergir no papel ou na tela, de forma a transmitir o seu conhecimento ao público; as questões filosóficas fundem-se na sua obra completa, por isso é importante estudar cada texto, cada desenho, cada pintura e cada Obra Pública; o interesse de Lima de Freitas pelas questões herméticas está relacionado com a força simbólica adjacente, permitindo aceder assim aos conhecimentos codificados com impacto na sua construção e na reconstrução do ser humano; por fim, o seu papel educacional prende-se com a hipótese colocada nesta Tese - A Obra Pública de Lima de Freitas é veiculadora de uma estética educacional.

Desta forma, Lima de Freitas constitui um exemplo, como pensador, artista e pessoa, fazendo acreditar que não é inútil cultivar a crença num Quinto Império. Pois, admitir que se pode ser melhor, sendo realista e consciente é um caminho possível. O mistério está na energia e na força positiva que revigora nesta forma de pensar. Só acreditando que é possível chegar ao Quinto Império se conseguirá fazer renascer o Imaginário Lusitano.

Como resultado da importância da obra e pensamento do autor, durante estes últimos cinco anos, surgiram, quase naturalmente, novas ideias no sentido de dar continuidade à presente investigação ou no sentido de fazer novas abordagens no futuro. Entre outras possíveis, pode referir-se a possibilidade de fazer-se, na linha da Filosofia Portuguesa, um estudo biográfico à vida e obra de Lima de Freitas, estabelecendo alguns paralelismos com o pensamento de Fernando Pessoa, Almada Negreiros, entre outros autores considerados pertinentes; na linha de abordagem à hermenêutica simbólica poderia ser feita uma *mitanálise* para cada Obra Pública que ao aprofundar os mitos diretores da cultura, onde cada uma se insere, os aspetos mítico-simbólicos assumiriam novos contornos; poderia igualmente haver espaço para desenvolver um trabalho paralelo, na linha da investigação comparativa, entre a Obra Pública de Lima de Freitas

e a Obra Pública de Almada Negreiros, indo ao encontro daquilo que Fernando Pessoa deixou escrito na sua obra *Mensagem* sobre Portugal; também, no sentido de poder contribuir para a divulgação da obra e pensamento de Lima de Freitas, seria útil a realização de uma reportagem documental sobre o seu trabalho. Esta teria de contar com o apoio da televisão para a promoção, divulgação e apresentação, constituindo um papel lúdico-pedagógico e/ou informativo-contemplativo; por fim, poderá ser feita uma investigação quantitativa, dando seguimento ao presente trabalho, estudando o impacto que a Obra Pública tem, efetivamente, no público. A utilização de inquéritos e a observação direta teriam lugar nessa investigação, de forma a verificar a relação que o público estabelece com as pinturas e em que medida o contributo educacional é reportado para o público que, entretanto, estaria implicado no estudo.

Desta forma, foram apresentadas algumas eventuais investigações que podem ser realizadas no futuro. Contudo, reconhecem-se outros estudos úteis, tendo como referência a obra completa de Lima de Freitas. Entre outros, mereceriam particular atenção as questões do número e da geometria sagrada; as tradições populares portuguesas (sagradas/profanas) e a sua implicação no imaginário popular e erudito e as pinturas de azulejos do autor realizadas para casas particulares que estão caídas no esquecimento, mas que valeria, contudo, particular atenção pelos conteúdos representados e pela dimensão de obra feita; a cerâmica artesanal de Porches, criada por Lima de Freitas e o pintor Patrick Swift, deveria ser documentada e editada uma vez que existe pouca informação organizada sobre este projeto e que constituiria um valor acrescido para o património cultural e artístico; igualmente, o trabalho referente às moedas, às medalhas, aos selos, às coleções de cerâmica, entre outros mereceriam uma organização e documentação para que a informação pudesse, mais facilmente, chegar ao público.

Ao longo deste trabalho de investigação houve a oportunidade para refletir, estruturar e delinear vários pontos de vista que se reconhecem positivos, úteis e construtivos para uma formação pessoal, bem como profissional, numa prática pedagógica. Isto porque permite um maior auto e/ou hétero-conhecimento, de forma a conhecer-se mais e melhor, a conhecer mais e melhor os outros, a vida e o mundo. Pensa-se, igualmente, que este estudo contribui para uma prática pedagógica mais esclarecida, mais conhecedora, mais rica e mais segura, capaz de responder às exigências dos alunos deste século XXI. Desta forma, o contributo educacional veiculado pela Obra Pública de Lima de Freitas, faz do público seres mais conscientes e mais capazes para aceder a uma mensagem universal, com ressonâncias mítico-simbólicas, tão importantes para a (re)construção de um imaginário identitário. A dinâmica da Obra Pública é

capaz de responder, por si, a algumas desinquietudes e aos fascínios que cada ser humano experiencia, fazendo com que exista o interesse em ver e conhecer cada Obra Pública, à luz de uma nova perspectiva – remitologizadora e transdisciplinar.

Para finalizar, há lugar para mais algumas considerações que mostram a relevância desta tese. Quando se considera a totalidade da obra de Lima de Freitas, vê-se que ela está orientada, desde o primeiro momento, para o simbólico. Esta orientação culmina na Estação dos Caminhos de Ferro do Rossio, onde estão os catorze painéis de azulejo, que torna concreta, no coração da cidade, a influência mítico-simbólica portuguesas que Lima de Freitas havia sentido e interpretado. Poder-se-á dizer que a obra do Rossio constitui o centro em torno do qual gravitaram todas as representações da sua Obra Pública.

Neste estudo consegue perceber-se que Lima de Freitas aproxima os dois tempos: o passado e o presente, de forma espontânea e natural, sobre os quais se fundam os acontecimentos através da sua arte representativa dos mitos e dos símbolos. Reconhece-se que esta capacidade de fazer rememorar, desperta no espetador um interesse espontâneo, cativando-o. Exemplo maior desse estímulo são, mais uma vez, os painéis do Rossio que, ao sincronizarem os temas mítico-simbólicos com a sua funcionalidade, ganha uma valência maior com o público/espetador.

Na Obra Pública estudada percebe-se que há uma vontade do artista em retratar um tema com o propósito de fazer emergir uma necessidade, relacionada com o tempo interior do espectador. Daí surgir o interesse pela imagem, ao criar momentos de sustar a respiração, de fazer sentir a absorção pela obra ou por algo que emana dela. Ou seja, o imaginário na sua Obra Pública manifesta-se por emoções que remete o espetador para a sua interioridade.

Durante este processo, de espanto e contemplação, que se cria com o conteúdo da obra, há o despertar para *algo de novo*. A este novo, chama-se o processo educacional veiculado pela Obra Pública. Deve sublinhar-se que nenhuma pintura de Lima de Freitas tem um sentido banal, ela está sempre embebida por maiores dimensões. Primeiro, o símbolo tem um papel determinante; segundo, reconhece-se uma representação com dimensão onírica, vinda da visão interior como se o autor fosse instruído por uma sabedoria provinda de *alhures*. Depois, a dimensão poética da palavra, do verbo, é também significativa na sua Obra Pública. Tudo isto dá uma profundidade às suas pinturas; os objetos nunca são apenas eles próprios, integram sempre uma mensagem.

A consecução de toda a filosofia na Obra Pública de Lima de Freitas reflete o regime noturno, no qual o diurno surge como iluminador do primeiro. Ou seja, não há uma preocupação totalmente consciente do autor em representar esta ou aquela imagem, mas elas emergem e falam por si só. Por

outras palavras, a imagem tem uma dimensão maior quanto o olhar está posto no seu significado.

Assim sendo, a Obra Pública é um objeto cultural que faz parte de um conjunto maior, a Cultura, que integra todos os elementos intelectuais, inclusive os elementos considerados menores, de uma determinada população.

Lima de Freitas valorizava a cultura como união entre a Cultura e a Tradição, na medida em que acredita que há a fazer um reajustamento, valorizando uns e desvalorizando outros aspetos culturais. Neste sentido, o autor consegue criar condições para que os aspetos valorizáveis estejam ao alcance da população, através da sua Obra Pública, por intermédio dos temas nela expressa.

Toda esta problemática/solução encontrada faz parte dos assuntos da Educação, nomeadamente da Filosofia da Educação. Para Lima de Freitas é importante e urgente fazer revigorar a tradição remitologizadora, bem como valorizar a Transdisciplinaridade para que o processo educacional seja feito em consciência, quer pela via da identidade, quer pela via do conhecimento. Por isto, é urgente um reequilíbrio educacional sendo, a Obra Pública de Lima de Freitas um contributo para a estética educacional, permitindo que não caia no esquecimento uma parte estrutural da Cultura. O facto de se estar a tratar de Obra Pública vem ajudar a fazer chegar a mensagem a um número e a um público mais vasto que, de outra forma, seria difícil de alcançar. Assim, pode dizer-se que a missão educacional de Lima de Freitas está em paridade com o alcance da sua Obra Pública, merecendo uma divulgação consciente e responsável para ajudar a chegar, cada vez mais longe, as suas imagens e a sua mensagem. Isto, no sentido que não deve ser apenas constatada a importância da sua obra, mas deve ser mostrada e motivada a sua contemplação, fazendo com que o Imaginário Lusitano seja reconstruído. Trata-se, pois, de reintegrar esse Imaginário na cultura portuguesa e além-fronteiras.

Estas características da sua Obra Pública não são ocasionais, mas derivam de ideias interiores profundas do autor, no sentido que só merece ser enfrentado o Minotauro se o processo (labirinto) for olhado com profundidade, no sentido de profundidade.

Assim, em jeito de síntese, na Obra Pública de Lima de Freitas, estudada à luz d' *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* e da sua *mitocrítica*, enquanto modelo hermenêutico, não descurando, contudo, outros contributos considerados pertinentes, identificou-se as *imagens obsessivas* (Charles Mauron) que contribuíram para chegar ao Imaginário Lusitano. Este tipo de imaginário ganha forma mítico-simbólica, e sentido ontológico, através da *pregnância simbólica* (Ernst Cassirer) da constelação de imagens repertoriadas, na perspetiva da Obra Pública do Mestre Lima de Freitas. É portanto esta pregnância que permite falar de



Remitologização e de Transdisciplinaridade como marcas-chave da Obra Pública do autor que, por sua vez, reenvia para uma estética educacional a qual oferece novos caminhos à Filosofia da Educação.



## Bibliografia

### 1. Bibliografia do autor:

- FREITAS, Lima de (1951, junho). Pintura, desenho e escultura na VI Exposição Geral de Artes Plásticas. In *Revista Vértice*, n.º 94, Lisboa, pp. 318-321.
- FREITAS, Lima de (1951-1952a). Caminhos e crise da pintura moderna. In revista *Vértice*, n.º 99/100, Lisboa, Nov. 1951- Jan. 1952, pp. 717-724.
- FREITAS, Lima de (1951-1952b). Maria Helena Vieira da Silva. Breve nota biográfica, In revista *Vértice*, n.º 99/100, Lisboa, Nov. 1951- Jan. 1952, pp. 725-726.
- FREITAS, Lima de (1965). *Pintura Incómoda*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- FREITAS, Lima de (1971). *A Voz Visível: ensaios*. Lisboa: Edição de Autor.
- FREITAS, Lima de (1974, junho). Tempo e visão. In revista *Artes Plásticas*, n.º 4, Porto, pp. 4-7.
- FREITAS, Lima de (1975). *O Labirinto*. Lisboa: Editora Arcádia S.A.R.L.
- FREITAS, Lima de (1975, maio). Da arte. In *Jornal Novo*, Lisboa, 6 maio.
- FREITAS, Lima de (1976). Almada et le nombre. In revista *Exil*, n.º 6/7, Lisbonne..., Printemps-Été, pp. 157 a 194 (extracto de *Almada e o Número*, então ainda com a publicação suspensa).
- FREITAS, Lima de (1977a). *Almada e o Número*. Lisboa: Editora Arcádia S.A.R.L.
- FREITAS, Lima de (1977b). *As Imaginações da Imagem*. Lisboa: Editora Arcádia S.A.R.L.
- FREITAS, Lima de (1977c). Mário Cesariny, Pintor. In *Mário Cesariny*. Lisboa: Direcção – Geral da Acção Cultural. Secretaria de Estado da Cultura.
- FREITAS, Lima de (1977, dezembro). Exposição de Raul Perez no Estoril. In jornal *A Luta*, Lisboa, 21 Dezembro, pp. 17.
- FREITAS, Lima de (1981a). Do "Orpheu" ao Quinto Império. In *Cultura Portuguesa 1*. Revista Bimestral da Secretaria de Estado e da Cultura.
- FREITAS, Lima de (1981b). Ver. In *Cultura Portuguesa 1*. Revista Bimestral da Secretaria de Estado e da Cultura.
- FREITAS, Lima de (1982a). *O Surrealismo entre «Os grandes nomes opacos que hoje damos às coisas» e os «grandes transparentes»: notas sobre Breton e Artaud*. Revista da Biblioteca Nacional, vol.2, n.º1. (separata).
- FREITAS, Lima de (1982b). Prefácio. In *Ver*. Lisboa; Editora Arcádia S.A.R.L. pp.7-37

- FREITAS, Lima de (1983, primavera). O 'Ver' de Almada Negreiros. In revista *Nova Renascença*, n.º 10, Porto, Primavera 1983, pp. 169-178.
- FREITAS, Lima de (1983, julho). 2 pontes por uma. In semanário *Expresso*, Lisboa, 2 Julho.
- FREITAS, Lima de (1983-1984). Almada Negreiros y el teatro. Im *Almada*, catalogo da exposição na Fundação Juan March, Madrid, dez. 1983-jan. 1984.
- FREITAS, Lima de & PEREIRA, Fernando António Baptista (org.) (1984). *Lima de Freitas: retrospectiva 1946-1984*. Setúbal: Minerva do Comércio.
- FREITAS, Lima de (1985a). Das geometrias Labirínticas. In *Revista ICALP, Vol. 2/3*, pp. 69-81.
- FREITAS, Lima de (1985b). Os Impérios do Espírito Santo na Simbólica do Império. In // *Colóquio Internacional de Simbologia de Angra do Heroísmo de 1984*. Edição do Instituto Histórico da Ilha Terceira, pp. 55-75.
- FREITAS, Lima de (1986). Considerações Portuguesas em torno do Preste João. In *Cavalaria Espiritual e Conquista do Mundo*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica. Gabinete de Estudos de Simbologia, pp. 117-139.
- FREITAS, Lima de (1986). *Uma Lisboa Imaginal*. Lisboa: Ed. Soctip.
- FREITAS, Lima de (1987). Mitolusismos. In *Mitolusismos de Lima de Freitas*. Lisboa: Perspectivas & Realidades, pp. 125-128.
- FREITAS, Lima de (1988a). Modernidade e crise de paradigma. In *Revista de comunicação e linguagem – Moderno / Pós-moderno 6/7*. Lisboa: Edições Afrontamento, pp. 193-201.
- FREITAS, Lima de (1988b). «Descobrir» de Lima de Freitas. Lisboa: Gabinete do Ministério da Juventude – Centro Nacional de Cultura.
- FREITAS, Lima de (1989, abril). Eduardo Luiz: a meditação da morte. In suplemento 'Cultura e Arte' de *O Comércio do Porto*, 23 Abril.
- FREITAS, Lima de (1989-1990). Natureza e propriedade do símbolo. In revista *Nova Renascença*, n.º 35-38, Porto, Verão 1989-Verão 1990, pp. 572-584 (corresponde às pp. 51-64 de *O Labirinto*).
- FREITAS, Lima de (1990a). *Pintar o Sete: ensaios sobre Almada Negreiros, o Pitagorismo e a Geometria Sagrada*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa de Moeda.
- FREITAS, Lima de (1990b). *Almada e o Número*. 2ªed. Lisboa: Editora Soctip.
- FREITAS, Lima de (1990, julho). Do modernismo final. In revista *Artes Plásticas*, n.º 1, Lisboa, pp. 45 e 46.

- FREITAS, Lima de (1991a). O Quinto Império. In *Teoremas de Filosofia*. N.º 3. Porto: Primavera de 2001, pp. 21-30.
- FREITAS, Lima de (1991b). Fernando Pessoa e o Paradigma Hermético. In *Fernando Pessoa e a Europa do século XX*. Porto: Edição da Fundação de Serralves, pp. 89-114.
- FREITAS, Lima de (1991c). Orientações: Notas para uma Hermenêutica das Direcções do Espaço. In *A simbólica do espaço: cidades, ilhas e jardins*. Centeno, Yvette e Freitas, Lima de (Coord). Lisboa: Editorial Estampa.
- FREITAS, Lima de (1991d). Uma leitura de Grão Vasco. In *Actas do Simpósio "Vasco Fernandes, Pintor Renascentista de Viseu"*. 20-23 Novembro. Viseu: Edição patrocinada pelo grupo de amigos do Museu de Grão Vasco.
- FREITAS, Lima de (1992) Notes on Some Pentagonal "Mysteries" in Egyptian and Christian Iconography. *Fivefold Symmetry*, pp. 307-332.
- FREITAS, Lima de (1993b). A «Aparição de Cristo à Virgem» e a Vocação Paraclética de Portugal. In *Utopia Mitos e Formas*. Lisboa: aCarte, pp. 139-150.
- FREITAS, Lima de (1993c). *515 Le lieu du miroir. Art et numérologie*. Paris: Albin Michel. (com prefácio de Gilbert Durand).
- FREITAS, Lima de (1993d). Angels et symboles. Recuperado em 2014, novembro 17, de <http://www.esswe.org/uploads/user-files/A17-08-Angles-et-symboles.pdf>
- FREITAS, Lima de (1993e). É de memória que se trata. In livro *Pacheko, Almada e 'Contemporânea'*, Lisboa.
- FREITAS, Lima de; MORIN, Edgar & NICOLESCU, Basarab (1994a). *The charter of transdisciplinarity*. Convento de Arrábida, Nov.6: Editorial Committee.
- FREITAS, Lima de (1994b). Nombres pentagonaux dans l'iconographie égyptienne. In *L'Homme, la science et la nature. Regards transdisciplinaires*. Monaco: Le Mail/Rocher.
- FREITAS, Lima de (1994c). Igrejas, artes e esoterismos. In *Religião e Ideal Maçónico. Convergências*. Lisboa: Universidade Nova, pp. 91-110.
- FREITAS, Lima de; CARVALHO, Nuno Lima (1994, janeiro). *Arte Jovem: Pintura*. Lisboa: Galeria de Arte do casino Estoril.
- FREITAS, Lima de (1995). Le brouillard et le beau temps. In *Bulletin N.º 3-4*. Recuperado em 2005, outubro 31, de <http://nicol.club.fr/citet/bulletin/b3et4c8b.ptm>
- FREITAS, Lima de (1996a). O Despertar dos Sapietes. In Victor Medanha *Diálogos Filosóficos e alquímicos: conversas com portugueses notáveis*. Lisboa: Pergaminho.

- FREITAS, Lima de (1996b). Prefácio. In José Manuel Anes *Re-criações herméticas: ensaios diversos sob o signo de Hermes*. Lisboa: Edições Hugin, pp. 5-9.
- FREITAS, Lima de (1996c). A revolução franciscana na arte ocidental. In *O Franciscanismo em Portugal. Actas. III seminário*. Fundação do Oriente, pp. 125-138 (incluído em *Porto do Graal*, pp. 221-236).
- FREITAS, Lima de (1997a). O recanto do olhar / The eye's recess. In *Vestígios Hebraicos em Portugal: Viagem de uma pintora Laura Casana*. Lisboa: Policor, pp. 137-40.
- FREITAS, Lima de (1997b). *Mitos e Figuras Lendárias de Lisboa. Os azulejos de Lima de Freitas na estação dos caminhos de ferro do Rossio*. Lisboa: Hugin Editores.
- FREITAS, Lima de (1997c). *Diário de Notícias*. 09-02-1997, pp. 20-21.
- FREITAS, Lima de (1998a). O esoterismo na arte portuguesa. In *Portugal Misterioso*. Lisboa: Selecções do Reader's Digest, pp. 176-213.
- FREITAS, Lima de (1998b). Almada, o pitagorismo e a crítica portuguesa. In *Almada Negreiros: A descoberta como necessidade*. Porto: Fundação Eng. António Almeida. Comunicação no Colóquio Internacional, Porto, 12, 13 e 14 dezembro 1996, pp.3-22.
- FREITAS, Lima de (1998c). Retratos. In *Lima de Freitas 50 anos de pintura*. Lisboa: Hugin Editores.
- FREITAS, Lima de (1998d). Fernando Pessoa et le tombeau de Christian Rosencreutz. In revista *L'Originel*, n.º 9, Paris, pp. 58-78.
- FREITAS, Lima de (1998e). Do labirinto ao ouro filosofal. In *A Vivência do Sagrado*. Lisboa: Hugin, pp. 171-184.
- FREITAS, Lima de (1999a). A cidade e o labirinto dos sonhos. In *Do mundo da imaginação à imaginação do mundo*. Lisboa: Fim de Século.
- FREITAS, Lima de (1999b). Nature Transdisciplinaire de la quête du beau. In *Transdisciplinarity / Transdisciplinarité*. Lisboa: Hugin, pp. 49-52.
- FREITAS, Lima de (1999c). *Fernando Pessoa et le tombeau de Christian Rosencreutz*. Recuperado em 2014, novembro 17, de <http://www.esswe.org/uploads/user-files/A23-08-Fernando-Pessoa-et-le-tombeau-de-Christian-Rosencreutz.pdf>
- FREITAS, Lima de (2001). Nombres pentagonaux dans l'iconographie égyptienne. pp. 23-45.
- FREITAS, Lima de (2003). *515 O Lugar do Espelho – Arte e Numerologia*. Lisboa: Hugin Editores, Lda. (com prefácio de Gilbert Durand).

- FREITAS, Lima de (2005a). *Um caminho secreto: Ensaios inéditos* Fernandes, Maria João (Org.). Lisboa: Hugin Editores, Lda.
- FREITAS, Lima de (2005b). O 515 de Dante Reaparece em Portugal. In *Os Templários - o espírito santo e a idade de ouro*. Lisboa: Esquilo, pp.89-106.
- FREITAS, Lima de (2005, fevereiro). Sobre a paisagem visionária. Três páginas do Diário inédito. Projecto para um livro, In *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 896, Lisboa, 2 Fev. 2005, pp. 18, 20 e 21; 17; 21.
- FREITAS, Lima de (2006). *Porto do Graal: a riqueza ocultada da tradição mítico-espiritual portuguesa*. Lisboa: Esquilo Edições e Multimédia, Lda. (com prefácio de José Hartvig de Freitas).
- FREITAS, Lima de (2011). *Le Buisson Ardent*. N.º 20. 3ºtrimestre. Saint Michel: Rafael de Surtis, pp. 13-47.

### **1.1. Bibliografia de ilustrações do autor:**

- AA. VV (1954). *A mais Bela Écloga Portuguesa Crisfal*. Lisboa: Artis.
- AA. VV (1960). *As mais Belas Poesias Trovadorescas*. Lisboa: Artis.
- AA. VV (1983). *Tesouros da Poesia Portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo.
- ALEXANDRE, Vicente (1979). *Poemas de Consumo / Diálogos do Conhecimento*. Lisboa: Editorial Liber.
- BLAKE, Nicholas (1991). *Mundo de Paixões*. Lisboa: Edição Livros do Brasil; Colecção Vampiro.
- BOCAGE (1985). *Obras Escolhidas de Bocage*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- BOCAGE (2005a). *Obras Escolhidas de Bocage, Vol.1*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- BOCAGE (2005b). *Obras Escolhidas de Bocage, Vol.2*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- BOCAGE (2005c). *Obras Escolhidas de Bocage, Vol.3*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- CASTRO, Francisco Lyon (editor) (1993). *Cântico dos Cânticos*. Lisboa: Artis
- CAMÕES, Luís de (1956). *Os Lusíadas*. Com prefácio e notas de Hernâni Cidade e vinhetas e ilustrações de Lima de Freitas. Lisboa: Ed. Artis.
- CAMÕES, Luís de (1958). *Os mais Belos Sonetos de Camões*. Lisboa: Artis.
- CAMÕES, Luís de (1980). *Os Lusíadas* Lisboa / São Paulo: Clássicos Juvenis Verbo.
- CAMÕES, Luís de (1984a). *Os Lusíadas, Vol.1*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- CAMÕES, Luís de (1984b). *Teatro de Cartas, Vol.2*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- CAMÕES, Luís de (1984c). *Lírica, Vol.3*. Lisboa: Círculo de Leitores.

- CAPEK, Karel (1965). *A Guerra das Salamandras*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, Colecção Argonauta.
- CERVANTES, Miguel de (1954). *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha*. Lisboa: Fólio.
- CERVANTES, Miguel de (2005). *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha*. Lisboa: Relógio D'Água.
- COSTA, Dalila Pereira (1996). *O Esoterismo de Fernando Pessoa*. Porto: Lello Editores.
- ELLIOT, John e HOYLE, Fred (1965). *Nova Ameaça de Andrómeda*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, Colecção Argonauta.
- FARINHA, Marques (1991). *Poemas da Vida*. S/l: Editorial Luso Atlântica.
- FERREIRA, António (1960). *As mais Belas Poesias de António Ferreira*. Lisboa: Artis.
- FERREIRA, Virgílio (1953). *A Face Sangrenta*. S/l: Contraponto.
- FIGEIREDO, Tomaz de (1983). *A Toca do Lobo*. Lisboa: Editorial Verbo.
- GARRETT, Almeida (1983). *Viagens da Minha Terra*. Lisboa: Editorial Verbo.
- GONZAGA, Tomás António (1960). *As mais Belas Poesias de Tomás António Gonzaga*. Lisboa: Artis.
- GUIMARÃES, Jorge (1979). *Mulher Mar*. Lisboa: Liber.
- HERCULANO, Alexandre (1958). *O Bobo*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- HERCULANO, Alexandre (1983). *Eurico O Presbítero*. Lisboa: Editorial Verbo.
- HUGO, Victor (1962). *Os Miseráveis*. Lisboa: S/e.
- LEITE, Luísa de Andrade (1988). *Pais/Raiz*. Lisboa: Sol/Poesia.
- LOBO, Rodrigues (1959). *As mais Belas Poesias de Rodrigues Lobo*. Lisboa: Artis.
- MALAPARTE, Curzio (1972). *O Sol é Cego*. Lisboa: Edição Livros do Brasil.
- MARIANA, Soror (1964). *Cartas de Amor*. Lisboa: Artis.
- MIRANDA, Sá de (1961). *As mais Belas Poesias de Sá de Miranda*. Lisboa: Artis.
- PESSOA, Fernando (1985a). *Poesia Lírica & Épica, Vol.1*. Lisboa e São Paulo: Editorial Verbo.
- PESSOA, Fernando (1985b). *Traduções de Poesia & Prosa, Vol.2*. Lisboa e São Paulo: Editorial Verbo.
- PESSOA, Fernando (1985c). *Alberto Caeiro, Ricardo Reis & Bernardo Soares, Vol.3*. Lisboa e São Paulo: Editorial Verbo.
- PESSOA, Fernando (1985d). *Álvaro de Campos, Vol.4*. Lisboa e São Paulo: Editorial Verbo.
- QUEIRÓS, Eça de (1983). *A Ilustre Casa de Ramires*. Lisboa: Editorial Verbo.
- REDOL, Alves (1959). *Olhos de Água*. Lisboa: Centro Bibliográfico.



RÉGIO, José (1964). *Davam Grandes Passeios aos Domingos...*. Lisboa: Inquérito.

RIBEIRO, Aquilino (1958). *Maria Benigna Antecipação*. Lisboa: Livraria Bertrand.

SÁ-CARNEIRO, Mário de (1983). *Poesias*. Lisboa: Editorial Verbo.

SELVAGEM, Carlos (1960). *Infante Dom Anrique Cavaleiro de Cristo*. S/l: Empresa Nacional de Publicidade.

SILVA, António José da (1985). *D. Quixote e Sancho Pança*. Lisboa: Marionetas de Lisboa.

SILVA, Varela (1992). *Camarim com Janela para a Rua Histórias de Teatro*. Lisboa: Editorial Estampa.

SOUSA, Frei Luiz de (1993). *Frei Luiz de Sousa*. Lisboa: Inst. Da Biblioteca Nacional e do Livro.

VERDE, Cesário (1983). *O Livro de Cesário Verde*. Lisboa: Editorial Verbo.

### **1.2. Bibliografia de revisões e/ou traduções do autor:**

BIGGERS, Earl Rerr (195?). *A Casa sem Chaves*. Lisboa: Livros do Brasil, Colecção Vampiro.

BROWN, Fredric (195?). *O Tio Prodigioso*. Lisboa: Livros do Brasil, Colecção Vampiro.

DECREST, Jacques (195?). *Fumo sem fogo*. Lisboa: Livros do Brasil, Colecção Vampiro.

GRUBER, Frank (195?). *Investigação Perigosa*. Lisboa: Livros do Brasil, Colecção Vampiro.

QUEEN, Ellery (195?). *O Crime da Raposa*. Lisboa: Livros do Brasil, Colecção Vampiro.

SIMENON, Georges (195?). *Maigret e o «Seu Morto»*. Lisboa: Livros do Brasil, Colecção Vampiro.

WALLACE, Edgar (195?). *Na Pista do Alfinete Novo*. Lisboa: Livros do Brasil, Colecção Vampiro.

ROLLAND, Romain (1961). *A Manhã*. Lisboa: Livros do Brasil, Colecção Minerva.

COLUMBUS, Christopher (1963). *Journals and Other Documents on the Life and Voyages Christopher Columbus*. New York: The Heritage Press.

CAPEK, Karel (1965). *A Guerra das Salamandras*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, Colecção Argonauta.

HOYLE, Fred & ELLIOT, John (1965). *Nova ameaça de andrómeda*. Edição Livros do Brasil, Colecção Argonauta.

COYNÉ, André (1980). *Sobre Portugal Nestes Tempos do Fim*. S/l: Delraux.

### **1.3. Bibliografia de catálogos e/ou periódicos do/sobre o autor:**

S/r (s/d). *Lima de Freitas por Alexandre O'Neill*. Lisboa: Tip. António Jorge.

S/r (s/d). *A Famosa Olaria Algarve em Porches: Tradição e Qualidade*. Fundada em 1968.

Colecções Philae (s/d). *A Divina Comédia ilustrada por Lima de Freitas em 9 porcelanas de Arte*.  
 Dante Alighieri. [Também com texto de Lima de Freitas].

Galeria António Carneiro (1953). *Lima de Freitas*. 1-10 Fevereiro. [Poema de Alexandre O'Neill]

Galeria de Exposições do Diário de Notícias (1960). *Desenhos e Guaches de Lima de Freitas*. 22  
 Abril – 1 Maio. Lisboa: Secção Comercial de Portugal. [Texto de Ernesto de Sousa].

Comissão Municipal de Turismo (1961). *Exposição de Pintura e Desenho de Lima de Freitas*. 22  
 Fevereiro – 5 Março. Évora: Sociedade Industrial de Tipografia, Limitada. [Texto de  
 Ernesto de Sousa].

Sala Abril (1961). *Exposición Lima de Freitas*. 2-16 enero. Madrid. [Texto de Ernesto de Sousa].

Sociedade Nacional de Belas Artes (1964). *Lima de Freitas*. 18-27 Janeiro. Lisboa: Silvas, Lda.

Galeria Divulgação (1969). *Desenhos e Guaches de Lima de Freitas*. Março. [Texto de António  
 Quadros]

Sociedade Nacional de Belas Artes (1972). *Retrospectiva Lima de Freitas*. Novembro [Texto de  
 Natália Correia]

Galeria do Diário de Notícias (1972). *Lima de Freitas. Ilustrações dos Lusíadas de Camões para  
 a edição de Realizações Artis publicada em 1956*. 8-20 Maio. [Texto de Hernâni Cidade].

Prisma 73 (1973). *Desenhos de Lima de Freitas: sobre o tema «Lírica» de Camões*. 6-22  
 Dezembro. [Também com texto de Lima de Freitas].

Galeria S. Mamede (1975). *Lima de Freitas. Período Neo-realista 1945-1958*. Março. [Poema de  
 Alexandre O'Neill]

Galeria Tempo (1980). *Lima de Freitas*. [Textos de Natália Correia e Jorge Guimarães].

Galeria Dois – Porto (1980). *Garizo*. Dezembro. [Texto de Lima de Freitas].

Galeria S. Mamede (1982). *Óleos de Raúl Perez*. Maio - Junho. [Texto de Lima de Freitas].

Lima de Freitas (1983). *Além terra 60 Fotografias de Nuno Calvet*. Janeiro. [Texto de Lima de  
 Freitas].

Galeria Gilde (1985). *Lima de Freitas*. Março - Abril. [Texto de Y. K. Centeno].

Museu de Setúbal Convento de Cristo (1985). *Álvaro Pedrógão Retrospectiva 1929-1985*. 10  
 Abril – 26 Maio. [Texto de Lima de Freitas].

Galeria de Arte do Casino Estoril (1986). *Lima de Freitas*. 3-19 Janeiro. Edições Estoril – Sol.

Galeria Gilde (1986). *Cruzeiro Seixas*. Novembro. [Texto de Lima de Freitas].

Galeria D'Arte (1987). *Lima de Freitas*. 30 maio – 28 junho. Vilamoura: Lusotur.

Galeria Gilde (1987). *Lima de Freitas*. Outubro – Novembro. [Também com texto de Lima de Freitas].

Árvore (1989). *Lima de Freitas*. Porto: Cooperativa de Actividades Artísticas, C.R.L. Porto. [Texto de Gilbert Durand].

Centro de Arte Galeria (1989). *Uma Nova Memória*. Janeiro 7 Soctip. [Texto de Lima de Freitas].

Galeria de Arte YGREGO (1991). *Nuno San-Payo*. Janeiro/Fevereiro. [Texto de Lima de Freitas].

Galeria de São Bento (1993). *Lima de Freitas: anos 40-50-60*. 17 Abril a 14 Maio.

Galeria Conventual (1993). *Exposição Lima de Freitas*. 29 Maio- 25 Junho. Setúbal. [Texto de Fernando António Baptista Pereira e Horácio Jorge da Pena].

Cogito Galeria (1993). *Pintura Contemporânea*. Julho-Agosto. [Texto de Jorge Guimarães].

Galeria de Arte do Casino Estoril (1993). *Uma Galeria com História*. Outubro.

Almadarte Galeria (1994). *Lima de Freitas: Figura e Símbolo*. 18 Junho – 25 Agosto. Costa da Caparica. [Também com texto de Lima de Freitas].

Revista de Ideias (1990). *Portugueses*. N.º 14, Novembro, capa.

Museu da Água (1994). *Lima de Freitas: A Paisagem Visionária*. 12 maio a 4 junho. [Textos de Fernando António Baptista Pereira e Luísa Barahona Possollo].

Galeria Municipal do Barreiro (2000). *Exposição Homenagem a Lima de Freitas*. 8 Janeiro – 5 Fevereiro. [Textos de Lima de Freitas e Fernando António Baptista Pereira].

Galeria Inter Atrium (2000). *Catálogo de Exposição Colectiva*.

Galeria Corrente D'arte (2005). *Homenagem: Lima de Freitas*. Janeiro. [Textos de Lima de Freitas, Pascal Fleury e Maria João Fernandes].

Câmara Municipal de Lisboa (2005). *Lima de Freitas 1927 – 1998 Pintor*. Fevereiro. Lisboa: Comissão Municipal de Toponímia.

Cultursintra (2008). *Lima de Freitas – A Emergência do Imaginal*. Outubro. Quinta da Regaleira: Visitas, Exposição, Ciclo de Debates; Colóquio Internacional. Sintra.

Lígia Rocha (2008, novembro). Lima de Freitas – A emergência do imaginal. In *Jornal de Sintra*. 7 novembro, pp. 11.

Câmara dos Azuis – Arte e Antiguidades (2009). *Lima de Freitas Exposição Antológica*. 25 Novembro a 22 de Dezembro. Lisboa.

#### 1.4. Bibliografia com participação e/ou sobre o autor

- AA. W (1977). *Mário Cesariny*. Lisboa: Direcção – Geral da Acção Cultural. Secretaria de Estado da Cultura.
- AA. W (1986). *Actas do Colóquio em Tomar: Cavalaria espiritual e conquista do mundo*. Centeno, Yvette (org.). Lisboa: INIC.
- AA. W (1991). *A simbólica do espaço: cidades, ilhas e jardins*. Centeno, Yvette e Freitas, Lima de (Coord). Lisboa: Editorial Estampa.
- AA. W (1991b). *Fernando Pessoa e a Europa do século XX*. Porto: Edição da Fundação de Serralves.
- AA. W (1993). *Utopia Mitos e Formas*. Lisboa: aCarte.
- AA. W (1998a). *Lima de Freitas 50 anos de pintura*. Lisboa: Hugin Editores, Lda.
- AA. W (1998c). *Portugal Misterioso*. Lisboa: Selecções do Reader's Digest.
- AA. W (1999a). *Transdisciplinarity / Transdisciplinarité*. Lisboa: Hugin Editores, Lda.
- AA. W (1999d). *Do mundo da imaginação à imaginação do mundo*. Lisboa: Fim de Século.
- AA. W (2005b). *Os Templários – o espírito santo e a idade de ouro*. Lisboa: Ésquilo.
- AA, W (2012b). *A Igreja do Bairro da Tabaqueira – uma obra de Jorge Viana*. S/l: LST Artes Gráficas.
- ALVES, João Cruz; FREITAS, Helle Hartvig (2008). *Entrevista com Gilbert Durand*. Sobre Lima de Freitas. (inédito). Aguarda Publicação.
- ANSELMO, Artur (1993, março, 25). *Diário de Notícias*.
- ARAÚJO, Alberto Filipe; ROCHA, Lígia (2009). O tema do Labirinto na obra de Lima de Freitas. In Azevedo, F. ; Araújo, A.F. ; Araújo, J.M. (Org.). *Educação, Imaginário e Literatura. Actas do Colóquio Internacional*. Braga: Universidade do Minho – Instituto de Estudos da Criança, pp. 60-78.
- BOYER, Rémi (2008). *Lima de Freitas. Tradition et avant-gards*. Recuperado em 2013, outubro 23 de [www.incoherism.com](http://www.incoherism.com).
- BOYER, Rémi (2012). Lima de Freitas, peintre, hermétiste et franc-maçon. In *Les Cahiers de l'Ailleurs, n.º 1, s/l, septembre*, pp. 35-53.
- CARVALHO, N. Lima de; FREITAS, Lima de (1993). *Arte Jovem: Pintura*. Galeria de Arte do Casino Estoril.
- DIAS, Mariana Tavares (1985). No Mundo das Artes Plásticas com... Lima de Freitas. In *Dimensão revista de actualidades moda & móveis*. N.º 11. Fevereiro-Março, pp. 44-49.

- DURAND, Gilbert (1987a). *Mitolvsismos de Lima de Freitas*. Lisboa: Perspectivas & Realidades.
- DURAND, Gilbert (2000). *Imagens e Reflexos do Imaginário Português*. Lisboa: Hugin Editores, Lda.
- DURAND, Gilbert (2001). José Lima de Freitas, un peintre et une pensée. In *Sigila n. °7*, Paris: Primavera-Verão, p. 22.
- DURAND, Gilbert (2008a). *Portugal Tesouro Oculto da Europa*. Lisboa: Esquilo Edições.
- FERNANDES, Maria João (1984). Retrospectiva do Museu de Setúbal, Junho / Agosto 1984. In *Jornal de letras, Artes e Ideias 7-13 Agosto 1984*.
- FERNANDES, Maria João (1998, verão). Lima de Freitas um caminho secreto. In *Galeria de Arte n. ° 8. Ano IV*, pp.6-10.
- FERNANDES, Maria João (1998). Lima de Freitas - Pintor alquimista. In *JL Artes*. Novembro 4, pp.32.
- FERNANDES, Maria João (2004/2005). Lima de Freitas. In *Mealibra, Inverno 2004/2005*, n. °15, série 3, pp. 35-46.
- FERNANDES, Maria João (2005, fevereiro 2-15). Lima de Freitas, um caminho secreto. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, pp. 16-21.
- GUIMARÃES, Jorge (1982). *Eterno e Efemero*. Com prefácio de Lima de Freitas, pp. 7-14. Lisboa: Editora Arcádia.
- MECO, José (2012). Os Azulejos da Igreja da Tabaqueira. In *A Igreja do Bairro da Tabaqueira – uma obra de Jorge Viana*. S/l: LST Artes Gráficas
- PEDROSA, Inês (1986). Lima de Freitas: “Sinto-me em exílio. In *Jornal Letras, Ano V, N. ° 186*, 28 janeiro – 3 fevereiro, pp. 17.
- PEREIRA, Fernando António Baptista (1998). Os Tempos do Pintor. In *Lima de Freitas 50 anos de pintura*. Lisboa: Hugin Editores, Lda.
- POSSOLO, Luísa (1994). A Arte Analógica de Lima de Freitas. In *Revista Casa & Jardim*. Junho, pp. 19-25.
- POSSOLO, Luísa (1998). A Arte Analógica de Lima de Freitas. In *Lima de Freitas 50 anos de pintura*. Lisboa: Hugin Editores, Lda.
- QUADROS, António (1992b). A pintura do pós-modernismo simbolista português. De Lima de Freitas a Margarida Cepeda. In *Memória das origens, saudades do futuro. Valores, mitos, arquétipos, ideias*. Lisboa: Europa – América, pp. 202-213.

- QUADROS, António (1998a). Os paradigmas perdidos e reinventados na pintura de Lima de Freitas. In *Lima de Freitas: 50 anos de pintura*. Lisboa: Hugin, pp. 104-106.
- QUADROS, António (1998b). Profetas, Anjos e Demónios. In *Lima de Freitas: 50 anos de pintura*. Lisboa: Hugin, pp. 172-176.
- REFER (s/d). *Do Rossio a Campolide: estação e túnel do Rossio*. Recuperado em 2014, novembro 21 de, [http://www.ocomboio.net/PDF/refer/refer\\_exporossio\\_catalogo.pdf](http://www.ocomboio.net/PDF/refer/refer_exporossio_catalogo.pdf)
- SANTOS, David (coord). *Batalha pelo Contéudo. Exposição Documental. Movimento Neo-realista Português*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-realismo.
- SEPÚLVEDA, Torcato (2007, setembro 1). Vampiros aos tiros. In *Revista NS*, pp. 68-70.
- SILVA, Celina (2009). *Lima de Freitas: do Ver ao 515 (referências ponyuais acerca de questões abissais)*, pp. 115-126. Recuperado em 2014, novembro 21 de, <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/55108/2/celinasilvalima000123815.pdf>
- SIMÕES, Manuel (1988). «*Mitolusismos*» de Lima de Freitas. Braga: Oficinas Gráficas de Barbosa & Xavier, Lda.
- SOBRAL, José Braamcamp (1997). Palavras Prévias. In *Mitos e Figuras Lendárias de Lisboa. Os azulejos de Lima de Freitas na estação dos caminhos de ferro do Rossio*. Lisboa: Hugin Editores.
- SOUSA, Antónia de (1997). Mitos de Lisboa na gare do Rossio. In *Diário de Notícias, fevereiro 9*, pp. 20-21
- SOUSA, Ernesto de (1961). *Lima de Freitas*. Lisboa: Artis.
- SOUSA, Ernesto de (1998). Um Artista Intimo do Romantismo. In *Lima de Freitas 50 anos de pintura*. Lisboa: Hugin Editores, Lda.
- TAVARES, Maria (2009). *Cultura Artística Contemporânea: temas e questões*. Recuperado em 2013, maio 28, em <http://infohabitar.blogspot.pt/2009/09/intervencao-de-artes-plasticas-numa.html>

## **2. Bibliografia geral:**

- AA.VV. (s/d). *Arte Urbana*. Lisboa: Expo'98.
- AA.VV. (s/d). *Colóquio artes 100. 2.ª série / 36º ano, Março*. Revista Trimestral de artes visuais, música e dança. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- AA. VV (1934). *Surrealismo em Portugal*. Lisboa: Exposição do Museu do Chiado – Catálogo.
- AA. VV (1974). *Bachelard*. France: Centre Cultural International de Cerisy-la-Salle.

- AA. W (1985). *Anthropos – Homem*. Enciclopédia Einaudi, Volume 5. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- AA. W (1987). *Mitos / Logos – Sagrado / Profano*. Enciclopédia Einaudi, Volume 12. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- AA. W (1992). *Percepção estética e públicos da cultura*, 1ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- AA. W (1992a). *Azulejo n.º2*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo.
- AA. W (1994a). *Religião – Rito*. Enciclopédia Einaudi, Volume 30. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 176-246 e pp. 325-359.
- AA. W (1994b). *Signo*. Enciclopédia Einaudi, Volume 31. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- AA. W (1995a). *Os Templários, o Espírito Santo e a Idade do Ouro*. Simões, Manuel Breda (Org). Lisboa: Esquilo.
- AA. W (1995b). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Lacy, Suzanne (ed.). Washington: Bay Press.
- AA. W (1995c). *As linhas míticas do pensamento português*. Lisboa: Fundação Lusíada.
- AA. W (1995-1999). *Azulejo n.º3/7*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo.
- AA. W (1997). *Natureza – Esoterismo / Exoterismo*. Enciclopédia Einaudi, Volume 18. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- AA. W (1998b). *O Regresso do Sagrado*. Lisboa: Livros e Leituras.
- AA. W (1998d). *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*. Senie, Harriet e Webster, Sally (ed.). New York: IconEditions.
- AA. W (1999b). *O Fresco do Antigo Tribunal de Monsaraz: conservação e restauro*. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arqueológico.
- AA. W (2000a). *Educação Estética e Artística: abordagens transdisciplinares*. Fróis, João Pedro (Coord). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- AA. W (2000b). *Arte Público: Naturaleza y Ciudad*. Maderuelo, Javier (ed.). Coleção: Ensayo, Fund. Cesar Manrique
- AA. W (2000-2003). *Azulejo n.º8/11*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo.
- AA. W (2001a). *A História da Filosofia: da antiguidade aos dias de hoje*. Portugal: Könenmann.
- AA. W (2001b). *Arte Público: Naturaleza y Ciudad*. Madrid: Fundación César.

- AA. W (2003). *Variações sobre o imaginário. Domínios, teorizações, práticas herméticas*. Araújo, Alberto Filipe e Baptista, Fernando Paulo (Coord). Lisboa: Instituto Piaget.
- AA. W (2005a). *Colóquio: O Sebastianismo; Política, Doutrina e Mito (sécs. XVI – XIX)*. Lisboa: Edições Colibri.
- AA. W (2006). *In Memorim de Agostinho da Silva*. Lisboa: Zéfiro.
- AA. W (2007). *Paisaje y arte*. Maderuelo, Javier (dir.). Madrid: Abada Editores.
- AA. W (2012a). *Arquiteturas – Natureza, Máquina, Sentimento*. S/l: Gigaresma, Artes Gráficas
- ABREU, José Guilherme de (1996/98). *Escultura pública no espaço público do Porto no século XX*. Porto: Tese de Mestrado: Universidade do Porto.
- ABREU, José Guilherme (2003). *Um Modelo Fenomenológico para a Escultura Pública*. Porto: Revista da Faculdade de Letras.
- ABREU, José Guilherme (2005a). *A Escultura no Espaço Público do Porto no Século XX*, Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- ABREU, José Guilherme (2005b). *Arte Pública e lugares de memória*. Recuperado em 2009, fevereiro 21, de <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4944.pdf>
- ABREU, José Guilherme de (2006). *Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1998)*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- ADORNO, Theodor W. (1993). *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.
- ADRIANI, Maurílio (1997). *História das Religiões*. Lisboa: Edições 70.
- AGUILERA, Fernando Gómez (2004). *Arte, cidadania y espácio público*. Recuperado em 2013, maio 28, de <http://www.ub.edu/escult/index.html>
- ALLEAU, René (1958). *De la nature des symboles*. Paris: Flammarion.
- ALLEAU, René (2001). *A Ciência dos Símbolos*. Lisboa: Edições 70.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de (1993). *Pintura Portuguesa no século XX*. Porto: Lello e Irmãos.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de (1996). *O Plano da Imagem*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ANES, José (1996). *Re-criações herméticas: ensaios diversos sob o signo de Hermes*, 2ª edição. Lisboa: Hugin Editores, Lda.
- ANES, José (2004). *Fernando Pessoa e os mundos esotéricos*. Lisboa: Esquilo.
- ANES, José (2007). *Os Jardins Iniciáticos da Quinta da Regaleira*. Lisboa: Esquilo.
- ANES, José (2008). *Um outro olhar: a face esotérica da cultura portuguesa*. Lisboa: Esquilo.
- ANNALI, Emmanuel (1989). *Les Origines de L'art – formation de l'espirit humain*. Paris: Albin Michel.



- ARAÚJO, Alberto Filipe; ARAÚJO, Joaquim Machado (1997a). Amaurota entre o mito e a utopia da Cidade Ideal. In A. F. Araújo; J. Magalhães (org.), *História, Educação e Utopia*. Centro de Estudos em Educação e Psicologia; Instituto de Educação e Psicologia: Universidade do Minho, pp. 61-96.
- ARAÚJO, Alberto Filipe (1997b). *O “Homem Novo” no Discurso Pedagógico de João de Barros. Ensaio de Mitanálise e de Mitocrítica em Educação*. Braga: Instituto de Educação e Psicologia: Universidade do Minho.
- ARAÚJO, Alberto Filipe (1997c). *Mitanálise e Interdisciplinaridade: subsídios para uma hermenêutica em educação e em ciências sociais*. Braga: Separata da Revista Portuguesa de Educação 1995, 8 (1 e 2), pp. 117-142 e pp. 131-146.
- ARAÚJO, Alberto Filipe; WUNENBURGER, Jean-Jacques (2003a). Introdução ao Imaginário. In *Variações sobre o imaginário. Domínios, teorizações, práticas herméticas*. Araújo, Alberto Filipe e Baptista, Fernando Paulo (Coord). Lisboa: Instituto Piaget.
- ARAÚJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo (Coord.). (2003b). *Variações Sobre O Imaginário. Domínios, Teorizações, Práticas Hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget.
- ARAÚJO, Alberto Filipe (2004). Educação e Imaginário: da criança mítica às imagens da infância. Maia: ISMAI.
- ARAÚJO, Alberto Filipe; ARAÚJO, Joaquim Machado de (2004a). *Figuras do Imaginário Educacional. Para um Novo Espírito Pedagógico*. Lisboa: Instituto Piaget.
- ARAÚJO, Alberto Filipe; WUNENBURGER, Jean-Jacques (2006). *Educação e Imaginário: Introdução a uma Filosofia do Imaginário Educacional*. São Paulo: Cortez Editora.
- ARAÚJO, Alberto Filipe; ARAÚJO, Joaquim Machado de (2009). *Imaginário Educacional. Figuras e Formas*. Niterói: Intertexto.
- ARAÚJO, Alberto Filipe; TEIXEIRA, Maria Cecília S. (2011). *Gilbert Durand : imaginário e educação*. Niterói: Intertexto.
- ARAÚJO, Luís Manuel de (2003). *Egipto As Pirâmides Do Império Antigo*. 2ª edição. Lisboa: Edições Colibri.
- ARGAN, Giulio Carlo (1984). *El Arte Moderno*. Valencia: Fernando Torres.
- ARGAN, Giulio Carlo (1993). *Arte e Crítica de Arte*. 2ª edição. Lisboa: Editorial Estampa.
- ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLLO, Maurizio (1994). *Guia de História da Arte*. 2ª edição. Lisboa: Editorial Estampa.
- ARMERO, Gonzalo (1994). *Todo Almada*. Lisboa: Contexto Editora.

- ARNHEIM, Rudolf (1997). *Para uma psicologia da arte & arte e entropia*, Lisboa: Dinalivro.
- ASCHER, François (2004). *Los nuevos principios del urbanismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- AUFFRAY, Jean-Paul (1999). *O Espaço-Tempo*. Lisboa: Instituto Piaget.
- AUGÉ, Marc (2005). *Não-lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: 90 Graus Editora.
- AZEVEDO, Mário (2003). *Teses, Relatórios e Trabalhos Escolares: sugestões para estruturação de escrita*. 3ªed. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- BACHELARD, Gaston (2001a). *A Terra e os Devaneios da Vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes.
- BACHELARD, Gaston (2001b). *O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes.
- BACHELARD, Gaston (2002). *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes.
- BACHELARD, Gaston (2008a). *A Psicanálise do Fogo*. Paulo: Martins Fontes.
- BACHELARD, Gaston (2008b). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- BALSEMÃO, Edmundo (Org.) (2007). *Espaços Públicos, Poder e Comunicação / Public Spaces, Power And Communication*. Lisboa: Afrontamento.
- BAPTISTA, Fernando Paulo (2007). A rede Lexical do “Imaginário”. Clave para uma leitura deste conceito. Lisboa: Instituto Piaget.
- BARILLI, Renato (1994). *Curso de Estética*. Lisboa: Editorial Estampa.
- BARRETO, Kalidás (1989). *Monografia do Concelho de Castanheira de Pera*. Castanheira de Pera: Oficinas Gráficas da Ribeira de Pera, Lda.
- BAUDELAIRE, Charles (2002). *O pintor da vida moderna*. Lisboa: Vega.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb (1988). *Esthétique*. Paris: L’Herne.
- BAYER, Raymond (1979). *História da Estética*. Lisboa: Estampa.
- BEIGBEDER, Olivier (1957). *La Symbolique*. Paris: PUF.
- BENEDITO, Silvério (2000). *Dicionário Breve de Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Editorial Presença.
- BENOIST, Luc (1999). *Signos, Símbolos e Mitos*. Lisboa: Edições 70.
- BENTLER, M. (1992). Fantástico. In *Enciclopédia Einaudi (Criatividade – Visão. Volume 25)*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 101-121.
- BERGSON, Henri (1932). *Les Deux sources de la morale et de la religion*. Paris: Les Presses Universitaires de France.

- BERNARDI, Bernardo (1974). *Introdução aos Estudos Etno.Antropológicos*. Porto: Edições Afrontamento.
- BETTELHEIM, Bruno (1977). *Psychanalyse des contes de fées*. Paris. Robert Laffont.
- BLANCHÉ, Robert (1979). *Des Catégories Esthétiques*. Paris: Vrin.
- BLÜMLE, Claudia (2008). *The Omnipresent Eye of the Judge – Juridical Evidence in Albrecht Dürer and Lucas Cranach the Elder*. Recuperado em 2013, fevereiro 21, de [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2108/1/Bluemle\\_The\\_omnipresent\\_eye\\_of\\_the\\_judge\\_2008.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2108/1/Bluemle_The_omnipresent_eye_of_the_judge_2008.pdf)
- BOIA, Lucien (1998). *Pour une histoire de l'imaginaire*. Paris: Les Belles Lettres.
- BOIÇA, Joaquim (2012). A textura histórica dos anos 1960. In *A Igreja do Bairro da Tabaqueira – uma obra de Jorge Viana*. S/l: LST Artes Gráficas
- BORJA, Jordi; ZAIDA, Muxi (2003). *Espacio Publico: Ciudad y Ciudadania*. Electa.
- BOTELHO, Afonso (1949). *O Poder Espiritual da Universidade*. Coimbra: Separata da revista «Cidade Nova».
- BOURDIL, Pierre-Yves (1999). *Les autres mondes – philosophie de l'imaginaire*. Paris: Flammarion.
- BOURRIAUD, Nicolas (2009). *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes.
- BOYER, Rémi (2004). Quelques considérations sur le Régime Ecosais Rectifié. In *Les Cahiers de l'ailleurs N. °4*.
- BOZAL, Valeriano (1996). *História de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporâneas*, 2º Volume. Madrid: Visor.
- BRÁSIO, António (s/d). *As «Razões» de João das Regras nas Cortes de Coimbra*. Recuperado em 2013, Fevereiro 21 de, [http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/5018/1/LS\\_S1\\_03\\_AntonioBrasio.pdf](http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/5018/1/LS_S1_03_AntonioBrasio.pdf)
- BRÁSIO, António (1981). *O Clérigo João Afonso das Regras D. Prior da Colegiada de Guimarães*. Guimarães: Tip. Barbosa e Xavier.
- BROCCHIERI, Fumagalli Beonio (2003). *A Estética da Idade Média*. Lisboa: Editorial Estampa.
- BURKERT, Walter (1991). *Mito e Mitologia*. Lisboa: Edições 70.
- CALABRESE, Omar (2003). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós.
- CALVET, Carlos (1990). Matemática e simbologia. In *Colóquio Artes, N°85 Junho*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp.12-24.

- CALVET, Carlos (1994). Mitogeometria de Portugal. In *Colóquio Artes, N°101 Junho*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp.26-33.
- CÂMARA, José Bettencourt (2005). *Expressão e Contemporaneidade: A arte moderna segundo Merleau-Ponty*. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda.
- CARLES, Jules (1984). *As Origens da Vida*. Lisboa: Edições 70.
- CARVALHO, Adalberto Dias de (1992). *A Educação Como Projecto Antropológico*. Porto: Edições Afrontamento.
- CARVALHO, Adalberto Dias de (org.) (2006). *Dicionário de Filosofia da Educação*. Porto: Porto Editora.
- CARVALHO, José Carlos de Paula (1998). *Imaginário e Metodologia: Hermenêutica dos Símbolos e Estórias da Vida*. Londrina: UEL.
- CASSIRER, Ernest (s/d). *Linguagem, Mito e Religião*. Porto: Edições Rés Limitada.
- CASSIRER, Ernst (1995). *Ensaio sobre o Homem*. Lisboa: Guimarães Editores.
- CASTRO, Paulo Alexandre (2006). *A Metafísica da Imaginação – estudos sobre a consciência irrealizante a partir de Sartre*. Bond Books on Demand.
- CAUQUELIN, Anne (s/d). *A Arte Contemporânea*. Porto: RÉS- Editora.
- CENTENO, Yvette (1988). *Fernando Pessoa: Os trezentos e outros ensaios*. Lisboa: Editorial Presença, pp. 91-125.
- CENTENO, Yvette (1993). Hermetismo e utopia. In *Variações sobre o imaginário. Domínios, teorizações, práticas herméticas*. Araújo, Alberto Filipe e Baptista, Fernando Paulo (Coord). Lisboa: Instituto Piaget.
- CENTENO, Yvette (1995). *Hermetismo e utopia*. Lisboa: Salamandra, pp. 107-129.
- CHAGAS, Marcelo (2006). *Arte Pública. Fundamentos do discurso público da Arte*. Recuperado em 2013, maio 28, em [http://www.ia.unesp.br/Home/Pos-graduacao/Stricto-Artes/dissertacao\\_marcelochagas.pdf](http://www.ia.unesp.br/Home/Pos-graduacao/Stricto-Artes/dissertacao_marcelochagas.pdf)
- CHAMBLISS, J. J. (ed.) (1996). *Philosophy of Education*. New York & London: Garland Publishing.
- CHARBONNEL, Nanine (1987). *L'impossible Pensée de L'Éducation. Sur le «Wilhelm Meister» de Goethe*. Cousset: Delval.
- CHARBONNEL, Nanine (1997). La Métaphore de la Lumière dans le Discours sur L'Éducation. *Revista Portuguesa de Educação*, 10 (2), pp. 59-70.

- CHATEAU, Jean (1972a). Imagination et Images. *In Les Sources de L'Imaginaire*. Paris: Editions Universitaires, pp. 245-262.
- CHATEAU, Jean (1972b). Directions de L'imaginaire. *In Les Sources de L'Imaginaire*. Paris: Editions Universitaires, pp. 263-273.
- CHETWYND, Tom (2004). *Dicionário dos Mitos Sagrados*. Lisboa: Planeta Editora.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1994). *Dicionário dos Símbolos. Mitos, Sonhos, Costumes, Formas, Figuras, Cores, Números. Trad. De Cristina Rodriguez e Artur Guerra*. Lisboa: Teorema.
- CHOAY, Françoise (1996). *L'Alégorie du Patrimoine*. Paris: Seuil.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1999). *Dicionário de Símbolos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- COCKING, J. M. (1991). *Imagination: a study in the history of ideas*. London: Routledge.
- COÊLHO, Ildeu M. (2009). *Educação, cultura e formação: o olhar da filosofia*. Goiânia: Ed. PUC Goiás.
- CORBIN, Henry (1964). *Mundus imaginalis ou l'imaginaire et l'imaginal*. *Catiers Internationaux de Symbolisme*, n.º6, pp. 3-26.
- CORBIN, Henry (1976). *L'imagination créative dans le soufisme d'Ibn Arabi*. 2ª edição. Paris: Flansmarion.
- CORETH, Emerich (1988). *O que é o Homem? Elementos para uma antropologia filosófica*. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo.
- CORREIA, Carlos João (1998). Sobre a Distinção entre Sagrado e Religião. *In O Regresso do Sagrado*. Lisboa: Livros e Leituras.
- CORREIA, Victor Manuel dos Santos (2002). *Arte Pública. Sua Identidade e Função*. FLUL: Tese de Mestrado, Texto Policopiado.
- COSTA, Dalila Pereira da (1978). *Orpheu Portugal e o Homem do Futuro*. Porto: Artes Gráficas.
- COSTA, Dalila Pereira da (1984). *Da serpente à imaculada*. Porto: Lello & Irmão Editores, pp. 307-353.
- COSTA, Dalila Pereira da (1996). *O esoterismo de Fernando Pessoa*. Porto: Lello Editores.
- CRISPOLTI, Enriço (2004). *Como estudar a Arte Contemporânea*. Lisboa: Editorial Estampa.
- CRUZ, Maria Teresa (1988). Arte, Mito e Modernidade. *In Revista de comunicação e linguagem – Moderno / Pós-moderno 6/7*. Lisboa: Edições Afrontamento, pp. 173-190.
- DAHLHAUS, Carl (1991). *Estética Musical*. Lisboa: Edições 70.

- DAL PRA, Mário (1997). Elementos. Astrologia. Esoterismo/exoterismo. Cabala. Alquimia. In *Natureza – Esoterismo / Exoterismo*. Enciclopédia Einaudi, Volume 18. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- DANTO, Arthur C. (1999). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós Iberica.
- DEIMLING, Barbara (2004). *Botticelli*. Lisboa: Taschen.
- DELGADO, Manuel (1999). *El Animal Público: Hacia Una Antropología de Los Espacios Urbanos*, Barcelona: Ed. Anagrama.
- DELUMEMEAU, Jean (1994). *Uma história do paraíso: o jardim das delícias*. Lisboa: Terramar.
- DICIOPÉDIA 2005 [DVD-ROM] (2004). Porto: Porto Editora.
- DORFLES, Gillo (1988). *O devir das artes*. Lisboa: Dom Quixote.
- DORFLES, Gillo (1989). *As oscilações do gosto*. Lisboa: Livros Horizonte.
- DROUIN-HANS, Anne Marie (2004). *Éducation et utopies*. Paris: Vrin.
- DUBORGEL, Bruno (1995). *Imaginário e Pedagogia*. Trad. de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget.
- DUBORGEL, Bruno (2003). Imaginário e Pedagogia. In *Variações Sobre O Imaginário. Domínios, Teorizações, Práticas Hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, pp. 203-217.
- DUFRENNE, Mikel (1982a). *A Estética e as Ciências da Arte. Vol. II*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- DUFRENNE, Mikel (1982b). *Fenomenologia de la Experiencia Estética: el objeto estético* Vol. I. Valência: Fernando Torres–Editor.
- DUFRENNE, Mikel (1983). *Fenomenología de la Experiencia Estética: la percepción estética* Vol. II. Valência: Fernando Torres–Editor.
- DUFRENNE, Mikel (2004). *Estética e Filosofia*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- DUQUE, Félix (2001). *Arte Público Y Espacio Político*. Madrid: Ediciones Akal.
- DURAND, Gilbert (1966). La création artistique comme configuration dynamique des structures. In *Eranos 35*. Zurique: Rhein Verlag, pp. 57-98.
- DURAND, Gilbert (1982). *Mito, Símbolo, Mitologia*. Lisboa: Edições Presença.
- DURAND, Gilbert (1983). *Mito e Sociedade, A mitanálise e a sociologia das profundezas*. Trad. de Nuno Júdice. Lisboa: A Regra do Jogo.
- DURAND, Gilbert (1984). *Les Structures Anthropologiques de l' Imaginaire*. 10ªed. Paris. Dunod.
- DURAND, Gilbert (1986). O Imaginário Português e as Aspirações do Ocidente Cavaleiresco. In *Cavalaria Espiritual e Conquista do Mundo*. Lisboa: gabinete de Estudos de Simbologia. Instituto Nacional de Investigação Científica.

- DURAND, Gilbert (1987b). Tradition de L'Age d'Or et créativité portugaise. In *Colóquio Internacional de New Delhi de 1987*.
- DURAND, Gilbert (1989). *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Lisboa: Editorial Presença.
- DURAND, Gilbert (1989b). *Beaux-arts et archétypes: la religion de l'art*. Paris: Presses Iniversitaires de France.
- DURAND, Gilbert (1989c). *A renovação do encantamento*. 15(1). São Paulo: R. Faculdade de Educação, pp. 49-60.
- DURAND, Gilbert (1990). L'art langage des alterités et chant du tout autre. In *Colóquio Artes, N°85 Junho*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp.5-11.
- DURAND, Gilbert (1991). Fernando Pessoa: a persistência Europeia do Mito e o reencantamento da Modernidade. In *Fernando Pessoa e a Europa do século XX*. Porto: Edição da Fundação de Serralves, pp. 71-88.
- DURAND, Gilbert (1995). *A Imaginação Simbólica*. Lisboa: Edições 70.
- DURAND, Gilbert (1998). *Campos do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, Teoria das Artes e Literatura.
- DURAND, Gilbert (2003). *Mitos y Sociedades: introducción a la Mitodología*. Buenos Aires: Biblos.
- DURAND, Gilbert (2004). *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel.
- DURAND, Gilbert (2008b). *Ciência do Homem e Tradição: o novo espírito antropológico*. São Paulo: Triom.
- DUROZOI, Gérard (1972). *O Surrealismo*. Coimbra: Almedina.
- EAGLETON, Terry (1990). *The Ideology of Aesthetic*. Oxford: Blackwell Publishers.
- ECO, Umberto (1968). *La Definizione dell'Arte*. Milão: Mursia.
- ECO, Umberto (1989). *Arte e Belaza na Estética Medieval*. Lisboa: Editorial Presença.
- ECO, Umberto (1994). Signo. Significado. Símbolo. Metáfora. In *Signo*. Enciclopédia Einaudi, Volume 31. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- ECO, Umberto (dir.) (2004a). *História da Beleza*. Miraflores: Difel.
- ECO, Umberto (2004b). *O signo*. Barcarena: Editorial Presença.
- EGAN, Kieran; NADANER, Dan (Editors) (1988). *Imagination & Education*. Milton Keynes: Open University Press.
- ELIADE, Mircea (1967). *Images et Symboles*. Paris: Gallimard.

- ELIADE, Mircea (1977). *Tratado de História das Religiões*. Lisboa: Edições Cosmos.
- ELIADE, Mircea (1989). *Origens: História e sentido na Religião*. Lisboa: Edições 70.
- ELIADE, Mircea (1999). *Mefistófeles e o Andrógino. Comportamento religioso e valores espirituais não-europeus*. São Paulo: Martins Fontes.
- ELIADE, Mircea (2000a). *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70.
- ELIADE, Mircea (2000b). *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa: Edições 70.
- ELIADE, Mircea (2000c). *O Mito da Alquimia. A Alquimia Asiática*. Lisboa: Fim de Século.
- ELIADE, Mircea (2000d). *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Lisboa: Edições 70.
- ELIADE, Mircea (2002a). *Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico – religioso*. São Paulo: Martins Fontes.
- ELIADE, Mircea (2002b). *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. Edição Livros do Brasil: Lisboa.
- ELIADE, Mircea (2004). *Ritos de Iniciação e Sociedades Secretas*. Edições Ésquilo: Lisboa.
- ESTÉVEZ, Xerardo (2001). Santiago de Compostela. Planeamiento y gestión. In *Arte pública: naturaleza y ciudad*. Madrid: Fundación César.
- EVOLA, Julius (1993). *A Metafísica do Sexo*. 2ª edição. Lisboa: vega.
- EY, Henri (1963). *La Conscience*. Paris: PUF.
- FAIVRE, Antoine (1996). *Accès de l'Esotérisme Occidental, V. II*. Paris: Gallimard.
- FARAGO, France (2002). *A arte*. Porto: Porto Editora.
- FERNANDES, José Manuel (2012a). A Igreja da Sagrada Família em Albarraque, 1965. In *A Igreja do Bairro da Tabaqueira – uma obra de Jorge Viana*. S/l: LST Artes Gráficas, pp.7.
- FERNANDES, José Manuel (2012b). A Igreja da Tabaqueira no contexto da obra de Jorge Viana e da Arquitectura Portuguesa Contemporânea. In *A Igreja do Bairro da Tabaqueira – uma obra de Jorge Viana*. S/l: LST Artes Gráficas, pp.92-121.
- FERRY, Luc (2003). *Homo Aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. Coimbra: Almedina.
- FINKELPEARL, Tom (2000). *Dialogues in Public Art*. Cambridge, Massachusetts, London: Ed. Mit Press.
- FIZ, Simón Marchán (2007). *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- FONTANA, A. (1994). Inconsciente. In *Enciclopédia Einaudi (Inconsciente – Natureza / Anormal. Volume 23)*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 363 – 378.



- FOX, David J. (1987). *El Proceso de Investigacion en Educacion*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- FRANÇA, José-Augusto (1986). *Amadeo de Souza-Cardoso: o português à força e Almada Negreiros: o português sem mestre*. Lisboa: Bertrand Editora.
- FRANZ, Marie-Louise Von (2000). *Alchimie: une introduction au symbolisme et a la psychologie*. Paris: La Fontaine de Pierre Editions.
- FREIN, Mark (2007). *Pedagogy of the Imagination*. Vancouver: University of British Columbia.
- FREUD, Sigmund (2001). *Totem e Tabu, 1912-13*. Relógio de Água Editores
- FRÓIS, João Pedro (Org.) (2000). *Educação Estética e Artística: abordagens transdisciplinares*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- FUBINI, Eurico (1988). *La estética musical: desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- GÁBAS, R. (1984). *Estética. El arte como fundamento de la sociedad*. Barcelona: Humanitas.
- GADAMER, Hans-Georg (s/d). *La Actualidad de lo Bello – El Arte como Juego, Símbolo y Fiesta*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- GADAMER, H.- G.; VOGLER, P. (1977). *Nova Antropologia: O Homem em sua Existência Biológica, Social e Cultural*. São Paulo: EPU, Editora da Universidade de São Paulo.
- GADAMER, Hans-Georg (1998). *Estética y Hermenéutic*. Madrid: Editorial Tecnos.
- GAMBRA, Rafael (1993). *Pequena História da Filosofia*. Lisboa: Planeta Editora.
- GANDRA, Manuel (2007). *Portugal sobrenatural*. Volume I. Lisboa: Ésquilo, pp. 400-405.
- GANDRA, Manuel (2014). *O Anjo da Saudade. Da hierarquia celeste e do custódio de Portugal*. 2.ª edição, Edição do autor, pp. 393.
- GARAGALZA, Luis (1990). *La interpretación de los símbolos*. Madrid: Anthropos.
- GASSET, José Ortega y (1996). *A Desumanização da Arte*. Lisboa: Veja.
- GENNARI, Mario (2007). *L'educazione estetica*. Milano: Strumenti Bompiani.
- GENETTE, Gérard (1997). *L'Oeuvre de l'Art 2: La Relation Esthétique*. Paris: Seuil.
- GERVEREAU, Laurent (1994). *Voir, Comprendre, Analyser les Images*. Paris: Ed. La Découverte.
- GEVAERT, Joseph (1981). *El Problema del Hombre - Introduccion a la Antropologia Filosofica*. Salamanca: Ediciones Sigueme.
- GHYKA, Matila (2004). *Le nombre d'or*. France: Gallimard.
- GIL, José (1999). Imaginar a Imaginação. In *Do mundo da imaginação à imaginação do mundo*. Lisboa: Fim de Século.

- GIL, José (2009). *Em busca da Identidade*. Lisboa: Relógio de Água Editores.
- GOETZ, J. (1980). *Symbole et Mythe*. Gregorianum 61/3, pp. 449-460.
- GOMES, Pinharanda (1987). *Filosofia Portuguesa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- GONÇALVES, José Pires (1966). O Fresco dos Paços da Audiência de Monsaraz. In *Boletim da Junta Distrital de Évora, n.º5*. Évora: Junta Distrital de Évora.
- GONÇALVES, Raquel (1999). Elementos Alquímicos (1,2). In *Discursos e práticas alquímicas*. Volume I. Lisboa.
- GONÇALVES, Raquel (2002). *Histórias com Sentidos*. Lisboa: Terramar.
- GONÇALVES, Rui-Mário (1998). *A arte portuguesa do século XX*. Lisboa: Temas e Debates.
- GONÇALVES, Rui-Mário (2005-2006). *Almada Negreiros*. Lisboa: Caminho.
- GUASCH, Anna Maria (2009 – 9.ª ed). *El Arte Último del Siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural*. Madri: Alianza Editorial.
- GUIMARÃES, Leopoldo (1993). A Ciência e o Mito. In *Utopia Mitos e Formas*. Lisboa: aCarte.
- GUSMÃO, Adriano (2003). *Ensino de Arte e Crítica*. S/d: Veja e Herdeiros do Autor.
- GRAVES, Robert (2005). *Os Mitos Gregos*, 3ª edição, Lisboa: Dom Quixote.
- GREENE, Maxine (1995). Art and Imagination. In *Releasing the Imagination*. EUA: Jossey-Bass, pp.122-133.
- GRIMAL, Pierre (1951). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, 2ª edição, s/l: Difel.
- HAMELINE, Daniel (1986). *L'Éducation, ses Images et son Propos*. Paris: ESF.
- HAYDEN, Dolores (1995). *The Power of Place: urban landscapes as public history*. Cambridge: Mass., MIT Press.
- HEIDEGGER, Martin (1999). *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70.
- HEGEL (1993). *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores.
- HIRST, Paul H. e WHITE, Patricia (ed.) (1998). *Philosophy of Education*. London and New York: Routledge.
- HISS, Tony (1990). *The Experience of Place*. New York: Alfred A. Knopf.
- HOBSBAWM, Eric (2001). *Atrás dos Tempos: Declínio e queda das vanguardas do século XX*. Porto: Campo das Letras.
- HOLANDA, Francisco de (1983). *Da Pintura Antiga*. Lisboa: Coleção arte e artistas; INCM.
- HUISMAN, Denis (1997). *A Estética*. Lisboa: Edições 70.
- HUMPHREY, Caroline; VITEBSKY, Piers (2002). *Arquitectura Sagrada: modelos do cosmos; forma simbólica e ornamento; tradições do leste e do oeste*. Köln: Taschen.

- HUYGHE, René (1986). *O poder da imagem*. Viseu: Edições 70.
- JACOB, Wenzel (dir.) (1999). *Musei Nacional de Arte Antiga de Lisboa*. Bona: Hirmer Verlag München.
- JEAN, Georges (1991 – nova ed.). *Pour une pédagogie de l'imaginaire*. Paris: Casterman.
- JIMÉNEZ, José (1982). *El ángel caído*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- JIMÉNEZ, José (1994). *Cuerpo y Tiempo – La Imagen de la Metamorfosis*. Barcelona: Destino.
- JIMÉNEZ, José (1997). *A Vida como Acaso*. Lisboa: Passagens.
- JIMÉNEZ, José (1998). *Imágenes del Hombre – Fundamentos de Estética*. Madrid: Editorial Tecnos.
- JIMÉNEZ, José (2002). *Teoría del Arte*. Madrid: Tecnos.
- JIMÉNEZ, Marc. (2006). *O que é estética?* Brasil: Editora Unisinos.
- JUNG, Carl G. (1987). *L'homme à la découverte de son âme*. Paris: Albin Michel
- JUNG, Carl G. (1993a). *Psychologie de L'inconscient*. Paris: Georg.
- JUNG, Carl G.; KERÉNYI, Charles (1993b). *Introdução à essência de la mythologie*. Paris: Éditions Payot & Rivages.
- JUNG, Carl G.; WILHELM, R. (2001). *O Segredo da Flor de Ouro: um livro de vida chinês*. Petrópolis: Editora Vozes.
- JUNG, Carl G. (2002). *O Homem e os seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira.
- JUNG, Carl G. (2003). *Os Arquétipos e o Inconsciente Colectivo*, 3ª edição, Petrópolis: Editora vozes.
- KIRKPATRICK, Edwin A. (1921). *Imagination and its Place in Education*. Boston: Ginn and Company.
- KLEE, Paul (2001). *Escritos sobre arte*. Lisboa: Edições Cotovia.
- KOROSEC-SERFATY, P. (1976). *Appropriation of space. Proceedings of the Strasbourg conference*. IAPC-3. Strasbourg-Lovaine La Neuve: CIACO.
- LAMBERT, Maria de Fátima (1998). A Definição do Corpo no Conceito de Pessoa – cumplicidades filosóficas em Almada Negreiros. In *Almada Negreiros – a descoberta como necessidade*. Porto: Fundação Eng. António de Andrade. Comunicação no Colóquio Internacional, Porto, 12, 13 e 14 dezembro 1996, pp.139-154.
- LAMBERT, Maria de Fátima (1997a). *Fundamentos Filosóficos da Estética em Almada Negreiros – Da Modernidade ao Ver*. Volume I. Tese de Doutoramento. Braga: Universidade Católica Portuguesa.

- LAMBERT, Maria de Fátima (1997b). *Fundamentos Filosóficos da Estética em Almada Negreiros – Da Modernidade ao Ver*. Volume II. Tese de Doutoramento. Braga: Universidade Católica Portuguesa.
- LAMBERT, Maria de Fátima (2002). Arte e Paisagem: Diferentes Perspectivas. In *Conferência no âmbito do curso Ambiente e Desenvolvimento Sustentável – 13 Março*. Porto: IPP.
- LAPOUJADE, María Noel (coord.) (2000). *Imagem, Signo e Símbolo*. México, Puebla: Facultad de Filosofía y Letras.
- LE CORBUSIER (s/d). *Maneira de Pensar o Urbanismo*. Lisboa: Europa - América.
- LEFEBVRE, Henri (1970). *De lo rural a lo urbano*. Barcelona: Península.
- LEFEBVRE, Henri (2012). *O Direito à Cidade*. Edição: Estúdio e Livraria Letra Livre.
- LEIBNIZ, G. W. (2004). *Novos Ensaios Sobre o Entendimento Humano*. Lisboa: Edições Colibri.
- LEVI-STRAUSS, Claude (2000). *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70.
- LEVI-STRAUSS, Claude (2008). *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify.
- LÉVÊQUE, Pierre (1996). *Animais, Deuses e Homens: o imaginário das primeiras religiões*. Lisboa: Edições 70.
- LIMA, Mesquitela (s/d). Antropologia do Simbólico ou o Simbólico da Antropologia. (s/l): Editorial Presença.
- LINCH, Kevin (2003). *A Imagem da Cidade*. Arte & Comunicação, Edições 70.
- LITTEL, Stephen (2006). *... ismos entender a arte*. Lisboa: Lisma Editora.
- LOUÇÃO, Paulo Alexandre (2004a). *A Alma Secreta de Portugal*, 2ª edição, Lisboa: Esquilo.
- LOUÇÃO, Paulo Alexandre (2004b). *Dos Templários à Nova Demandada do Graal*, 2ª edição, Lisboa: Esquilo.
- LOUÇÃO, Paulo Alexandre (2004c). *Os Templários na Formação de Portugal*, 8ª edição, Lisboa: Esquilo.
- LOUÇÃO, Paulo Alexandre (2004d). *Portugal Terra de Mistérios*, 5ª edição, Lisboa: Esquilo.
- LOURENÇO, Eduardo (1992). Psicanálise mítica do destino português. In *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Dom Quixote, pp. 15-64.
- LOURENÇO, Eduardo (1996). *O espelho imaginário*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- MADERUELO, Javier (2000). *O Fenómeno da Arte nos Espaços Públicos*. In BRANDÃO, Pedro e REMESAR, Antoni (coord.) *Espaços Públicos e a Interdisciplinaridade*. Lisboa: Centro Portugues de Design.

- MADERUELO, Javier (2001a). Arte publico: naturaleza y ciudad. In *Arte publico: naturaleza y ciudad*. Madrid: Fundación César, pp. 7-14.
- MADERUELO, Javier (2001b). El arte de hacer ciudad. In *Arte publico: naturaleza y ciudad*. Madrid: Fundación César, pp. 15-52.
- MADERUELO, Javier (2008). *La Idea de Espacio en la Arquitectura y el arte Contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal.
- MALCOLM, Miles (1997). *Art, Space And The City - Public Art And Urban Futures*. London, New-York: Ed. Routledge.
- MALRAUX, André (2000). *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70.
- MARCUSE, Herbert (1986). *A Dimensão Estética*. Lisboa: Edições 70.
- MARINHO, Maria de Fátima (1987). *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: INCM, pp. 303-347.
- MARQUES, Teresa Martins (1997). *O imaginário de Lisboa*. Lisboa Editorial Estampa.
- MATOSSIAN, Chake (1996). *Espace Public et Representations*. Theorie, La Part de l'Oeil.
- MAURON, Charles (1963). *Dés métaphores obsédantes au mythe personnel*. Éditions: José Corti.
- McCLUNG, William Alexander (1991). Projectar Utopia. In CENTENO, Ivette Kace & FREITAS, Lima de (cord.), (1991) *A Simbólica do Espaço: Cidades Ilhas e Jardins*. Lisboa, Editorial Estampa, pp. 87-105.
- MECCHIA, R. (1992). Imaginação. In *Enciclopédia Einaudi (Criatividade – Visão. Volume 25)*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 48-57.
- MELVILLE, Francis (2002). *O pequeno grande livro da alquimia*. Lisboa: Edições Asa.
- MENDANHA, Victor (1996). *Diálogos Filosóficos e alquímicos: conversas com portugueses notáveis*. Lisboa: Pergaminho.
- MENDOZA, Diego Hurtado de (2007). *Desenhos em azulejos de Portugal*. Amsterdam/Singapore: The Pepin Press/Agile Rabbit Editions.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2006). *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- MOCK, Ruth (1970). *Education and the Imagination*. London: Chatto & Windus.
- MORIN, Edgar (2002a). *Os sete saberes para a educação*. Trad. Ana Paula de Viveiros. Lisboa: Instituto Piaget.
- MORIN, Edgar (2002b). *O Método IV. As Ideias: a sua natureza, vida, habitat e organização*. (2ª edição). Mem Martins: Publicações Europa América.
- MORUJÃO, Carlos (2004). *Schelling e o problema da individuação (1792-1809)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- MOURÃO, José Augusto (1998). Sobre a Distinção entre Sagrado e Religião. In *O Regresso do Sagrado*. Lisboa: Livros e Leituras.
- MOURE, Gloria (2001). Creación plástica en el espacio urbano. In *Arte pública: naturaleza y ciudad*. Madrid: Fundación César.
- MUKAROVSKÝ, Jan (1997). *Estudos sobre Estética e Semiologia da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa.
- NEGREIROS, José de Almada (1948). *Mito-Alegoria-Símbolo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- NEGREIROS, José de Almada (1950). *A Chave Diz: faltam duas tábuas e meia de pintura no todo da obra de Nuno Gonçalves*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- NEGREIROS, José de Almada (1950, junho 16). Diário de Notícias.
- NEGREIROS, José de Almada (1950, junho 23). Diário de Notícias.
- NEGREIROS, José de Almada (1971). *Obras Completas. 5, ensaios I*. Lisboa: Editorial Estampa.
- NEGREIROS, José de Almada (1982). *Ver*. Lisboa: Editora Arcádia, S.A.R.L.
- NEGREIROS, José de Almada (1993). *Obras Completas Vol. VI Textos de Intervenção*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- NEPOMUCENO, Francisco Humberto Mantas (2006). *Palácio de Justiça de Lisboa – do património artístico à programação de um pólo museológico*. Lisboa: Mestrado FBA Lisboa.
- NERY, Eduardo (2007). *Apreciação Estética do Azulejo*. Lisboa: Edições INAPA.
- NOLA, Alfonso di (1987). Origens. In *Mitos / Logos – Sagrado / Profano*. Enciclopédia Einaudi, Volume 12. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- NOT, Louis (1989). *L'enseignement répondant*. Paris: Presses Universitaires de France.
- NUNES, António Manuel (2003). *Espaços e imagens da justiça no Estado Novo – templos da justiça e arte judiciária*. Coimbra: Edições Minerva.
- OLAVO, Carlos (s/d). *João da Regras: juriconsulto e homem de estado*. Lisboa: Livraria Editora Guimarães & C.<sup>a</sup>.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés e LANCEROS, Patxi (2004). *Diccionario interdisciplinar de hermenéutica*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés e LANCEROS, Patxi (2005). *Claves de Hermenéutica: para la filosofía, la cultura y la sociedad*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés (2006). *Diccionario de hermeneutica: una obra interdisciplinar para las ciencias humanas*. Bilbao: Universidad de Deusto. Departamento de Publicaciones.

- OTTO, Rudolf (2005). *O Sagrado*. Lisboa: Edições 70.
- PALLA, Maria José (1996). *A Palavra e a Imagem: ensaios sobre Gil Vicente e a pintura quinhentista*. Lisboa: Editorial Estampa.
- PANOFSKY, Erwin (1993). *Perspectivas como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70.
- PANOFSKY, Erwin (2000). *Idea: A evolução do conceito de belo*. Martins Fontes: São Paulo.
- PARSONS, Michael (1992). *Compreender a Arte*. Lisboa: Editorial Presença.
- PATRICIO, Manuel Ferreira (2006). Antropagogia. In Adalberto Dias de Carvalho (coord). *Dicionário de Filosofia da Educação*. Porto: Porto Editora, pp. 19-21.
- PAZ, Octávio (1993). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- PEDRO, António (1994). *Pequena informação a propósito de José de Almada Negreiros*. Colóquio Artes, N°100 Março pp. 5-27.
- PÈPIN, Jean (1958). *Mythe at allégorie*. Paris: Aubier.
- PEREIRA, Cristóvão Valente (2004). In *@pha.boletim, n°1, Dez.2004, p.4*
- PEREIRA, Paulo Nuno (1998). *O espaço e o tempo – intraligações*. Lisboa: Fim de Século.
- PERNIOLA, Mario (1998). *A estética do século XX*. Lisboa: Editorial Estampa.
- PESSOA, Fernando (1934). *Mensagem*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.
- PESSOA, Fernando (1966). Para a compreensão da «Mensagem». In *Páginas íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Edições Ática, pp. 433-439.
- PITA, António Pedro (1999). *A Experiência Estética como Experiência do Mundo*. Porto: Campo das Letras.
- PLATÃO (1999). *Íon*. Int., trad. e notas Victor Jabouille, Mem Martins: Editorial Inquérito
- PLATÃO (2007). *O Banquete*. Lisboa: Edições 70.
- POL, Enric (1987/1994). La apropiación del espacio. In *Familia y Sociedad*. Barcelona: Universidade de Barcelona, pp. 233-249.
- POL, Enric (1996). La apropiación del espacio. In E. Pol y L. Iñiguez (coord.) *Cognición, Representación, Actitudes y Apropiación del Espacio*. Munografias Psico/Socio/Ambientales n° 10. Barcelona: Publicaciones de la Universidad de Barcelona
- POL, Enric (1997). Symbolism a priori. Symbolism a posteriori. In *Urban Regeneration. A Challenge for Public Art*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, pp. 71-76.

- POL, Enric e VALERA, Sergi (1999). *Symbolisme de l'espace public et identité sociale*. Villes en Parallèle, pp. 28-29 e pp. 13-33.
- PORCHER, Louis (1982). *Educação Artística: luxo ou necessidade?* São Paulo: Summus Editorial.
- POUPARD, Paul (S/d). *As Religiões*. Porto: Rés-Editora.
- QUADROS, António (1958). *Diagnose da arte Moderna: ensaios da interpretação filosófica da estética contemporânea*. Separata da Revista «rumo», N°16.
- QUADROS, António (1972). *O sentido Educativo do Maravilhoso*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- QUADROS, António (1973). *A aventura e o mundo juvenil e os seus aspectos educativos*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- QUADROS, António (1988). Almada Negreiros, um futurista português em busca dos arcanos clássicos. In *O Primeiro Modernismo Português: vanguardas e tradição*. Lisboa: Publicações Europa – América, pp. 278-299.
- QUADROS, António (1992a). *Memória das origens, saudades do futuro. Valores, mitos, arquétipos, ideias*. Lisboa: Europa – América.
- RACHET, Guy (1996). *Hermès Trismégiste*. Paris: Sand.
- RANCIÈRE, Jacques (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- READ, Herbert (2001). *A educação pela arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- REBOUL, Olivier (1984). *Le langage de l'éducation*. Paris: PUF.
- REBOUL, Olivier (1994). *Introduction à la rhétorique: théorie et pratique*. 2<sup>e</sup> éd. Paris: PUF.
- REBOUL, Olivier (1992). *Les Valeurs de l'Éducation*. Paris: PUF.
- REBOUL, Olivier (2000). *Filosofia da Educação*. Lisboa: Edições 70.
- REGATÃO, José Pedro (2007). *Arte pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano*. S/l: Quimera Editores.
- REMESAR, Antoni (S/d). *Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el s.XXI*. Recuperado em 2013, maio 28, em [http://www.academia.edu/457187/Arte\\_contra\\_el\\_pueblo\\_los\\_retos\\_del\\_arte\\_publico\\_en\\_el\\_s.XXI](http://www.academia.edu/457187/Arte_contra_el_pueblo_los_retos_del_arte_publico_en_el_s.XXI)
- REMESAR, Antoni (1997). Public Art: towards a theoretical Framework In *Urban Regeneration. A Challenge for Public Art*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- RESENDE, André (1970). *De Antiquitatibus Lusitaniae*. Coimbra: Academia.



- RIBEIRO, António Pinto (1985). As ilhas fantásticas do imaginário português. In *Revista Prelo* N.º 9 Out./Dez. Lisboa: INCM.
- RIBEIRO, Luís Filipe Carvalho (2002). *Azulejos de Lisboa Vol.I*. Lisboa-Porto: Litexa Editora.
- RICOEUR, Paul (1996). *Teoria da Interpretação*. Lisboa: Edições 70.
- RICOEUR, Paul (s/d). *Do texto à acção: ensaios de hermenêutica II*. Porto: Rés.
- RIFFARD, Pierre (1994). *Dicionário do Esoterismo*. Lisboa: Teorema.
- ROOB, Alexander (2001). *Alquimia e Misticismo – O Museu Hermético*. Lisboa: Taschen.
- ROOB, Alexander (2005). *Alquimia e Misticismo – O Gabinete Hermético*. Lisboa: Taschen.
- ROSENSTIEHL, Pierre (1988). Labirinto. In *Enciclopédia Einaudi (Lógica Combinatória. Volume 13)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 247-273.
- RYDEN, Kent (1993). *Mapping the invisible landscape*. Iowa city: University of Iowa Press.
- SAHUI, Alejandro (2002). *Razon y Espacio Publico: Arendt, Habermas y Rawls*. Coyoacan: Filosofia Cultura Contemp.
- SARTRE, Jean-Paul (1940). *L'Imaginaire*. Paris: Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul (2009). *Esboço para uma teoria das emoções*. Porto Alegre: L&PM Editores.
- SCHILLER, Johann C. Friedrich (1991). *Escritos sobre estética*. Trad. de Manuel Garcia Morente *et all.*. Madrid: Tecnos.
- SCHILLER, Johann C. Friedrich (1993). *Sobre a Educação Estética do Ser Humano numa Série de Cartas e Outros Textos*. Trad. de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SCHILLER, Johann C. Friedrich (1997). *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*. Trad. de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SCHMIDT, Joël (1995). *Dicionário de mitologia - Grega e Romana*. Lisboa: Edições 70.
- SENIE, Harriet F. (1992). *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation, and Controversy*. New York: Oxford University Press.
- SERINGE, Pr Philippe (1985). *Les Symboles: Dans L'Art, dans les Religions et dans la Vie de tous les Jours*. Genève: Éditions Hélios.
- SERVIER, Jean (1998). *Dictionnaire Critique de L'Ésotérisme*. Paris: Presses Universitaires de France, pp. 31-51 e pp. 640-642.
- SIEGEL, Harvery (ed.) (2009). *Philosophy of Education*. Oxford: niversity Press.
- SILVA, Fernando Pedro (2005). *Arte pública. Diálogo com as comunidades*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte.

- SILVA, Filipe Correia (2002). *Espaço Público em Habermas*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- SILVA, Jorge H. Pais da (2003). *História Comparada da Arte: Cronologia*. Lisboa: Edições Colibri.
- SILVA, Josimey Costa (s/d). *Sobre o Imaginário*. Recuperado em 2013, maio 12 de, <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:fPGYTDSXt0sJ:www.eca.usp.br/nucleos/filocom/josimey.doc+&cd=1&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=pt>
- SILVA, Nuno J. E. G da (1974). *O Chanceler João das Regras, Prior da Igreja da Oliveira, em Guimarães*. Separata da Revista da faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, Vol. XXV Lisboa: Top. Anuário Comercial do Porto.
- SILVA, Nuno J. E. G da (1985). *Sobre o Apelido do doutor João das Regras*. Separata do Boletim do Ministério da Justiça, N.º349. Lisboa: EPNC – Oficinas Gráficas.
- SOLGER, Karl Ferdinand (2004). *L'Art et la Tragédie du Beau*. Paris: Ed. Rue d'Ulm.
- SOURIAU, Etienne. (1990). *Vocabulaire D'esthétique*. Paris: Puf.
- SOUSA, Eudoro (2004). *Mitologia, História e Mito*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SOVERAL, Eduardo Abranches (1999). *Imaginação e Finitude e outros ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- STRÖM, Marianne-U (1980). *L'Art Public*. Paris: Dunod.
- TALON - HUGON, Carole (2004). *L'esthétique*. France: Que sais-je? PUF.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1987). *Historia de la estética; I. La estética antigua*. Madrid: Ediciones Akal.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1992). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez (2006). *Pedagogia do Imaginário e Função Imaginante*. Redefinindo o sentido da educação. In *Revista Olhar de Professor*, vol. 9 (2), pp. 215-227.
- THOMAS, Joël (dir.) (1998). *Introduction aux Méthodologies de l'Imaginaire*. Paris: ellipses.
- TRAQUINO, Marta (2010). *A construção do lugar pela arte contemporânea*. V.N. Famalicão: Edições Húmus.
- TRIGUEIRINHO, José (1999). *Glossário Esotérico*. São Paulo: Pensamento.
- VALERA, S. (1993) *El simbolisme a la ciutat. Funcions del espai simbòlic urbà*. Departamento de Psicologia Social, Universidad de Barcelona. Tese de Doutoramento.

- VALERA, S. y Pol, E. (1994) El concepto de identidad social urbana. Una aproximación entre la Psicología Social y la Psicología Ambiental. In *Anuario de Psicología*, pp.5-24.
- VALERA, S. (1996a) Identidad social y espacio simbólico urbano. In *Revista de Psicología Social* (en prensa).
- VALERA, S. (1996b) Análisis de los aspectos simbólicos del espacio. In *Revista de Psicología. Universitas Tarraconensis* (en prensa).
- VAZ, João Guerreiro (2008). *O Fio de Ariadne*. Porto: Pé de Página Editores.
- VEIGA, Manuel Alte da (2004). *Um perfil ético para educadores*. Braga: edição de autor.
- VELOSO, Mariza (2007). *Arte Pública e Cidade*. Recuperado em 2013, maio 28, em [http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_view&gid=2918&Itemid=231](http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=2918&Itemid=231)
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas (2005). A arte urbana e o debate entre a publicização do privado e a privatização do público. In *Arte pública. Diálogo com as comunidades*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte.
- VERCELLONE, Federico (2000). *A Estética do século XX*. Lisboa: Editorial Estampa.
- VERJAT, Alain (ed.) (1989). *El Retorno de Hermes: hermenéutica y ciencias humanas*. Barcelona: Anthropos.
- WARNOCK, Mary (1976). *Imagination*. London: Faber and Faber.
- WARNOCK, Mary (1994). *Imagination and Time*. Oxford: Blackwell.
- WHITE, Alan R. (1990). *The Language of Imagination*. Basil Blackwell Ltd.: Oxford.
- WODICZKO, Krzysztof (1996). *Art Public, Art Critique - Textes, Propos et Documents*. Paris: Ecole Nat. Sup. Beaux Arts.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (1991). *L'imagination*. Paris : PUF – Que sais-je ?
- WUNENBURGER Jean-Jacques (1998a). L'Utopie Pédagogique de Gaston Bachelard. In ARAÚJO, Alberto Filipe; MAGALHÃES, Justino (Orgs.). *História, Educação e Utopia*. Braga: IEP/CEEPP/UM, pp. 53-60.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (2003a). *Le Imaginaire*. (s/l): Que Sais Je.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques & ARAÚJO, Alberto Filipe (2003b). Introdução ao Imaginário. In *Variações sobre o Imaginário. Domínios, Teorizações, Práticas*. Lisboa: Editorial Instituto Piaget, pp. 23-44.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques e ARAÚJO, Alberto Filipe (2006). *Educação e Imaginário: Introdução a uma Filosofia do Imaginário Educacional*. São Paulo: Cortez Editora.

- WUNENBURGER, Jean-Jacques (2007b). Image, présence, disparition. In GENS, Jean-Claude.; RODRIGO, Pierre (Textes rassemblés). *Puissances de l'Image*. Dijon: Editions Universitaires de Dijon, pp. 135-143.
- YOURCENAR, Marguerite (1994). *O tempo esse grande escultor*. Lisboa: Difel, pp. 47-53; pp. 55-60 e pp. 129-141.

### **3. Webgrafia:**

- [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/Default.aspx](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/Default.aspx), consultado em 2012, maio 16.
- <http://igfej.mj.pt/PT/Paginas/Default.aspx>, consultado em 2012, maio 16.
- <http://www.flickr.com/photos/councilofeurope/3633614290/in/photostream/>, consultado em 2012, maio 16.
- <http://www.flickr.com/photos/councilofeurope/3633615134/in/photostream/>, consultado em 2012, maio 16.
- [http://www.chlo.min-saude.pt/Hospital/Historia/default.htm#faq\\_3](http://www.chlo.min-saude.pt/Hospital/Historia/default.htm#faq_3), consultado em 2012, maio 23.
- <http://renascimento-pintura.blogs.sapo.pt/717.html>, consultado em 2014, outubro 22.
- [http://www.scmp.pt/PageGen.aspx?WMCM\\_Paginald=31998](http://www.scmp.pt/PageGen.aspx?WMCM_Paginald=31998), consultado em 2014, outubro 22.
- <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2013/01/acerca-da-fons-vitae-da-misericordia-do.html>, consultado em 2014, outubro 22.
- <http://museulagartixa.fcpages.com/soldajustica.htm>, consultado em 2008, maio 12 e em 2012, dezembro 6.
- <http://www.redeconhecimentojustica.mj.pt/Default.aspx>, consultado em 2012, dezembro 6.
- [http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database/search\\_object\\_image.aspx](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_image.aspx), consultado em 2013, março 25.
- <http://www.wikipaintings.org/en/albrecht-durer/sol-justitiae-1499#close>, consultado em 2013, fevereiro 21.
- <http://artes-vivas-index3.blogspot.pt/2010/07/antonio-olaio-e-catedra-de-sao-pedro.html>, consultado em 2013, março 25.
- <http://www.mgv.imc-ip.pt/pt-PT/Exposicoes/Expo%20permanente/PrintVersionContentDetail.aspx?id=506>, consultado em 2013, março 25.

<http://arpose.blogspot.pt/2011/05/pinacoteca-pessoal-11-o-fresco-do.html>, consultado em 2013, dezembro 6.

<http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/05/os-paineis-das-estacoes-maritimas-de.html>, consultado em 2013, abril 11.

<http://www.cm-lisboa.pt/municipio/camara-municipal/brasao>, consultado em 2013, maio 8.

[http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=173884.xml&dvs=1358209095315~987&locale=pt\\_PT&search\\_terms=&adjacency=&VIEWER\\_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY\\_RULE\\_ID=4&usePid1=true&usePid2=true](http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=173884.xml&dvs=1358209095315~987&locale=pt_PT&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true), consultado em 2013, janeiro 22.

[http://www.iade.pt/media/364071/a\\_fundacao\\_do%20iade\\_seus\\_principais\\_intervenientes.pdf](http://www.iade.pt/media/364071/a_fundacao_do%20iade_seus_principais_intervenientes.pdf), recuperado em 2014, novembro 19.

<http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/default.asp?s=12065&c=4818>, pesquisado em 2012, junho 21.

<http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/sala/online/ui/searchbasic.aspx?filter=AH;AI;AC;AF>, recuperado em 2012, junho 21.

<http://infohabitar.blogspot.pt/2009/09/intervencao-de-artes-plasticas-numa.html>, consultada em 2012, maio 16.

<http://ceramicamodernistaemportugal.blogspot.pt/2012/03/relevos-ceramicos-do-bairro-dos-olivais.html>, recuperado em 2012, maio 16.

[http://www.pmi.com/pt\\_pt/about\\_us/taqueira\\_overview/pages/taqueira\\_history.aspx](http://www.pmi.com/pt_pt/about_us/taqueira_overview/pages/taqueira_history.aspx), consultada em 2012, maio 18.

[http://www.cienciapt.net/pt/index.php?option=com\\_content&task=view&id=103150&Itemid=302](http://www.cienciapt.net/pt/index.php?option=com_content&task=view&id=103150&Itemid=302), consultado em 2012, maio 23.

<http://www.sineris.es/pitagoricos.html>, recuperado em 2014, janeiro 5.

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Da\\_Vinci\\_Vitruve\\_Luc\\_Viatour.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg), recuperado em 2013, março 12.

<http://www.yoeke.com/teksten/cursussen/zakelijk-schrijfpentagram/>, recuperado 2014, novembro 20.

[http://www.saindodamatrix.com.br/archives/2002/12/o\\_triangulo.html](http://www.saindodamatrix.com.br/archives/2002/12/o_triangulo.html), recuperado em 2014, novembro 20.

[http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=2547](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2547), recuperado em 2013, maio 5.

<http://armoriallusitano.blogspot.pt/2012/07/camoes.html>, recuperado em 2013, abril 11.

<http://www.numismatas.com/phpBB3/viewtopic.php?f=96&t=8833>, recuperado em 2013,  
maio 15.

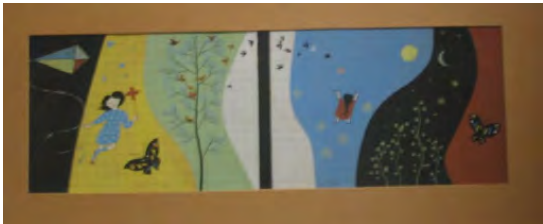


<http://www.infopedia.pt>

## **Apêndices**


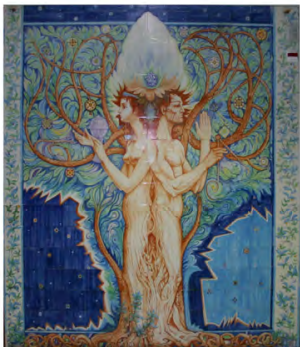



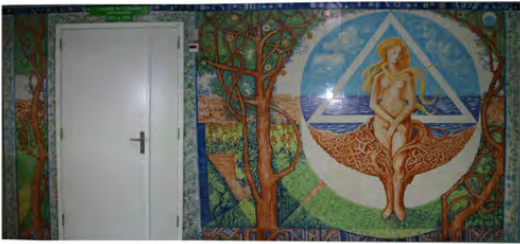



**Apêndice 1 – Levantamento de imagens e organograma da Obra Pública de Lima de Freitas**

<b>Levantamento de Imagens e Organograma (2008)</b>					
<b>Tipologia</b>	<b>Ano</b>	<b>Obra</b>	<b>Título</b>	<b>Local</b>	<b>Outro</b>
Pintura de Azulejos	1955		<i>Infância</i> (imagem da maqueta)	Escola Primária de Vale Escuro – Lisboa	1
Pintura de Azulejos	1962		<i>Árvore I, II, III e IV</i>	Bairro dos Olivais Norte – Lisboa	2 3 4 5
Pintura a óleo sobre tela	1964		<i>A Tempestade</i>	Museu de Setúbal	6 (Pintura não considerada Obra Pública neste estudo)

Pintura de Azulejos	1965		<i>Batismo</i>	Igreja da Sagrada Família – Albarraque	7
Pintura de Azulejos	1965		<i>Árvore</i>	Igreja da Sagrada Família – Albarraque	8
Pintura de Azulejos	1965		<i>Música</i>	Igreja da Sagrada Família – Albarraque	9

Pintura a óleo sobre tela	1967		<i>S. Francisco Xavier na Índia</i>	Câmara Municipal de Setúbal, Portugal	10 (Pintura não considerada Obra Pública neste estudo)
Pintura de Azulejos	1973		<i>O Andrógino ou A Árvore da Vida</i>	Hospital São Francisco Xavier – Lisboa	11
Pintura de Azulejos	1973		<i>O Guerreiro ou o Mensageiro</i>	Hospital São Francisco Xavier – Lisboa	12

Pintura de Azulejos	1973		<i>O Feminino</i>	Hospital São Francisco Xavier – Lisboa	13
Pintura de Azulejos	1973		<i>A Fonte da Vida</i>	Hospital São Francisco Xavier – Lisboa	14
Pintura a óleo sobre tela	1974		<i>A faca de cristal de Padmasambava</i>	Colecção da Caixa Geral de Depósitos – Madrid	15 (Pintura não considerada Obra Pública neste estudo)

Pintura a óleo sobre tela	1975		<i>Homenagem a Bosch</i>	Colecção Banco Pinto & Sotto Mayor - Lisboa	16 (Pintura não considerada Obra Pública neste estudo)
Pintura a acrílico sobre madeira	1982		<i>Homenagem a João das Regras</i>	Tríptico do Palácio da Justiça da Lourinhã	17
Pintura a acrílico sobre tela	1983		<i>Sol Justitiae</i>	Tríptico do Palácio da Justiça da Lousã	18
Pintura a acrílico sobre madeira	1987		<i>Estudo para D. Sebastião</i>	Museu Grão-Vasco – Viseu	19 (Pintura não considerada Obra Pública neste estudo)

Pintura a acrílico sobre tela	1987		<i>Homenagem a C. Friedrich e Lucas de Leyde</i>	Museu de Luanda	20 (Pintura não considerada Obra Pública neste estudo)
Pintura a acrílico sobre tela	1991		<i>O bom e o mau juiz</i>	Díptico do Palácio da Justiça de Montemor-o-Novo	21
Pintura de Azulejos	1989		<i>Descobrir</i>	Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro – Vila Real	22
Pintura de Azulejos	1989		<i>O Homem em Harmonia com a Natureza</i>	Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro – Vila Real	23


Pintura de Azulejos	1989		<i>Energia</i>	Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro – Vila Real	24
Pintura de Azulejos	1995-1996		<i>S. Vicente em Lisboa</i>	Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa	25
Pintura de Azulejos	1995-1996		<i>Santo António junto à Sé</i>	Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa	26

<p>Pintura de Azulejos</p>	<p>1995-1996</p>		<p><i>O Santo Condestável</i></p>	<p>Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa</p>	<p>27</p>
<p>Pintura de Azulejos</p>	<p>1995-1996</p>		<p><i>Santa Aua diante da Madre de Deus</i></p>	<p>Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa</p>	<p>28</p>
<p>Pintura de Azulejos</p>	<p>1995-1996</p>		<p><i>Jerónimos: a mão de Cristo</i></p>	<p>Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa</p>	<p>29</p>



<p>Pintura de Azulejos</p>	<p>1995-1996</p>		<p><i>A visão cósmica de Camões</i></p>	<p>Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa</p>	<p>30</p>
<p>Pintura de Azulejos</p>	<p>1995-1996</p>		<p><i>A Lisboa imaginada de Francisco de Holanda</i></p>	<p>Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa</p>	<p>31</p>
<p>Pintura de Azulejos</p>	<p>1995-1996</p>		<p><i>D. Sebastião: O Encoberto</i></p>	<p>Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa</p>	<p>32</p>

<p>Pintura de Azulejos</p>	<p>1995-1996</p>		<p><i>Vieira e o V Império</i></p>	<p>Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa</p>	<p>33</p>
<p>Pintura de Azulejos</p>	<p>1995-1996</p>		<p><i>Garrett: Drama, Lenda e Profecia</i></p>	<p>Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa</p>	<p>34</p>
<p>Pintura de Azulejos</p>	<p>1995-1996</p>		<p><i>Herculano: a história e o mito</i></p>	<p>Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa</p>	<p>35</p>

<p>Pintura de Azulejos</p>	<p>1995-1996</p>		<p><i>Pessoa e "O Caminho da Serpente"</i></p>	<p>Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa</p>	<p>36</p>
<p>Pintura de Azulejos</p>	<p>1995-1996</p>		<p><i>O Almada-neopitagórico</i></p>	<p>Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa</p>	<p>37</p>
<p>Pintura de Azulejos</p>	<p>1995-1996</p>		<p><i>Ulysses</i></p>	<p>Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa</p>	<p>38</p>

**Apêndice 2 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel *Infância***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem do painel	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura de Azulejos</p> <p>1955</p> <p><i>Infância</i> (imagem da maqueta)</p> <p>Escola Primária de Vale Escuro – Lisboa</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: NOTURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA: MÍSTICAS</b> (ou antifrásicas)</p> <p>1º Repetição e perseverança.                  2º Viscosidade, adesividade antifrásica.                  3º Realismo sensorial.                  4º Miniaturização (Gulliver).</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b>                  Representação objectivamente homogeneizante (perseverança) e subjectivamente heterogeneizante (esforço antifrásico).                  Os princípios de ANALOGIA e de SIMILITUDE actuam plenamente.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b>                  Dominante DIGESTIVA com os seus adjuvantes <i>cenestésicos</i>, <i>térmicos</i> e os seus derivados <i>tácteis</i>, <i>olfactivos</i> e <i>gustativos</i>.</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Confundir</b>                  Descer; Possuir; Penetrar</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b>                  Profundo; Calmo; Quente; Íntimo; Escondido</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b>                  A TAÇA</p> <p><b>Arquétipo: Criança</b></p>


**Apêndice 3 – Organograma da hermenêutica simbólica dos painéis *Árvore I, II, III e IV***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem dos painéis	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura de Azulejos</p> <p>1962</p> <p><i>Árvore I, II, III e IV</i></p> <p>Bairro dos Olivais Norte – Lisboa</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: NOTURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA:</b> SINTÉTICAS (ou dramáticas)</p> <p>1º Coincidência «oppositorum» e sistematização.</p> <p>2º Dialéctica dos antagonistas, dramatização.</p> <p>3º Historização.</p> <p>4º Progressismo parcial (ciclo) ou total.</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b></p> <p>Representação diacrónica que liga as contradições pelo factor tempo.</p> <p>O princípio da CAUSALIDADE, sob todas as formas (especialmente FINAL e EFICIENTE) actua em pleno.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b></p> <p>Dominante COPULATIVA, com os seus derivados motores <i>rítmicos</i> e os seus adjuvantes sensoriais (cinéticos, musicais-rítmicos, etc.).</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Ligar</b></p> <p>Amadurecer; Progredir</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b></p> <p>Avante; Por vir; Para a frente; Futuro</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b></p> <p>O PAU</p> <p><b>Arquétipo: Árvore</b></p>

**Apêndice 4 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel Batismo**

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem do painel	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura de Azulejos</p> <p>1965</p> <p><i>Batismo</i></p> <p>Igreja da Sagrada Família – Albarraque</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: DIURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA:</b> ESQUIZOMORFAS (ou heróicas)</p> <p>1º Identificação e «recuo» autístico. 2º Diaretismo (<i>Spaltung</i>). 3º Geometrismo, simetria, gigantismo. 4º Antítese polémica.</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b> Representação objectivamente heterogeneizante (antítese) e subjectivamente homogeneizante (autismo). Os princípios de EXCLUSÃO, de CONTRADIÇÃO e de IDENTIDADE actuam plenamente.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b> Dominante POSTURAL com os seus derivados <i>manuais</i> e o adjuvante das sensações à distância (vista, audiofonação).</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Distinguir</b> Separar ≠ Misturar</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b> Puro ≠ Maculado - Claro ≠ Escuro</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b> O GLÁDIO</p> <p><b>Arquétipo: Batismo</b></p>

**Apêndice 5 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel *Árvore***


Tipologia / Ano Título / Local	Imagem do painel	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura de Azulejos</p> <p>1965</p> <p><i>Árvore</i></p> <p>Igreja da Sagrada Família – Albarraque</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: NOTURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA:</b> SINTÉTICAS (ou dramáticas)</p> <p>1º Coincidência «oppositorum» e sistematização.</p> <p>2º Dialéctica dos antagonistas, dramatização.</p> <p>3º Historização.</p> <p>4º Progressismo parcial (ciclo) ou total.</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b></p> <p>Representação diacrónica que liga as contradições pelo factor tempo.</p> <p>O princípio da CAUSALIDADE, sob todas as formas (especialmente FINAL e EFICIENTE) actua em pleno.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b></p> <p>Dominante COPULATIVA, com os seus derivados motores <i>rítmicos</i> e os seus adjuvantes sensoriais (cinéticos, musicais-rítmicos, etc.).</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Ligar</b></p> <p>Amadurecer; Progredir</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b></p> <p>Avante; Por vir; Para a frente; Futuro</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b></p> <p>O PAU</p> <p><b>Arquétipo: <i>Árvore</i></b></p>

**Apêndice 6 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel *Música***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem do painel	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura de Azulejos</p> <p>1965</p> <p><i>Música</i></p> <p>Igreja da Sagrada Família – Albarraque</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: NOTURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA: SINTÉTICAS</b> (ou dramáticas)</p> <p>1º Coincidência «oppositorum» e sistematização. 2º Dialéctica dos antagonistas, dramatização. 3º Historização. 4º Progressismo parcial (ciclo) ou total.</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b> Representação diacrónica que liga as contradições pelo factor tempo. O princípio da CAUSALIDADE, sob todas as formas (especialmente FINAL e EFICIENTE) actua em pleno.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b> Dominante COPULATIVA, com os seus derivados motores <i>rítmicos</i> e os seus adjuvantes sensoriais (cinéticos, musicais-rítmicos, etc.).</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Ligar</b> Amadurecer; Progredir</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b> Avante; Por vir; Para a frente; Futuro</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b> O PAU</p> <p><b>Símbolo: Música</b></p>



**Apêndice 7 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel *O Andrógino ou A Árvore da Vida***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem do painel	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura de Azulejos</p> <p>1973</p> <p><i>O Andrógino ou A Árvore da Vida</i></p> <p>Hospital São Francisco Xavier – Lisboa</p>	 <p>The image is a square tile painting. It depicts a central figure with two faces and two bodies, one facing left and one facing right, joined at the chest. The figure is standing within a complex, branching tree structure. The tree has a thick, gnarled trunk and many thin, curving branches that spread out. The background is a deep blue with white stars and a crescent moon. The overall style is reminiscent of Art Deco or modernist tile art.</p>	<p><b>REGIME OU POLARIDADE: NOTURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA:</b> SINTÉTICAS (ou dramáticas)</p> <p>1º Coincidência «oppositorum» e sistematização.</p> <p>2º Dialéctica dos antagonistas, dramatização.</p> <p>3º Historização.</p> <p>4º Progressismo parcial (ciclo) ou total.</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b></p> <p>Representação diacrónica que liga as contradições pelo factor tempo.</p> <p>O princípio da CAUSALIDADE, sob todas as formas (especialmente FINAL e EFICIENTE) actua em pleno.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b></p> <p>Dominante COPULATIVA, com os seus derivados motores <i>rítmicos</i> e os seus adjuvantes sensoriais (cinéticos, musicais-rítmicos, etc.).</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Ligar</b></p> <p>Amadurecer; Progredir – Voltar; Recensear</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b></p> <p>Avante; Por vir; Para a Frente; Futuro – Atrás; Passado; Para trás</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b></p> <p>O PAU – O DENÁRIO</p> <p><b>Arquétipo: Árvore – Andrógino</b></p>

**Apêndice 8 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel *O Guerreiro ou O Mensageiro***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem do painel	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura de Azulejos</p> <p>1973</p> <p><i>O Guerreiro ou o Mensageiro</i></p> <p>Hospital São Francisco Xavier – Lisboa</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: DIURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA:</b> ESQUIZOMORFAS (ou heróicas)</p> <p>1º Identificação e «reco» autístico.</p> <p>2º Diaretismo (<i>Spaltung</i>).</p> <p>3º Geometrismo, simetria, gigantismo.</p> <p>4º Antítese polémica.</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b></p> <p>Representação objectivamente heterogeneizante (antítese) e subjectivamente homogeneizante (autismo).</p> <p>Os princípios de EXCLUSÃO, de CONTRADIÇÃO e de IDENTIDADE actuam plenamente.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b></p> <p>Dominante POSTURAL com os seus derivados <i>manuais</i> e o adjuvante das sensações à distância (vista, audiofonação).</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Distinguir</b></p> <p>Subir ≠ Cair</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b></p> <p>Alto ≠ Baixo</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b></p> <p>O Ceptro</p> <p><b>Arquétipo: Herói – Anjo</b></p>

**Apêndice 9 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel *O Feminino***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem do painel	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura de Azulejos</p> <p>1973</p> <p><i>O Feminino</i></p> <p>Hospital São Francisco Xavier – Lisboa</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: NOTURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA:</b> MÍSTICAS (ou antifrásicas)</p> <p>1º Repetição e perseverança. 2º Viscosidade, adesividade antifrásica. 3º Realismo sensorial. 4º Miniaturização (Gulliver).</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b> Representação objectivamente homogeneizante (perseverança) e subjectivamente heterogeneizante (esforço antifrásico). Os princípios de ANALOGIA e de SIMILITUDE actuam plenamente.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b> Dominante DIGESTIVA com os seus adjuvantes <i>cenestésicos, térmicos</i> e os seus derivados <i>tácteis, olfactivos</i> e <i>gustativos</i>.</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Confundir</b> Descer; Possuir; Penetrar</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b> Profundo; Calmo; Quente; Íntimo; Escondido</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b> A TAÇA</p> <p><b>Arquétipo: Mulher</b></p>

**Apêndice 10 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel *A Fonte da Vida***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem do painel	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura de Azulejos</p> <p>1973</p> <p><i>A Fonte da Vida</i></p> <p>Hospital São Francisco Xavier – Lisboa</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: NOTURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA:</b> MÍSTICAS (ou antifrásicas)</p> <p>1º Repetição e perseverança. 2º Viscosidade, adesividade antifrásica. 3º Realismo sensorial. 4º Miniaturização (Gulliver).</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b> Representação objectivamente homogeneizante (perseverança) e subjectivamente heterogeneizante (esforço antifrásico). Os princípios de ANALOGIA e de SIMILITUDE actuam plenamente.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b> Dominante DIGESTIVA com os seus adjuvantes <i>cenestésicos, térmicos</i> e os seus derivados <i>tácteis, olfactivos e gustativos</i>.</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Confundir</b> Descer; Possuir; Penetrar</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b> Profundo; Calmo; Quente; Íntimo; Escondido</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b> A TAÇA</p> <p><b>Arquétipo: Mulher</b></p>

**Apêndice 11 – Organograma da hermenêutica simbólica da pintura *Homenagem a João das Regras***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem da pintura	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura a acrílico sobre madeira</p> <p>1982</p> <p><i>Homenagem a João das Regras</i></p> <p>Triptico do Palácio da Justiça da Lourinhã</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: NOTURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA:</b> SINTÉTICAS (ou dramáticas)</p> <p>1º Coincidência «oppositorum» e sistematização.</p> <p>2º Dialéctica dos antagonistas, dramatização.</p> <p>3º Historização.</p> <p>4º Progressismo parcial (ciclo) ou total.</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b></p> <p>Representação diacrónica que liga as contradições pelo factor tempo.</p> <p>O princípio da CAUSALIDADE, sob todas as formas (especialmente FINAL e EFICIENTE) actua em pleno.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b></p> <p>Dominante COPULATIVA, com os seus derivados motores <i>rítmicos</i> e os seus adjuvantes sensoriais (cinéticos, musicais-rítmicos, etc.).</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Ligar</b></p> <p>Amadurecer; Progredir</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b></p> <p>Avante; Por vir; Para a frente; Futuro</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b></p> <p>O PAU</p> <p><b>Arquétipo: Árvore</b></p>

**Apêndice 12 – Organograma da hermenêutica simbólica da pintura *Sol Justitiae***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem da pintura	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura a acrílico sobre tela</p> <p>1983</p> <p><i>Sol Justitiae</i></p> <p>Triptico do Palácio da Justiça da Lousã</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: DIURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA:</b> ESQUIZOMORFAS (ou heróicas)</p> <p>1º Identificação e «recuo» autístico.                  2º Diaretismo (<i>Spaltung</i>).                  3º Geometrismo, simetria, gigantismo.                  4º Antítese polémica.</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b>                  Representação objectivamente heterogeneizante (antítese) e subjectivamente homogeneizante (autismo).                  Os princípios de EXCLUSÃO, de CONTRADIÇÃO e de IDENTIDADE actuam plenamente.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b>                  Dominante POSTURAL com os seus derivados <i>manuais</i> e o adjuvante das sensações à distância (vista, audiofonação).</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Distinguir</b>                  Separar ≠ Misturar</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b>                  Puro ≠ Maculado; Claro ≠ Escuro</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b>                  O GLÁDIO</p> <p><b>Símbolo: Sol</b></p>

**Apêndice 13 – Organograma da hermenêutica simbólica da pintura *O bom e o mau juiz***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem da pintura	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura a acrílico sobre tela</p> <p>1991</p> <p><i>O bom e o mau juiz</i></p> <p>Díptico do Palácio da Justiça de Montemor-o-Novo</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: DIURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA:</b> ESQUIZOMORFAS (ou heróicas)</p> <p>1º Identificação e «recao» autístico.                  2º Diaretismo (<i>Spaltung</i>).                  3º Geometrismo, simetria, gigantismo.                  4º Antítese polémica.</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b>                  Representação objectivamente heterogeneizante (antítese) e subjectivamente homogeneizante (autismo).                  Os princípios de EXCLUSÃO, de CONTRADIÇÃO e de IDENTIDADE actuam plenamente.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b>                  Dominante POSTURAL com os seus derivados <i>manuais</i> e o adjuvante das sensações à distância (vista, audiofonação).</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Distinguir</b>                  Subir ≠ Cair</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b>                  Alto ≠ Baixo</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b>                  O Ceptro</p> <p><b>Arquétipo: Céu ≠ Inferno</b></p>

**Apêndice 14 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel *Descobrir***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem do painel	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura de Azulejos</p> <p>1989</p> <p><i>Descobrir</i></p> <p>Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro – Vila Real</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: NOTURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA:</b> MÍSTICAS (ou antifrásicas)</p> <p>1º Repetição e perseverança. 2º Viscosidade, adesividade antifrásica. 3º Realismo sensorial. 4º Miniaturização (Gulliver).</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b> Representação objectivamente homogeneizante (perseverança) e subjectivamente heterogeneizante (esforço antifrásico). Os princípios de ANALOGIA e de SIMILITUDE actuam plenamente.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b> Dominante DIGESTIVA com os seus adjuvantes <i>cenestésicos, térmicos</i> e os seus derivados <i>tácteis, olfactivos</i> e <i>gustativos</i>.</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Confundir</b> Descer; Possuir; Penetrar</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b> Profundo; Calmo; Quente; Íntimo; Escondido</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b> A TAÇA</p> <p><b>Símbolo: Barca</b></p>



**Apêndice 15 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel *O Homem em Harmonia com a Natureza***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem do painel	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura de Azulejos</p> <p>1989</p> <p><i>O Homem em Harmonia com a Natureza</i></p> <p>Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro – Vila Real</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: NOTURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA:</b> MÍSTICAS (ou antifrásicas)</p> <p>1º Repetição e perseverança. 2º Viscosidade, adesividade antifrásica. 3º Realismo sensorial. 4º Miniaturização (Gulliver).</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b> Representação objectivamente homogeneizante (perseverança) e subjectivamente heterogeneizante (esforço antifrásico). Os princípios de ANALOGIA e de SIMILITUDE actuam plenamente.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b> Dominante DIGESTIVA com os seus adjuvantes <i>cenestésicos, térmicos</i> e os seus derivados <i>tácteis, olfactivos e gustativos</i>.</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Confundir</b> Descer; Possuir; Penetrar</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b> Profundo; Calmo; Quente; Íntimo; Escondido</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b> A TAÇA</p> <p><b>Arquétipo: Microcosmos</b></p>

**Apêndice 16 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel *Energia***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem do painel	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura de Azulejos</p> <p>1989</p> <p><i>Energia</i></p> <p>Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro – Vila Real</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: DIURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA:</b> ESQUIZOMORFAS (ou heróicas)</p> <p>1º Identificação e «recoo» autístico.                  2º Diaretismo (<i>Spaltung</i>).                  3º Geometrismo, simetria, gigantismo.                  4º Antítese polémica.</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b>                  Representação objectivamente heterogeneizante (antítese) e subjectivamente homogeneizante (autismo).                  Os princípios de EXCLUSÃO, de CONTRADIÇÃO e de IDENTIDADE actuam plenamente.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b>                  Dominante POSTURAL com os seus derivados <i>manuais</i> e o adjuvante das sensações à distância (vista, audiofonação).</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Distinguir</b>                  Separar ≠ Misturar</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b>                  Puro ≠ Maculado – Claro ≠ Escuro</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b>                  O GLÁDIO</p> <p><b>Símbolo: Sol</b></p>

**Apêndice 17 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel *S. Vicente em Lisboa***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem do painel	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura de Azulejos</p> <p>1995-1996</p> <p><i>S. Vicente em Lisboa</i></p> <p>Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: NOTURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA:</b> MÍSTICAS (ou antifrásicas)</p> <p>1º Repetição e perseverança. 2º Viscosidade, adesividade antifrásica. 3º Realismo sensorial. 4º Miniaturização (Gulliver).</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b> Representação objectivamente homogeneizante (perseverança) e subjectivamente heterogeneizante (esforço antifrásico). Os princípios de ANALOGIA e de SIMILITUDE actuam plenamente.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b> Dominante DIGESTIVA com os seus adjuvantes <i>cenestésicos, térmicos</i> e os seus derivados <i>tácteis, olfactivos e gustativos</i>.</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Confundir</b> Descer; Possuir; Penetrar</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b> Profundo; Calmo; Quente; Íntimo; Escondido</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b> A TAÇA</p> <p><b>Símbolo: Barca</b></p>

**Apêndice 18 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel *Santo António junto à Sé***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem do painel	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura de Azulejos</p> <p>1995-1996</p> <p><i>Santo António junto à Sé</i></p> <p>Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: DIURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA:</b> ESQUIZOMORFAS (ou heróicas)</p> <p>1º Identificação e «recoo» autístico.                  2º Diaretismo (<i>Spaltung</i>).                  3º Geometrismo, simetria, gigantismo.                  4º Antítese polémica.</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b>                  Representação objectivamente heterogeneizante (antítese) e subjectivamente homogeneizante (autismo).                  Os princípios de EXCLUSÃO, de CONTRADIÇÃO e de IDENTIDADE actuam plenamente.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b>                  Dominante POSTURAL com os seus derivados <i>manuais</i> e o adjuvante das sensações à distância (vista, audiofonação).</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Distinguir</b>                  Separar ≠ Misturar</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b>                  Puro ≠ Maculado - Claro ≠ Escuro</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b>                  O GLÁDIO</p> <p><b>Símbolo: Sol</b></p>

**Apêndice 19 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel *O Santo Condestável***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem do painel	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura de Azulejos</p> <p>1995-1996</p> <p><i>O Santo Condestável</i></p> <p>Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: DIURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA:</b> ESQUIZOMORFAS (ou heróicas)</p> <p>1º Identificação e «reco» autístico.</p> <p>2º Diaretismo (<i>Spaltung</i>).</p> <p>3º Geometrismo, simetria, gigantismo.</p> <p>4º Antítese polémica.</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b></p> <p>Representação objectivamente heterogeneizante (antítese) e subjectivamente homogeneizante (autismo).</p> <p>Os princípios de EXCLUSÃO, de CONTRADIÇÃO e de IDENTIDADE actuam plenamente.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b></p> <p>Dominante POSTURAL com os seus derivados <i>manuais</i> e o adjuvante das sensações à distância (vista, audiofonação).</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Distinguir</b></p> <p>Subir ≠ Cair</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b></p> <p>Alto ≠ Baixo</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b></p> <p>O Ceptro</p> <p><b>Arquétipo: Herói</b></p>

**Apêndice 20 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel *Santa Auta diante da Madre de Deus***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem do painel	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura de Azulejos</p> <p>1995-1996</p> <p><i>Santa Auta diante da Madre de Deus</i></p> <p>Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: NOTURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA:</b> MÍSTICAS (ou antifrásicas)</p> <p>1º Repetição e perseverança. 2º Viscosidade, adesividade antifrásica. 3º Realismo sensorial. 4º Miniaturização (Gulliver).</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b> Representação objectivamente homogeneizante (perseverança) e subjectivamente heterogeneizante (esforço antifrásico). Os princípios de ANALOGIA e de SIMILITUDE actuam plenamente.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b> Dominante DIGESTIVA com os seus adjuvantes <i>cenestésicos, térmicos</i> e os seus derivados <i>tácteis, olfactivos e gustativos</i>.</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Confundir</b> Descer; Possuir; Penetrar</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b> Profundo; Calmo; Quente; Íntimo; Escondido</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b> A TAÇA</p> <p><b>Arquétipo: Mulher</b></p>

**Apêndice 21 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel *Jerónimos: a mão de Cristo***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem do painel	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura de Azulejos</p> <p>1995-1996</p> <p><i>Jerónimos: a mão de Cristo</i></p> <p>Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: NOTURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA:</b> SINTÉTICAS (ou dramáticas)</p> <p>1º Coincidência «oppositorum» e sistematização.</p> <p>2º Dialéctica dos antagonistas, dramatização.</p> <p>3º Historização.</p> <p>4º Progressismo parcial (ciclo) ou total.</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b></p> <p>Representação diacrónica que liga as contradições pelo factor tempo.</p> <p>O princípio da CAUSALIDADE, sob todas as formas (especialmente FINAL e EFICIENTE) actua em pleno.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b></p> <p>Dominante COPULATIVA, com os seus derivados motores <i>rítmicos</i> e os seus adjuvantes sensoriais (cinéticos, musicais-rítmicos, etc.).</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Ligar</b></p> <p>Amadurecer; Progredir</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b></p> <p>Avante; Por vir; Para a frente; Futuro</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b></p> <p>O PAU</p> <p><b>Arquétipo: Árvore</b></p>

**Apêndice 22 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel *A visão cósmica de Camões***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem do painel	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura de Azulejos</p> <p>1995-1996</p> <p><i>A visão cósmica de Camões</i></p> <p>Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: DIURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA:</b> ESQUIZOMORFAS (ou heróicas)</p> <p>1º Identificação e «recluo» autístico.</p> <p>2º Diaretismo (<i>Spaltung</i>).</p> <p>3º Geometrismo, simetria, gigantismo.</p> <p>4º Antítese polémica.</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b></p> <p>Representação objectivamente heterogeneizante (antítese) e subjectivamente homogeneizante (autismo).</p> <p>Os princípios de EXCLUSÃO, de CONTRADIÇÃO e de IDENTIDADE actuam plenamente.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b></p> <p>Dominante POSTURAL com os seus derivados <i>manuais</i> e o adjuvante das sensações à distância (vista, audiofonação).</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Distinguir</b></p> <p>Separar ≠ Misturar</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b></p> <p>Puro ≠ Maculado - Claro ≠ Escuro</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b></p> <p>O GLÁDIO</p> <p><b>Símbolo: Olho do Pai</b></p>



**Apêndice 23 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel *A Lisboa imaginada de Francisco de Holanda***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem do painel	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura de Azulejos</p> <p>1995-1996</p> <p><i>A Lisboa imaginada de Francisco de Holanda</i></p> <p>Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: DIURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA:</b> ESQUIZOMORFAS (ou heróicas)</p> <p>1º Identificação e «recoo» autístico.</p> <p>2º Diaretismo (<i>Spaltung</i>).</p> <p>3º Geometrismo, simetria, gigantismo.</p> <p>4º Antítese polémica.</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b></p> <p>Representação objectivamente heterogeneizante (antítese) e subjectivamente homogeneizante (autismo).</p> <p>Os princípios de EXCLUSÃO, de CONTRADIÇÃO e de IDENTIDADE actuam plenamente.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b></p> <p>Dominante POSTURAL com os seus derivados <i>manuais</i> e o adjuvante das sensações à distância (vista, audiofonação).</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Distinguir</b></p> <p>Separar ≠ Misturar</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b></p> <p>Puro ≠ Maculado - Claro ≠ Escuro</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b></p> <p>O GLÁDIO</p> <p><b>Arquétipo: Luz</b></p>

**Apêndice 24 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel *D. Sebastião: O Encoberto***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem do painel	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura de Azulejos</p> <p>1995-1996</p> <p><i>D. Sebastião: O Encoberto</i></p> <p>Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: NOTURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA:</b> SINTÉTICAS (ou dramáticas)</p> <p>1º Coincidência «oppositorum» e sistematização.</p> <p>2º Dialéctica dos antagonistas, dramatização.</p> <p>3º Historização.</p> <p>4º Progressismo parcial (ciclo) ou total.</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b></p> <p>Representação diacrónica que liga as contradições pelo factor tempo.</p> <p>O princípio da CAUSALIDADE, sob todas as formas (especialmente FINAL e EFICIENTE) actua em pleno.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b></p> <p>Dominante COPULATIVA, com os seus derivados motores <i>rítmicos</i> e os seus adjuvantes sensoriais (cinéticos, musicais-rítmicos, etc.).</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Ligar</b></p> <p>Amadurecer; Progredir</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b></p> <p>Avante; Por vir; Para a frente; Futuro</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b></p> <p>O DENÁRIO</p> <p><b>Símbolo: Sacrifício</b></p>

**Apêndice 25 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel *Vieira e o V Império***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem do painel	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura de Azulejos</p> <p>1995-1996</p> <p><i>Vieira e o V Império</i></p> <p>Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: DIURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA:</b> ESQUIZOMORFAS (ou heróicas)</p> <p>1º Identificação e «reclamação» autística.</p> <p>2º Diáspora (<i>Spaltung</i>).</p> <p>3º Geometrismo, simetria, gigantismo.</p> <p>4º Antítese polémica.</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b></p> <p>Representação objectivamente heterogeneizante (antítese) e subjectivamente homogeneizante (autismo).</p> <p>Os princípios de EXCLUSÃO, de CONTRADIÇÃO e de IDENTIDADE actuam plenamente.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b></p> <p>Dominante POSTURAL com os seus derivados <i>manuais</i> e o adjuvante das sensações à distância (vista, audiofonação).</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Distinguir</b></p> <p>Subir ≠ Cair</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b></p> <p>Alto ≠ Baixo</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b></p> <p>O Ceptro</p> <p><b>Símbolo: Pomba</b></p>

**Apêndice 26 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel *Garrett: Drama, Lenda e Profecia***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem do painel	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura de Azulejos</p> <p>1995-1996</p> <p><i>Garrett: Drama, Lenda e Profecia</i></p> <p>Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: NOTURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA:</b> SINTÉTICAS (ou dramáticas)</p> <p>1º Coincidência «oppositorum» e sistematização.</p> <p>2º Dialéctica dos antagonistas, dramatização.</p> <p>3º Historização.</p> <p>4º Progressismo parcial (ciclo) ou total.</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b></p> <p>Representação diacrónica que liga as contradições pelo factor tempo.</p> <p>O princípio da CAUSALIDADE, sob todas as formas (especialmente FINAL e EFICIENTE) actua em pleno.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b></p> <p>Dominante COPULATIVA, com os seus derivados motores <i>rítmicos</i> e os seus adjuvantes sensoriais (cinéticos, musicais-rítmicos, etc.).</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Ligar</b></p> <p>Amadurecer; Progredir</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b></p> <p>Avante; Por vir; Para a frente; Futuro</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b></p> <p>O PAU</p> <p><b>Símbolo: Teatro</b></p>

**Apêndice 27 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel *Herculano: a história e o mito***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem do painel	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura de Azulejos</p> <p>1995-1996</p> <p><i>Herculano: a história e o mito</i></p> <p>Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: DIURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA:</b> ESQUIZOMORFAS (ou heróicas)</p> <p>1º Identificação e «recoo» autístico.</p> <p>2º Diaretismo (<i>Spaltung</i>).</p> <p>3º Geometrismo, simetria, gigantismo.</p> <p>4º Antítese polémica.</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b></p> <p>Representação objectivamente heterogeneizante (antítese) e subjectivamente homogeneizante (autismo).</p> <p>Os princípios de EXCLUSÃO, de CONTRADIÇÃO e de IDENTIDADE actuam plenamente.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b></p> <p>Dominante POSTURAL com os seus derivados <i>manuais</i> e o adjuvante das sensações à distância (vista, audiofonação).</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Distinguir</b></p> <p>Subir ≠ Cair</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b></p> <p>Alto ≠ Baixo</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b></p> <p>O Ceptro</p> <p><b>Arquétipo: Abismo</b></p>


**Apêndice 28 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel *Pessoa e “O Caminho da Serpente”***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem do painel	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura de Azulejos</p> <p>1995-1996</p> <p><i>Pessoa e “O Caminho da Serpente”</i></p> <p>Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: DIURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA:</b> ESQUIZOMORFAS (ou heróicas)</p> <p>1º Identificação e «recoo» autístico.</p> <p>2º Diaretismo (<i>Spaltung</i>).</p> <p>3º Geometrismo, simetria, gigantismo.</p> <p>4º Antítese polémica.</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b></p> <p>Representação objectivamente heterogeneizante (antítese) e subjectivamente homogeneizante (autismo).</p> <p>Os princípios de EXCLUSÃO, de CONTRADIÇÃO e de IDENTIDADE actuam plenamente.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b></p> <p>Dominante POSTURAL com os seus derivados <i>manuais</i> e o adjuvante das sensações à distância (vista, audiofonação).</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Distinguir</b></p> <p>Subir ≠ Cair</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b></p> <p>Alto ≠ Baixo</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b></p> <p>O Ceptro</p> <p><b>Arquétipo: Réptil – Serpente</b></p>

**Apêndice 29 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel *O Almada-neopitagórico***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem do painel	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura de Azulejos</p> <p>1995-1996</p> <p><i>O Almada-neopitagórico</i></p> <p>Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa</p>		<p><b>REGIME OU POLARIDADE: DIURNO</b></p> <p><b>ESTRUTURA:</b> ESQUIZOMORFAS (ou heróicas)</p> <p>1º Identificação e «recoo» autístico.</p> <p>2º Diaretismo (<i>Spaltung</i>).</p> <p>3º Geometrismo, simetria, gigantismo.</p> <p>4º Antítese polémica.</p> <p><b>Princípios de explicação e de justificação ou lógicos:</b> Representação objectivamente heterogeneizante (antítese) e subjectivamente homogeneizante (autismo). Os princípios de EXCLUSÃO, de CONTRADIÇÃO e de IDENTIDADE actuam plenamente.</p> <p><b>Reflexos dominantes:</b> Dominante POSTURAL com os seus derivados <i>manuais</i> e o adjuvante das sensações à distância (vista, audiofonação).</p> <p><b>Schèmes «verbais»: Distinguir</b> Subir ≠ Cair</p> <p><b>Arquétipos «atributos»:</b> Alto ≠ Baixo</p> <p><b>Situação das «categorias» do jogo de tarots:</b> O Ceptro</p> <p><b>Arquétipo: Cume</b></p>

**Apêndice 30 – Organograma da hermenêutica simbólica do painel *Ulysses***

Tipologia / Ano Título / Local	Imagem do painel	Estruturas Antropológicas do Imaginário
<p>Pintura de Azulejos</p> <p>1995-1996</p> <p><i>Ulysses</i></p> <p>Estação dos caminhos-de-ferro do Rossio – Lisboa</p>		<p><b>Obra síntese:</b></p> <p>Do lado do regime diurno, com as estruturas esquizomorfas ou heróicas, pode identificar-se aos arquétipos da luz, do céu, do herói, do animal, do réptil e do símbolo do sol.</p> <p>No regime noturno, nas estruturas sintéticas ou dramáticas, pode identificar-se aos arquétipos da árvore e da lua, enquanto às estruturas místicas ou antifrásicas pode associar-se ao arquétipo da noite, da casa/morada, da mulher e dos símbolos da caverna e da barca.</p>



**Apêndice 31 – Os arquétipos e os símbolos da Obra Pública e os regimes e as estruturas mais recorrentes**

**Esquema 31.1.** Os arquétipos e os símbolos da Obra Pública

<b>Arquétipos / Símbolos</b>	<b>Recorrência</b>	<b>Total</b>
Criança	1	
<b>Árvore</b>	<b>8+1</b> <sup>434</sup>	<b>9</b>
Batismo	1	
Música	1	
Andrógino	1	
Herói	2+1	3
Mulher	3	3
Sol	3+1	4
Céu/Inferno	1+1	2
Microcosmos	1	
Barca	2+1	3
Cume	1	
Olho do Pai	1	
Luz	1+1	2
Sacrifício	1	
Pomba	1	
Teatro	1	
Abismo	1	
Réptil/Serpente	1+1	2

**Esquema 31.2.** Os regimes e as estruturas mais recorrentes

<b>Símbolo/Arquétipo</b>	<b>Recorrência</b>	<b>Regimes</b>	<b>Estruturas</b>
<b>Árvore</b>	<b>9</b>	<b>Noturno</b>	<b>Sintéticas ou dramáticas</b>
Herói	3	Noturno	Esquizomorfos ou heróicas
Mulher	3	Noturno	Místicas ou antifráscas
Sol	4	Diurno	Esquizomorfos ou heróicas
Céu/Inferno	2	Diurno	Esquizomorfos ou heróicas
Barca	3	Noturno	Místicas ou antifráscas
Luz	2	Diurno	Esquizomorfos ou heróicas

<sup>434</sup> Ao acrescentar mais um quer dizer que, o painel de azulejos *Vlysses*, da Estação dos Caminhos de Ferro do Rossio, inscreve esses arquétipos/símbolos. Note-se que se considerou ser uma obra síntese.

## Apêndice 32 – Apresentação da Carta da Transdisciplinaridade

A *Carta da Transdisciplinaridade*, de 1994 redigida no *Comité de Redacção*, Convento da Arrábida, 6 de Novembro, apresenta sete pontos prévios que ajudam a situar a posição dos seus autores, Lima de Freitas, Edgar Morin e Basarab Nicolescu, relativamente ao entendimento do mundo e justificando a relevância temática:

- 1- *Considerando* que a proliferação actual das disciplinas académicas e não-académicas conduz a um crescimento exponencial do saber, o que torna impossível uma visão global pelo ser humano,
- 2- *Considerando* que só uma inteligência que dê conta da dimensão planetária dos conflitos actuais poderá fazer face à complexidade do nosso mundo e ao desafio contemporâneo de autodestruição material e espiritual da nossa espécie,
- 3- *Considerando* que a vida está fortemente ameaçada por uma tecnociência triunfante, que só obedece à lógica assustadora da eficácia pela eficácia,
- 4- *Considerando* que a rotura contemporânea entre um saber cada vez mais cumulativo e um ser interior cada vez mais empobrecido conduz à escalada de um novo obscurantismo, cujas consequências no plano individual e social são incalculáveis,
- 5- *Considerando* que o crescimento dos saberes, sem precedente na história, acentua a desigualdade entre os que os possuem e os que deles estão privados, gerando assim desigualdades crescentes no interior dos povos e entre as nações do nosso planeta,
- 6- *Considerando* simultaneamente que todos os desafios enunciados têm a sua contrapartida de esperança e que o crescimento extraordinário do saber pode conduzir, a longo prazo, a uma mutação comparável à passagem dos homínídeos à espécie humana,
- 7- *Considerando* o que precede, os participantes do Primeiro Congresso Mundial de Transdisciplinaridade (Convento da Arrábida, Portugal, 2-6 de Novembro de 1994) adoptam a presente *Carta* compreendida como um conjunto de princípios fundamentais da comunidade dos espíritos transdisciplinares, constituindo um contrato moral que todo o signatário desta *Carta* faz consigo próprio, livre de qualquer constrangimento jurídico e institucional (Freitas, 2006:345-346).

Partindo destes pressupostos preambulares, acerca da visão dos autores sobre a necessidade da criação de um documento sobre a Transdisciplinaridade, parece ser oportuno apresentar cada um dos artigos que ajudam a dar maior consciência da realidade humana e científica:

ARTIGO 1: Qualquer tentativa de reduzir o ser humano a uma definição e de o dispersar em estruturas formais, sejam elas quais forem, é incompatível com a visão transdisciplinar.

ARTIGO 2: O reconhecimento da existência de diferentes níveis de realidade, regidos por diferentes lógicas, é inerente à atitude transdisciplinar. Qualquer tentativa de reduzir a realidade a um único nível regido por uma única lógica não se situa no campo da Transdisciplinaridade.

ARTIGO 3: A Transdisciplinaridade é complementar da aproximação disciplinar; ela faz emergir da confrontação das disciplinas novos dados que as articulam entre si e que nos dão uma nova visão da natureza e da realidade. A Transdisciplinaridade não procura a dominação de várias disciplinas mas a abertura de todas as disciplinas ao que as atravessa e as ultrapassa.

ARTIGO 4: O elemento essencial da Transdisciplinaridade reside na unificação semântica e operativa das acepções *através e para além* das disciplinas. Ela pressupõe uma racionalização aberta, por um novo olhar sobre a relatividade das noções de «definição» e de «objectividade». O formalismo excessivo, a rigidez das definições e a absolutização da objectividade comportando a exclusão do sujeito conduzem à deterioração.

ARTIGO 5: A visão transdisciplinar é deliberadamente aberta na medida em que ela ultrapassa o domínio das ciências exactas pelo seu diálogo e a sua reconciliação não somente com as ciências humanas mas também com a arte, a literatura, a poesia e a experiência interior.

ARTIGO 6: Em relação à interdisciplinaridade e à multidisciplinaridade, a Transdisciplinaridade é multirreferencial e multidimensional. Tendo em conta a concepção do tempo e da história, a Transdisciplinaridade não exclui a existência de um horizonte transhistórico.

ARTIGO 7: A Transdisciplinaridade não constitui nem uma nova religião, nem uma nova filosofia, nem uma nova metafísica, nem uma ciência das ciências.

ARTIGO 8: A dignidade do ser humano é também de ordem cósmica e planetária. O aparecimento do ser humano na Terra é uma das etapas da história do Universo. O reconhecimento da Terra como pátria é um dos imperativos da Transdisciplinaridade. Qualquer ser humano tem direito a uma nacionalidade, mas, sob o título de habitante da Terra, ele é simultaneamente um ser transnacional. O reconhecimento pelo direito interacional desta dupla pertença – a uma nação e à Terra – constitui um dos aspectos da investigação transdisciplinar.

ARTIGO 9: A Transdisciplinaridade conduz a uma atitude aberta em relação aos mitos e às religiões, por aqueles que os respeitam num espírito transdisciplinar.

ARTIGO 10: Não há um local cultural privilegiado donde seja possível julgar as outras culturas. A atitude transdisciplinar é ela própria transcultural.

ARTIGO 11: Uma educação autêntica não pode privilegiar a abstracção no conhecimento. Ela deve ensinar a contextualizar, concretizar e globalizar. A educação transdisciplinar revaloriza o papel da intuição, do imaginário, da sensibilidade e do corpo na transmissão dos conhecimentos.

ARTIGO 12: A elaboração duma economia transdisciplinar fundamenta-se no postulado de que a economia deve estar ao serviço do ser humano e não o inverso.

ARTIGO 13: A ética transdisciplinar recusa toda a atitude que rejeita o diálogo e a discussão, de qualquer origem – de ordem ideológica, científica, religiosa, económica, política, filosófica. O saber partilhado deve conduzir a uma compreensão partilhada, fundada sobre o *respeito* absoluto das alteridades unidas por uma vida comum numa única e mesma Terra.

ARTIGO 14: *Rigor, abertura e tolerância* são as características fundamentais da atitude e da visão transdisciplinares. O *rigor* na argumentação que entra em conta com todos os dados é o guardião relativamente aos possíveis desvios. A *abertura* comporta a aceitação do desconhecido. Do inesperado e do imprevisível. A *tolerância* é o reconhecimento do direito às ideias, comportamentos e verdades contrárias às nossas.

ARTIGO FINAL: A presente *Carta da Transdisciplinaridade* é adoptada pelos participantes do Primeiro Congresso Mundial da Transdisciplinaridade, sem apelo a qualquer outra autoridade que não seja a da sua própria actividade (Freitas, 2006:346-348).

No conjunto destes quinze artigos é possível conhecer os valores da Transdisciplinaridade, sendo capaz de abrir o caminho aos vários saberes, de forma unitária e complementar e não num caminho egoísta e separatista. Para os autores desta Carta é importante que esta tenha impacto nas variadas culturas e nos vários seres humanos espalhados pelo mundo. O conhecimento da mesma, a sua compreensão e a assinatura dos valores expressos serão o culminar de um caminho iniciado em 1994, como refere Lima de Freitas:

Segundo os procedimentos que serão definidos de acordo com os espíritos transdisciplinares de todos os países, a Carta está aberta à assinatura de qualquer ser humano interessado pelas medidas progressivas de ordem nacional, internacional e transnacional pela aplicação destes artigos na vida (Freitas, 2006: 348).

## **Anexos**



## **Anexo 1**

Programa do ciclo de comemorações do décimo aniversário da morte do mestre Lima de Freitas, que a Fundação CulturSintra promoveu, de 4 a 26 de outubro de 2008. Incluiu uma exposição antológica de pintura e obra gráfica (de 5 a 26 de outubro), um ciclo de debates (11 e 18 de outubro), visitas guiadas, nomeadamente à Estação dos Caminhos de Ferro do Rossio, visionamento de entrevistas e projeção de imagens (12 e 19 de outubro). Insere também o colóquio internacional, de carácter científico, subordinado ao tema: *Lima de Freitas – a emergência do imaginal* (25 e 26 de outubro).

José Maria Lima de Freitas (22.06.27 - 05.10.97) foi uma personalidade marcante e incontornável da vida cultural e cívica do século XX. Lima de Freitas foi o pintor incómodo, o estudioso das tradições imaginárias de Portugal, da Europa e do mundo e, avant la lettre, o filósofo transdisciplinar que sondou a numerologia pitagórica, o frutífero diálogo entre ciência e tradição e trabalhou e em parceria directa com os grandes nomes do Novo Paradigma, que está a emergir tanto ao nível das ciências sociais e humanas como das chamadas ciências exactas. Amigo de Gilbert Durand, Basarab Nicolescu, Antoine Faivre, entre outros, trabalhou com eles para o renascimento da vivência do sagrado e das tradições espirituais e de uma cosmovisão do mundo que respeite a Natureza e o Ser humano.

Na sua qualidade de Pintor, Desenhador e Gravador, está representado em numerosas colecções particulares e museus de Portugal, Espanha, França, Grã-Bretanha, Dinamarca, Suécia, Alemanha, Polónia, Itália, E.U.A, Brasil, Angola, Nova-Zelândia, etc. Participou em centenas de exposições desde 1946 e realizou mostras individuais sobretudo em Portugal, na França e na Dinamarca, nomeadamente a grande retrospectiva na Permanente de Aarhus (Dinamarca) patrocinada pela Fundação Ceres, em 1962, e as grandes retrospectivas na Sociedade de Belas Artes (Lisboa) e nos museus de Évora e Setúbal, sua cidade natal, a última das quais teve lugar em 1984. Pintou numerosos retratos, sobretudo de escritores e poetas. Executou grandes pinturas para os Palácios de Justiça da Lourinhã (1982), da Lousã (1983) e de Montemor-o-Novo (1991).

Ilustrou cerca de uma centena de livros, nacionais e estrangeiros, incluindo o "Dom Quixote" de Cervantes (na tradução de Aquilino Ribeiro), os "Lusiadas", a "Lírica" e o "Teatro" de Camões, as "Obras Escolhidas" de Boccaccio, e as "Obras Escolhidas" de Fernando Pessoa.

Como ensaísta e investigador da problemática do imaginário na arte foi autor dos livros: Pintura Incómoda (ed. Dom Quixote, 1965; esgotado), Voz Visível (ed. do Autor, 1971; esgotado), O Labirinto (ed. Arcádia, 1975; esgotado), Almada e o Número (ed. Arcádia, 1977; 2.ª edição, ed. Soctip, 1990), As Imaginações da Imagem (ed. Arcádia, 1977; esgotado), Pintar o Sete (ed. Imprensa Nacional, 1990; esgotado), 515 - Le lieu du miroir (editora Albin Michel, Paris, 1993) e Mitos e Figuras Lendárias de Lisboa (Hugin, Lisboa, 1997). Compilou também o álbum antológico Lima de Freitas - 50 Anos de Pintura (Hugin, Lisboa, 1998), com textos de vários autores e prefácio de Fernando A Baptista Pereira. Postumamente, foram editadas colectâneas de ensaios e textos inéditos de sua autoria: Um Caminho Secreto (Hugin, 2005) e Porto do Graal (Esquilo, Lisboa, 2006).

"Por contraponto à sociedade da informação e do entretenimento, focalizada na produção de estímulos imediatistas e num omnipresente culto da imagética, a obra de Lima de Freitas ressalta o paradigma das paisagens interiores, do território hierofânico das moradas da alma, tornado sensível através de linguagem poética, na sublimação artística. Em Lima de Freitas o Imaginal restabelece a ponte com a realidade de intemporal e arquetípica, com um Humanismo transdisciplinar, com o carácter secreto e sagrado da vida em cada ser".

Com esta iniciativa, a Fundação Cultursintra pretende suscitar o debate sobre o legado do Mestre e dar testemunho da continuidade na sua produção ensaística, literária, poética, pictórica, gráfica e científica, produzida no espaço quer português quer europeu, inscrita nesta acção de reencontro com as nossas estruturas arquetípicas, em cuja presença convergem Tradição e Vanguarda.



Quinta da Regaleira  
2710-567 SINTRA  
Informações: Tel. 219 106 656  
Reservas: Tel. 219 106 650  
regaleira@mail.telepac.pt

## Quinta da Regaleira

Sintra Portugal



**OUTUBRO 2008**

VISITAS 12 e 19

EXPOSIÇÃO 05 a 26

CICLO DE DEBATES 11 e 18

COLÓQUIO INTERNACIONAL 25 e 26

## LIMA DE FREITAS A EMERGÊNCIA DO IMAGINAL

### EXPOSIÇÃO ANTOLOGICA

5 A 26 DE OUTUBRO (10H00 - 18H30)

4 DE OUTUBRO (SÁBADO) - INAUGURAÇÃO

17h30 - Professor **Basarab Nicolescu**: Lima de Freitas et le Grand Jeu de la Transdisciplinarité

### CICLO DE DEBATES

11 DE OUTUBRO (SÁBADO)

15h00 - Abertura do Ciclo

15h15 - Visionamento de entrevista com Gilbert Durand

16h00 - 1ª Sessão: **Jorge Listopad**,  
**Manuel Joaquim Gandra**

17h00 - Pausa

17h20 - 2ª Sessão: **Felippa Lobato**,  
**Carlos Barahona Possolo**

18h30 - Debate **Brian F. Head**

19h00 - Encerramento

18 DE OUTUBRO (SÁBADO)

15h00 - 1ª Sessão: **José Hartvig de Freitas**,  
**António Braz Teixeira**

16h15 - Pausa **Luisa Possolo**

16h45 - 4ª Sessão: **Maria João Fernandes**,  
**Paulo Loução**

18h00 - Debate

18h30 - Encerramento

12 E 19 DE OUTUBRO (DOMINGO)

11H00 - 13H00 - Visitas guiadas à Estação do Rossio

### COLÓQUIO INTERNACIONAL \*

LIMA DE FREITAS - A EMERGÊNCIA DO IMAGINAL

25 DE OUTUBRO (SÁBADO)

09h30 - Inscrições / recepção de participantes

10h00 - Abertura Oficial

10h15 - 1ª Sessão: **Remi Boyer** : L.F. Traditions et Avant- Gardes

**Celina Silva** : Leituras de Almada por Lima de Freitas

11h15 - Coffee-break

11h30 - 2ª Sessão: **José Tiago de Oliveira** : A Palavra Perdida em Lima de Freitas

**Roxana Eminescu** : O Número do Pai; Hipótese Psicanalítica do Mestre

12h30 - Debate

13h00 - Almoço

15h00 - 3ª Sessão: **Linda Bríngel** : O Labirinto

**Fernando A. Baptista Pereira**: Os heterónimos em Lima de Freitas, Pintura, Literatura, Ilustração.

16h00 - Intervalo

16h30 - 4ª Sessão: **Ligia Rocha** : Imagens, Mitos e Símbolos Preponderantes na Obra de Lima de Freitas

**Victor Rodrigues**: Uma Abordagem Transpessoal das Paisagens Visionárias

**Jacqueline Kelen** : La Femme en ses voiles et apparitions.

18h00 - Debate

18h30 - Encerramento

\* A participação no colóquio é sujeita a inscrição prévia  
Condições de acesso: normal - 50,00€ | estudantes - 30,00€

26 DE OUTUBRO (DOMINGO)

10H00 - 1ª Sessão: **Rita Maia e Moura**: O pensador da imagem: A ilustração na obra de Lima de Freitas.

**Paulo Borges**: Até ao fim do mundo ou da Saudade como potência de ressurreição: O mitema de Pedro e Inês em Lima de Freitas

11h00 - Coffee-break

11h30 - 2ª Sessão: **António Morgado Ribeiro**: O 515 e a Cultura Portuguesa

**Maria Luisa Martins da Cunha**: O lugar do Espelho.

12h30 - Debate

13h00 - Almoço

15h00 - 3ª Sessão: **António Coelho Teixeira**: A Amêndoa Mística ou Mandorla: uma Mandala Segundo Lima de Freitas

**António Araújo de Brito**: O Traçado Imaginal do Escudo Português: Diálogos com o Mestre.

16h00 - Intervalo

16h30 - 4ª Sessão: **André Coyné**: Lima de Freitas et le 515 de Dante

**Michel Maffesoli**: (tema a confirmar)

17h30 - Debate

18h00 - Conclusões e encerramento do Colóquio

19h00 - Jantar de encerramento do Ciclo Lima de Freitas no Palácio da Regaleira