

# O Imaginário em Lima de Freitas e José de Guimarães. Entre a Arte e a Educação

**Alberto Filipe Araújo, Cátia Assunção & Lígia Rocha**

Universidade do Minho, Portugal<sup>1</sup>

## Introdução

A compreensão do imaginário artístico da Obra de Lima de Freitas e de José Guimarães é um desafio tanto exigente como estimulante porque requer um tríplice esforço: o conhecimento aprofundado dos trabalhos picturais, esculturais e escritos dos pintores; o conhecimento do imaginário durandiano (que é aqui a nossa posição epistemológica) e, finalmente, o domínio hermenêutico adequado – e pensamos na mitanálise (Gilbert Durand) no sentido que lhe confere Alberto Filipe Araújo – para fazer o recenseamento das imagens, recorrentes, ou não, que tecem os seus trabalhos nos seus mais variados registos.

Às perguntas: que fazer com as imagens diagnosticadas? O que é que elas representam? Qual o alcance do seu significado simbólico e educacional? De que modo são essas imagens recebidas e sentidas pelo público? De que modo contribui a leitura hermenêutica dos seus trabalhos para uma estética da recepção orientada pelos valores mítico-simbólicos e educacionais? Os autores do presente estudo encontram-se naturalmente entre a arte e a educação.

Para realizarmos o nosso objectivo, dividiremos a nossa conferência em duas partes: Na primeira falaremos da natureza do imaginário, não esquecendo, contudo, que se trata aqui de um imaginário particular, enquanto na segunda parte nos debruçaremos sobre o tipo de imaginário que habita na Obra de Lima de Freitas (1927-1998) e de José de Guimarães (n.1939). Na conclusão preocupar-nos-emos em melhor compreender o sentido de Missão mítico-simbólica que anima o trabalho criativo e

---

<sup>1</sup> Este estudo foi realizado no âmbito do Projecto Educação e Imaginário inscrito no Centro de Investigação em Educação (CIEEd) do Instituto de Educação da Universidade do Minho (Braga – Portugal).

artístico dos pintores referidos na sua qualidade de artistas da modernidade e da contemporaneidade portuguesa.

## 1. Sobre o Imaginário

O imaginário é entendido como um “conjunto de produções mentais ou materializadas nas Obras, constituídas por imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, narrativa), formando conjuntos coerentes e dinâmicos, provenientes de uma função simbólica que visa o entrelaçamento de sentidos próprios e figurados” (Wunenburger, 2003: 10). O imaginário compreende as dimensões cósmica, poética e psíquica do “trajecto antropológico” definido como “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” (Durand, 1984: 38), e que “no fim de contas, o imaginário não é mais que esse trajecto no qual a representação do objecto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, as representações subjectivas se explicam 'pelas acomodações anteriores do sujeito' ao meio objectivo” (1984: 38).

Daí nós defendermos que o imaginário, ainda que tipificado pelo carácter operativo das três estruturas (místicas, diiréticas e sintéticas), identificadas e postas à prova por Gilbert Durand, seja mais fácil de ser detectado mediante as representações metafóricas que representam um papel substantivo na sua modelização. Sob o conceito de imaginário podemos recensear três níveis de figuração, a saber:

- o imaginal, estudado por Henry Corbin, (do latim *mundus imaginalis* e não *imaginarius*) que é o nível de formação relativo à esfera das representações metafóricas a que poderíamos chamar sobre-reais, porquanto elas nos colocam na presença de formas sem equivalentes ou modelos na experiência;
- o imaginário que engloba “as imagens que se apresentam como substituições de um real ausente, desaparecido ou inexistente, abrindo deste modo um campo de representação do irreal”. Este campo de representação do irreal pode apresentar-se de duas formas: como uma negação ou denegação do real, no caso da fantasia – podemos falar de um imaginário *stricto sensu*, no

sentido da psicanálise lacaniana; simplesmente como um jogo com possibilidades, como no caso da ficção (como se) – o que nos permite entrar já no simbólico (no sentido kantiano) (Wunenburger, 2002: 24);

- a imagética que designa “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” (imagens fotográficas, cinematográficas, televisivas, o desenho publicitário, a pintura descritiva, as imagens mnésicas, etc.) (2002: 24).

É pois importante estar atento às “metáforas vivas” (Paul Ricoeur) que o configuram, pois são elas que lhe conferem um poder figurativo da imaginação que excede os limites do mundo sensível. Pelas “metáforas vivas” o imaginário abre-se ao poder do simbólico (poético, cósmico e onírico) onde o sentido figurado original activa pensamentos abertos e complexos, que só a racionalização *a posteriori* restitui ao sentido unívoco. As Obras elaboradas pelo imaginário são fruto de uma actividade imaginativa simultaneamente conotativa e figurativa que nos leva a pensar para além daquilo que a consciência elabora sob o controlo da razão abstracta e digital. (Wunenburger; Araújo, 2003<sup>a</sup>: 34). Por outras palavras, o imaginário é inseparável da imaginação com as suas Obras, psíquicas ou materializadas, que servem para que cada consciência construa o sentido da sua vida, das suas acções e das suas experiências de pensamento (Wunenburger, 1991). A este respeito, as imagens visuais (retrato, efígie, cliché, pintura figurativa, Obra não figurativa, imagem electrónica de síntese), literárias e poéticas (metáfora, alegoria, símbolo) e cognitivas (*shème* [conceito durandiano intraduzível em português], monograma, modelo, figura, analogia, etc) contribuem para enriquecer a representação do mundo (Bachelard, Durand) ou para elaborar a identidade do Eu (Ricoeur): conjunto de imagens diversas que formam o imaginário, mas que são produto da faculdade da imaginação (*Einbildungskraft*) como “faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção”, como “faculdade de nos libertar das primeiras imagens, de mudar as imagens” (Bachelard, 2004: 5).

O imaginário diz-se de muitos modos, tendo sido já objecto de análise os imaginários mítico, político, literário, filosófico, científico, artístico, todavia o educacional nunca suscitou um interesse privilegiado por parte dos estudiosos das

Ciências da Educação. É precisamente para colmatar esse desinteresse que ultimamente nós vimos insistindo nele, mesmo sabendo tratar-se de um imaginário degradado, empobrecido do ponto de vista do sentido figurado que é este que confere uma substância viva ao imaginário propriamente dito (Wunenburger, 1991: 98-103).

Todavia, as Obras do imaginário, ou seja, a categorização das imagens (desde a imagética, passando pelo imaginário, até ao imaginal) são elas mesmas fruto da imaginação. Esta é a capacidade humana de transmutar as imagens recebidas pela percepção, através de todos os sentidos, em imagens criadoras. Contudo, o acto perceptivo pode condicionar a imaginação, pois a percepção pode surgir configurada por diferentes factores, como Gillo Dorfles a define: “ilação instantânea e inconsciente, constituída com base nos dados sensoriais transmitidos pelo ambiente” (1988: 28).

Neste contexto, a imaginação pode ser produtiva ou criativa e reprodutiva:

- A primeira trabalha com aquilo que Paul Ricoeur denomina de “metáforas vivas” e com símbolos (poéticos, oníricos ou saídos do simbolismo religioso). Como imaginação criadora é a faculdade de re-combinar imagens a partir de recordações de outras imagens. A imaginação produtiva<sup>2</sup>, é entendida como um poder activo espontâneo, um processo natural, através de um poder sintético que combina os dados sensoriais com uma apreensão puramente intelectual. É encarada como um factor vital da vida humana, sendo fonte de toda a arte e agente de toda a percepção humana. Permite que o homem estabeleça uma relação de profundidade com o mundo.
- A segunda alimenta-se de “metáforas mortas”, alegorias, ícones, estereótipos. A imaginação reprodutiva<sup>3</sup>, por sua vez, é entendida como uma reprodução de impressões causadas pelos sentidos e guardadas na memória. A sua função encontra-se na reorganização de situações e imagens que se vão recolhendo durante a vida e que a memória guarda para se compor de diversas maneiras possíveis. Não usa a percepção de forma vital como a imaginação produtiva, pois produz imagens apenas a partir dos sentidos que a memória já reteve.

---

<sup>2</sup> Esta posição de imaginação produtiva é defendida pelos românticos ingleses e alemães (William Blake e J. W. Goethe), pelos filósofos neokantianos (especialmente Ernst Cassirer) e pelos filósofos do imaginário (Gaston Bachelard e Gilbert Durand).

<sup>3</sup> Esta visão de imaginação reprodutiva pertence a Aristóteles e a David Hume.

A imaginação que está na base do imaginário artístico é do tipo que produz predominantemente um conjunto de imagens oriundas da imaginação criadora e que, por sua vez, abre, respectivamente, para os domínios do imaginário e do *imaginal*. Neste sentido, o imaginário artístico, como aliás iremos ver plasmado nas obras dos mestres estudados, é um imaginário pregnante e rico de símbolos, de mitologemas, senão mesmo de mitos, de “imagens obsessivas” (Charles Mauron), de “metáforas vivas” (Paul Ricoeur) e de alegorias.

Neste contexto, e atendendo às características do imaginário artístico, Gilbert Durand, na sua obra *Mitologismos de Lima de Freitas* (1987), propõe três níveis na criação do pintor:

- O 1º corresponde às “imagens obsessivas” e situa-se ao nível do inconsciente;
- O 2º corresponde às várias técnicas utilizadas, como “ilustração” das obras de cultura;
- O 3º nível, e último, manifesta, de alguma forma, a supraconsciência do artista.

Neste nível há lugar para que a remitologização consentida elabora uma filosofia, senão mesmo uma espiritualidade:

Imagens obsessivas, ilustrações culturais, enfim sageza dos mitos são a tripla e hierárquica condição para que a pintura moderna – e com ela toda a criatividade – saia da recusa do sentido que foi o fundamento do modernismo. [Privilegia-se] os enquadramentos estruturais-figurativos, os quais são o que unicamente importa como mensagem universal para a perenidade da obra [...] [considerando também] que a história e a biografia retomam os seus direitos (1987: 13).

Por outras palavras, importa encarar, num primeiro momento, as imagens provenientes do inconsciente individual e “colectivo” do criador artístico numa perspectiva de recensear a sua frequência e recorrência. Pelo lado simbólico, somos confrontados com os símbolos da tradição cultural à qual os pintores pertencem, mas também somos igualmente banhados pelos símbolos de outras tradições culturais presentes na sua Obra artística ou de pensamento. Do lado mitológico, somos também revisitados pelos mitos e mitologemas especialmente retratados tanto por Lima de Freitas na sua pintura, como por José de Guimarães nos seus “morfemas”, denominação usada por Gillo Dorfles para intitular as esculturas bifaces deste artista. Num segundo momento, o hermeneuta já se atém ao nível da integração consciente,

ou seja, é o momento em que a imagem (*bild*) acede ao estatuto de símbolo (*Sinnbild*) e, como tal, carece de uma interpretação. O terceiro momento abre lugar, mediante uma remitologização con-sentido/a, a uma espiritualidade de tipo gnóstico e alquímico. É pois neste momento que podemos convocar as potencialidades e as plasticidades do imaginário educacional, compreendido como um imaginário bidimensional com a sua dimensão sociocultural (ideologia, ideologema, utopia, metáfora, alegoria) e com a sua dimensão mítica (narrativa simbólicas com os seus símbolos fortes). Por ele reconfortados, poder-se-á em seguida indagar do sentido educacional que as imagens mítico-simbólicas comportam, a fim de melhor se compreender se elas se constituem como uma Missão de transmutar o Mundo e o seu habitante numa busca simultânea de auto-conhecimento e de universalidade.

Por conseguinte, estes aspectos, ambos fundantes de uma *Bildung* humana compreendida como aquele acto de cada um esculpir a estátua que traz dentro de si, de modo a tornar-se aquilo que é, tal como nos ensinou Plotino, Píndaro, e, depois deles, Friedrich Nietzsche na sua *Gaia Ciência*, constituem razões suficientes para podermos avançar para uma leitura mítico-simbólica da Obra artística de Lima de Freitas e de José de Guimarães. Deste modo, somente nos resta esperar que dela resultem elementos significativos que contribuam para desvelar o(s) sentido(s) oculto(s) dos seus trabalhos pictórico-esculturais.

## **2. Tipologia de imaginário nos artistas Lima de Freitas e José de Guimarães**

O imaginário proposto por Lima de Freitas e por José de Guimarães desliza entre o real e o imaginado, integra uma complementaridade de imaginários individuais e colectivos, sociais e culturais, espaciais e temporais, psico-afectivos, míticos e simbólicos, denotando um discurso comum: a intemporalidade e a universalidade do humano e do divino. Os tipos de imaginário referidos, embora se caracterizem por imagens da história individual e ancestral, são, contudo, passíveis de serem inteligidos pelos estudiosos mediante uma hermenêutica adequada: a mitocrítica e a mitanálise. Tornam-se possíveis espelhos da realidade simbólica, mítica, arquetípica, inconsciente e profunda de cada ser mundial, provocando o limiar da vida e da morte. Esses mesmos imaginários exigem que o observador se reveja na própria interpretação

desses imaginários, através dos seus sentidos conscientes e dos patamares desconhecidos do seu inconsciente colectivo, de Homem do mundo na sua globalidade real e imaginária.

A Obra de Lima de Freitas é irrigada predominantemente pelo imaginário arquetipal, ou seja, aquele tipo de imaginário que modela os mitos, os símbolos, bem como imagens arquetípicas que têm uma grande influência numa educação mítica e simbólica universal. O pintor e pensador procurou no conhecimento ancestral as ideias chave para compreender o presente da cultura portuguesa enquanto conhecedor do/no mundo. As imagens arquetípicas conciliam o sonho e o espírito romântico, a existência de deuses e os devaneios do pensamento.

No caso de José de Guimarães, tal como os navegadores portugueses de seiscentos, alimentou-se e dialogou com outras culturas, criando um vocabulário misterioso e codificado através de uma mestiçagem entre continentes, desde África, Europa, Ásia e Américas. É, neste contexto, que exprime ao ser humano a sua identidade, uma identidade do *nós*, enquanto homem universal e unificador dos povos. A sua proposta recai sobre um imaginário sócio-cultural, enquanto social e multicultural. Podemos entender Guimarães como portador de uma missão realista, com recurso a métodos antropológicos, mas, também, próxima das mentalidades utópicas e ideo-culturais, consideradas por Paul Ricoeur como expressões do imaginário social.

Para o seu imaginário multicultural, importa referir que o artista contactou, desde os anos sessenta até hoje, com culturas nativas e suas manifestações artísticas, traçando o seu caminho pelas localizações geográficas do Minho (sua terra natal), África (Angola), Europa (mitos da história da arte), México (ancestrais Maias e Astecas), Ásia (China e Japão), Cartago e o Brasil (os “Yorubas”, o candomblé e a energia das favelas brasileiras). Estes e outros locais consubstanciam toda a lógica e globalidade da sua Obra, no que respeita a séries, símbolos, personagens, envolvências e cronologias escolhidas. Foram motes antropológicos para contextualizá-la em termos globais e universais. A miscigenação criada entre o mundo interior e exterior, passado e presente, de pessoas, símbolos e marcas de cada local, provoca o público para uma concepção de imaginários próximos dele, na medida em que o confronta com outros

de quem ele precisa para se tornar uma *pessoa* consciente do seu *eu*, num confronto com o *outro* num mundo multicultural.

A globalidade das linguagens artísticas de Lima de Freitas e de José de Guimarães incutem o olhar para um jogo intemporal de elementos reais ou imaginários, próximos ou afastados celestial e geograficamente, de cada espectador, mas principalmente, identificados interiormente como próprios de todo o ser humano. Deste modo, os artistas propõem ao público que se identifique, se visualize, se surpreenda ou se choque, ria ou se comova, fazendo com que participe na teia geral da Obra passando a compor os seus próprios imaginários. Os mesmos surgem subordinados a inúmeras personagens e elementos sógnicos que guiam o espectador para um mundo misturado pela ancestralidade ou pela actualidade mais tecnológica ou cosmopolita. Traduzem-se, então, numa educação do mundo, mostrando a importância da transdisciplinaridade e da multiculturalidade, numa vertente terrestre ou mesmo cósmica na arte de Lima de Freitas e de José de Guimarães.

### **2.1. O imaginário na Obra de Lima de Freitas**

Lima de Freitas sublinha uma perspectiva de ser humano imaginativo, esse a que subjaz um património educacional. A este património é agregado as vivências, as experiências e os conhecimentos adquiridos pelo pensamento e pelo sentimento. O homem «imaginativo» entenda-se, como um homem que tem acesso ao património arquetipal a vários níveis, nomeadamente do passado biológico global. Por outro lado, o «imaginativo» é aquele que desperta «para um sentimento de imensa longevidade», (1965: 51-2).

A arte, de uma maneira geral, e a arte de Lima de Freitas, em particular, reflectem um imaginário indissociável da cultura portuguesa, pois vislumbram lugares de sonhos e de medos, lugares de desejo e de desprezo e em que a visão do mundo se torna mais rica pela sua complexidade. São os fenómenos do imaginário que se manifestam por meio de lendas e mitos, ganhando a sua forma acabada nos poemas, nos contos, nos romances e, de uma forma geral, na arte. É por esta via que se procuram as motivações profundas do grande movimento de toda uma nação a que



chamamos os «Descobrimientos portugueses» ou outros movimentos análogos. Qualquer odisséia começa por ser um fenómeno do imaginário (2006: 65-6).

O imaginário português é rico pela multiplicidade de caminhos traçados e pelos encontros e desencontros experimentados, mas também pela multiplicidade de expressões que remontam às imagens fundadoras, sejam elas a linguagem escrita e pictórica. Lima de Freitas é um autor preocupado com o mundo e com a vida, com a história e com o futuro, com o real e o imaginário, com o científico e o transcendente. Assume a necessidade da escrita e da expressão gráfica e plástica como veículo transmissor de conhecimento rico. Como tal, é uma personalidade grande, com um sentido educacional apurado que ultrapassa o sentido da educação enquanto instituição. Existe um imaginário educacional na Obra completa do autor, nomeadamente como pintor, ilustrador, escritor, pensador, professor e ser humano. O romantismo, a mitologia, o sonho e o pensamento, o visível e o invisível fazem parte da essência de Lima de Freitas nas várias valências que abraçou.

A necessidade de projectar o imaginário, em geral, e o imaginário português, em particular, fez com que Lima de Freitas tivesse a necessidade de expandir o seu conhecimento. Por ser um ser aberto ao saber, rapidamente percebeu que o conhecimento é transversal às várias áreas e que o imaginário e a educação são interdisciplinares (numa fase posterior reconhece o termo transdisciplinar mais adequado, como veremos à frente neste texto).

As imagens são as responsáveis pela organização do imaginário, pois não se pode saber sem se conhecer nem conhecer sem se entender. As imagens interagem de forma construtiva e construtora, pois são elas as responsáveis por constituir a força necessária a implementar no discurso educativo. Trata-se de imagens plásticas, literárias e poéticas, entre outras. Ora, a grande dificuldade é vincular e veicular as imagens de forma correcta de forma aliciante e estimulante. Lima de Freitas propõe uma união entre a Ciência e a Arte para que nasça uma nova visão do mundo e do ser humano.

As imagens devem ser capazes de estimular e atrair a atenção dos interlocutores, imagens essas que devem estar em parceria entre a arte e a ciência. Deverão ser

restauradas por ambos para a construção de uma imagem do mundo feliz. Uma visão díspar entre as duas levará à degradação do imaginário.

Lima de Freitas, ao longo de todo o seu percurso, desenvolveu numerosas feições para encontrar o outro, criando imagens literárias, plásticas e interpretativas da poesia em formato gráfico. Terá o autor conseguido uma atracção dos interlocutores pela sua Obra? Se sim, de que forma o fez? Não sabemos se há resposta mas, para atrair e criar uma aproximação entre pessoas, coisas ou animais deve estabelecer-se um estado de confiança, empatia e conhecimento mútuo, de forma a concretizar-se uma relação de afecto, de proximidade, ou até mesmo de intimidade.

De outra forma, há a necessidade de estabelecer relações de carácter afectivo, ou seja, os interlocutores devem sentir-se atraídos pelas imagens, pois assim conseguem entrar dentro delas. No entanto, deve existir a necessidade de uma relação semântica, um carácter significativo. Só assim se conseguirá atingir de forma plena o objectivo educacional. O caminho adoptado por Lima de Freitas para concretizar o objectivo educacional, já referido, foi a educação mítica e simbólica.

A Obra de Lima de Freitas está subjacente a um imaginário que supõe uma Filosofia do Imaginário. Esse mesmo imaginário é recorrente em todas as abordagens feitas pelo autor, sejam elas míticas e/ou simbólicas, com características sagradas ou profanas, centradas numa numerologia e/ou numa geometria sagrada e com pressupostos alquímicos e/ou astrológicos, entre outros. Todas estas acepções são perceptíveis e podem ser vislumbradas tanto na Obra literária e/ou ensaísta, como na Obra plástica, nas ilustrações, mas especialmente nas pinturas.

Conscientes da importância da Obra de Lima de Freitas, conheça-se de que forma o autor contribuiu ou contribui para uma Educação<sup>4</sup>:

1º Lima de Freitas conheceu o mundo e transpô-lo em símbolos e mitos para uma maior e melhor compreensão do mesmo (exemplo do estudo exaustivo do símbolo do Labirinto associado ao mito do Minotauro);

2º O autor, para além da vertente científica de carácter humanista, como seja o estudo do imaginário, dos símbolos, dos mitos e do sagrado, reconhece a necessidade de ir mais além. Reconhece o lado menos visível do mundo, a

---

<sup>4</sup> No entanto, ressalve-se a possibilidade, inegável, de outras abordagens possíveis da mesma Obra.

vertente hermética, vendo nela a possibilidade de alcançar uma maior aceção do conhecimento total;

3º Lima de Freitas reconhece o valor do Mestre Almada Negreiros, entre outros, e promove uma busca incessante do Número e da Geometria Sagrada, com vista à compreensão das culturas, dos antepassados e das tradições associadas;

4º O autor projectou em termos literários/ensaísticos a maioria dos seus íntimos pensamentos, mas também os projectou em termos plásticos. As pinturas do autor são, de facto, a via comprovativa mais directa dos pensamentos educacionais da cultura portuguesa. Abordou, estudou, compreendeu, interpretou e representou imagens numa perspectiva encorajadora de Portugal. É um país com potencial histórico, cultural e artístico, mas em vias de se perder e de cair no esquecimento dele próprio e, em consequência, no esquecimento de outras culturas.

Lima de Freitas aponta os *mitologemas* (temas míticos) essenciais, relacionados com os Descobrimentos portugueses, do século XIV ao século XVI, resumindo-os em dois:

- 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.

- 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).

O imaginário português reflecte uma Educação Mítica e Simbólica que o Mestre Lima de Freitas tão bem representa na sua pintura e nos seus textos. Ele contribuiu para a imortalidade da alma lusitana, pois são os vários vestígios que estremecem a alma *lusitana* que 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 colectivo (2003: 308).

Os vários *mitemas* passíveis de serem apresentados de forma teórica foram representados plasticamente por Lima de Freitas. O artista desenvolveu uma técnica aperfeiçoada do pormenor do registo da imagem em paisagens, figuras humanas, divinas e monstruosas. Representou também, nas suas pinturas, todos os instrumentos, ferramentas e objectos associados à dinâmica de vários mitos para uma representação cuidada e com sentido semântico. O imaginário educacional em Lima de Freitas é tão mais caracterizado e expresso como representativo de uma missão de vida.

## **2.2. O imaginário na Obra de José de Guimarães**

A Obra do artista José de Guimarães assenta em imagens mítico-simbólicas inerentes à pessoa humana de um modo universal, intemporal e arquetipal. Este facto coloca a sua Obra numa correspondência conceptual com a Filosofia do Imaginário Educacional, na medida em que esta também direcciona o seu olhar para a análise de imagens.

Através de uma hermenêutica simbólica, estamos a pensar no contributo de Gilbert Durand com a sua mitocrítica e mitanálise, é possível abordar algumas imagens mítico-simbólicas decorrentes da Obra multicultural deste artista em parceria com alguns fundamentos da Filosofia do Imaginário Educacional. Como primeiro ponto de consonância, a sua Obra artística caracteriza-se por repercutir a miscigenação de símbolos arquetipais e personagens mítico-simbólicas universais e intemporais através de um imaginário repleto de imagens visuais repercussivas de um multiculturalismo. Esses símbolos pertencem às séries artísticas veiculadas pela aproximação antropológica do artista a civilizações vivas e/ou mortas culturalmente muito fortes.

Das principais referências que marcaram o seu percurso artístico, bem como simbólico, aparece primeiro nos anos setenta, África, nos anos noventa, México e Oriente (China e Japão) e no início do século XXI, Brasil. A miscigenação cultural acontece por uma renovação e uma reapropriação simbólica constante no seu alfabeto ideográfico, originário de 1972-74, aquando da sua estada em Angola, Cabinda. Este vocabulário simbólico foi a matriz de todo o seu imaginário e alvo de mutação, como o

próprio artista confirmou em 2009: «não acrescentei caracteres, transformei caracteres existentes, noutros caracteres. Esse é o meu processo de trabalho»<sup>5</sup>.

Embora não seja o âmbito deste texto<sup>6</sup> o estudo da simbólica transversal inerente no trabalho deste artista, importa introduzir as principais figuras simbólicas e míticas, repercussivas de sensações e estímulos para um olhar imaginante do público e, pelo seu carácter arquetípico, relevantes para uma leitura dos seus imaginários educacionais. Tal como Gilbert Durand criou um “Trajecto Antropológico do Imaginário” também José de Guimarães traçou um percurso antropológico dos imaginários das civilizações, revigorando os imaginários das mesmas e mostrando uma forte recorrência para a imagem do corpo humano nas suas mais variadas acepções e metamorfoses. Essa base objectual traduz-se na sua maior entidade conceptual, a pessoa humana. É a partir do corpo e do seu sucessivo desmembramento que tudo se desenrola.

Em vivência com este corpo, surgem assim todas as outras entidades. Numa tipologia baseada na recorrência de elementos transversais a todas as séries artísticas, podem-se encontrar como elementos simbólicos: a Máscara, a Caveira, o Esqueleto, os Feitiços, os *Fetiches* e o *Totem*; como elementos faúnicos: a Serpente, o Crocodilo e os Pássaros; como figuras simbólicas: o Dragão, a Esfinge e o Duende; dentro das Mitologias Históricas: Luís de Camões, D. Pedro I, D. Inês de Castro, o Rei D. Sebastião e o Rei D. Afonso V; da Mitologia Grega, Ícaro e da Mitologia Bíblica, Eva e enquanto personagens: a Mulher, a Fêmea, os Amantes, o Homem e o Guerreiro.

Após este contacto com a simbologia de Guimarães, outro ponto importante a referir nesta análise hermenêutica da Obra artística com o ramo da Filosofia do Imaginário é que para esta a origem de uma imagem tem como referente uma outra imagem, sendo a imagem sempre o reflexo de uma outra coisa. A imagem dupla existe precisamente como representante mimética da outra. Neste sentido, a Obra de Guimarães encontra, possivelmente, um segundo ponto de semelhança com a Filosofia

---

<sup>5</sup> Entrevista realizada por Jorge Pereira de Almeida, Artes & Leilões, 7 de Setembro de 2009 (<http://vimeo.com/6471639>).

<sup>6</sup> Ver a análise simbólica da Obra de José de Guimarães na Tese de Mestrado em Educação, na Área de Especialização em Filosofia do Imaginário Educacional da autora Cátia Andreia Ferreira da Assunção intitulada “As Metamorfoses do Corpo na Obra de José de Guimarães. Contributos para uma Filosofia do Imaginário Educacional” realizada no Instituto de Educação e Psicologia da Universidade do Minho em 2007.

do Imaginário Educacional, ao proporcionar a qualidade mimética da realidade da pessoa humana, a partir do seu espaço-lugar mais identificativo: o seu corpo.

O artista parte do corpo para realizar imagens miméticas do homem. As imagens duplas deste surgem através dos elementos do corpo humano que são metamorfoseados por um desmembramento completo ou por corpos reais submetidos a formas de corpo imaginário, idealizado ou simbólico. Estas imagens apresentam-se ao público tanto pictoricamente como através da “quase” tridimensionalidade<sup>7</sup>. As suas esculturas bifaces, pela própria denominação plástica, indicam uma realidade mimética, uma duplicidade do espírito humano, trazido conceptual e fisicamente para o espaço real, num confronto directo entre o espectador e as figuras. O corpo humano aparece como um corpo antropomórfico, acoplado com ornamentos de cariz mítico-simbólicos e consequentes temáticas veiculando o amor, o erotismo, a morte, o inframundo mexicano, a festa ou a vingança. A duplicidade para o artista aparece como esta consciência mimética do *eu* através *outro* que é o *nós* e, por consequência, o *eu* novamente.

A relação do simbólico na sua Obra confere-lhe também um ímpeto por realizar imagens que acedem facilmente ao imaginário, sempre em construção, do público. As suas Obras suscitam imagens empolgantes, matéricas e promotoras de uma forte aproximação do observador à sua imagem. Deste modo, encontramos um terceiro valor de concordância com a Filosofia do Imaginário, na medida em que o seu imaginário propaga uma sobre-interpretação das imagens reais, de símbolos e de mitos, chegando mesmo, através da dimensão livre da imaginação criativa, a atingir vários níveis de realidade, tais como, o real, o imaginário, o simbólico ou o idealizado. Daí, o presente estudo, orientar-se, de seguida, numa análise hermenêutica dos três níveis de formação de imagens propostos por Jean-Jacques Wunenburger e Alberto Filipe Araújo, numa estreita ligação com a tipologia simbólica do artista já apresentada:

---

<sup>7</sup> Formato existente nas suas “pinturas-objectos”, originárias dos anos setenta, construídas com papel artesanal feito pelo próprio artista. Representam esse espaço ambíguo entre as duas e as três dimensões e foram sendo intituladas de “quase” esculturas, “pseudo-esculturas”, “pinturas-objectos” ou “morfemas”, podendo a entidade representada na parte da frente não ser a correspondente na parte de trás.

- A **imagética** (primeira categorização de imagens). Nesta vertente, a imagem plástica do autor submete o observador a visualizar-se, a encontrar-se consigo próprio. Para interpretar o lado imagético da formação de imagens a par com a formalidade conceptual e antropológica patente na Obra do artista, cabe corresponder e compreender a acepção de corpo real. Um corpo real, tal como uma imagem imagética, podemos identificar como um corpo verdadeiro, concreto e matérico, sendo possível de ser percebido visual e tactilmente. Reconhece-se quando existe uma percepção do seu corpo em contraposição com o do outro, cenário comum nas miscigenações seriais deste autor. Caracteriza-se não só pelo aspecto exterior, através do seu *alter-ego*, mas também com a dimensão “espiritual” (como por exemplo a personagem da mulher nas suas facetas de domadora de crocodilos, de amante de Rubens ou em frente ao espelho).
- O **imaginário** (segunda categorização de imagens). Podemos enquadrar esta possível abertura para a zona do irreal, em Guimarães, nas suas imagens de corpo idealizado, imaginário ou simbólico. Através da imaginação, o autor transformou a realidade e permitiu que o público entrasse num mundo onde o corpo humano é sinónimo de metamorfoses próprias dos medos, das angústias, das traições, das guerras, das intrigas, mas também das folias, das festas, dos circos da vida, do êxtase, do erotismo e dos abraços dos amantes. O mundo simbólico, idealizado, fantástico e monstruoso, numa singularidade imaginária. Oferece-lhe a possibilidade deste, através da sua imaginação produtiva, dar novos significados ao seu mundo exterior e através da imaginação reprodutiva, mexer com as suas imagens interiores, guardando-as, para as compor de formas diversas ao longo da vida. Assim, partindo do exposto, podemos considerar um corpo imaginário como resultante da imaginação. A imagem deste corpo é pensada e julgada por atitudes conscientes, embora a sua conseqüente imaginação e percepção seja susceptível de erros de distâncias, de embelezamentos, de metamorfoses. A imaginação manifesta, então, um tipo de corpo imaginário, com falsas imagens, afastado do real, criando uma nova identidade de corpo. Quase

todas as figuras de Guimarães se reconhecem com estes aspectos e incorporam o afastamento da realidade pela qual normalmente são identificadas. A sua (des)construção pessoal da figuração humana e o constante desmembramento de personagens históricas e universais, transmitem uma certa alegoria de toda a humanidade. Similarmente a este corpo imaginário, podemos fazer surgir outras denominações, como o corpo fantasmagórico e o corpo grotesco. Podemos encarar o corpo fantasmagórico como desígnio da imaginação fantasmagórica, na medida em que esta expõe uma reprodução de imagens de cariz delirante e alucinatório, traduzidas na Obra deste autor com personagens como o Duende ou a Esfinge. Sobre o corpo grotesco, podemos caracterizá-lo como afastado totalmente da realidade, embora próximo do humano, na dimensão espiritual, como é o caso de alguns elementos da série *Por Mares Nunca de Antes Navegados*. Sentimos nestas imagens a existência de uma alma transfigurada pelo sofrimento, imersa numa neblina de terror. Outra caracterização susceptível de ser encarada pela formação de imagens dentro do imaginário é o que encontramos na Obra de Guimarães como corpo idealizado e corpo simbólico. A representação corpórea deste corpo idealizado surge como inatingível. Aspira-se alcançar uma ideia de corpo e alma ideal. Surge como uma utopia, uma idealização e é imposta por um desejo profundo que só culmina quando cumprir realmente tal fantasia. Geralmente a sua forma é desejada por oposição ao aspecto real, para complementar defeitos ou excesso de qualidades. As personagens das séries *Camões* ou *Rubens* são bons exemplos dessa concepção. O corpo objecto aparece em certa medida, também associado a um corpo idealizado quando alguém recorre a ele para se fazer sentir na sociedade onde vive, surgindo como um objecto de destaque da pessoa, mesmo que essa imagem não seja a real. É um recurso para se evidenciar perante os outros corpos, transfigurando-se, por exemplo, em automóvel ou sendo acompanhado por ele, cenário comum nas obras do autor nos anos oitenta. Para a identificação do corpo simbólico, numa perspectiva estética, surge a posição de Ernst Cassirer<sup>8</sup>. Na teoria de Cassirer,

---

<sup>8</sup> Este autor defende que o homem vive imerso num universo simbólico, pela sua participação inerente



considera-se, que os povos primitivos *pensaram* por meio de imagens simbólicas e não por conceitos, introduzindo, nesse momento, as imagens míticas e as actividades artísticas. Esta última consistia na única fonte de comunicação e informação entre os povos. Este foi também o ímpeto pelo qual o próprio José de Guimarães se interessou pela arte africana, pois através dela compreendeu e aliou os seus atributos comunicativos aos gráficos. O corpo simbólico também surge de uma interpretação alegórica do mundo, do homem e das suas ligações intrínsecas ao mistério ou ao transcendente. O simbolismo referente a um corpo, por vezes, expressa-se alegoricamente, como os amantes da série *China*.

- O **imaginal** (terceira categorização de imagens). Dentro destas imagens encontramos as formas geométricas que Guimarães usa desde os anos sessenta, as personalidades arquetípicas ou mitológicas, como o guerreiro ou todos os símbolos do seu “alfabeto africano”. Neste conceito de imagens *imaginais* podemos encontrar, então, toda a preocupação ideográfica decorrente neste artista através da sua imaginação criativa. A sua relação de missionário do mundo, dando razões de ordem antropológica, etnográfica, histórica, cultural e simbólica para a paz e entendimento das civilizações, torna a sua busca artística em retoma educacional para o público. As figurações imaginais podem-se interpretar como modelos únicos decorrentes da antropologia das civilizações gerada pelo artista e que ao se interligarem, comunicarem e confrontarem, podem ajudar a construir um futuro em paralelo, incutindo, num espectador atento, um olhar interventivo nas mentes das populações pelo seu inevitável tom epifânico, entre a realidade e a utopia. São imagens primordiais com alcance universal pela sua “sobrerealidade” percebida pelo subconsciente colectivo, devido aos valores simbólicos e arquetípicos que se tornam comuns ao longo do tempo e do espaço.

---

como indivíduo de uma sociedade organizada por códigos e heranças, a que não pode escapar. Os factores simbólicos envolvem de tal forma o homem, que este deixa de poder ver ou actuar para fora desta rede, e por isso, Cassirer defende que o homem não é um «animal racional», mas um «animal simbólico» (s/d: 33).

Como se depreende do atrás exposto, a matéria simbólica da arte de Guimarães abre o espírito de um mundo desencantado (Marcel Gauchet), oferecendo uma luz, no cruzamento dos imaginários sócio-cultural e arquetipal, a cada pessoa para o encontro consigo-mesmo, na sua dimensão real e simbólica, na sua consciência e no seu inconsciente individual e colectivo.

### **3. A arte, o imaginário e a educação em forma de *missão***

Chegamos ao ponto de contacto entre Lima de Freitas e José de Guimarães. Estes artistas têm, intrinsecamente, nos seus pensamentos e atitudes plásticas, uma missão de transformar o mundo, fazendo reflectir sobre ele. Mostram o mundo e as suas multiplicidades dando-lhe um caminho. Entendem que, esse caminho, só resultará se houver uma transdisciplinaridade e uma miscigenação entre os saberes e as gentes, propondo uma comunicação entre elas, passando pela descoberta de semelhanças colectivas. Os artistas dão indícios dessas mesmas afinidades entre os povos e promovem, assim, um caminho de paz e de união.

Passamos a apresentar estas visões, ainda que de forma sucinta, debruçando-nos primeiro sobre Lima de Freitas e, de seguida, sobre José de Guimarães.

#### **3.1. A *missão* em Lima de Freitas**

Lima de Freitas, a respeito de Portugal e do imaginário adjacente, faz uma profunda reflexão sobre quem somos, como somos e quem seremos: “Ah, Portugueses, se nós soubéssemos quem somos! Ouviremos um dia o apelo de Almada? Saberemos acordar para a exacta significação da nossa identidade?” (Freitas, 1977: 195). A identidade lusitana está posta em causa, desde há muito tempo. Esta inconstância, entre os anos mais louvados e os anos menos prósperos, faz de Portugal um país com uma identidade indefinida. É urgente uma tomada de consciência, relativamente à necessidade de um auto-conhecimento e de uma auto-aceitação de *nós* para *nós* a fim de revigorar um povo, um país, uma identidade e um imaginário português que abre portas ao mundo. Portugal, encarado como um país dotado de uma força, de uma coragem e de uma vida, deverá aceitar a vontade de vencer e ser capaz de ver que é possível voltar a acreditar.

Lima de Freitas refere a urgência de uma maior humanidade cultural e educacional à luz de ideais modernistas, tal como Almada Negreiros (1893-1970), assumindo a necessidade de valorizar a *Pessoa Individual e Humana*.

Cabe à pessoa individual humana a tarefa de acrescentar algo, de contribuir para uma colectividade e uma nacionalidade. A consciência de uma nacionalidade e colectividade faz do ser humano um ser mais responsável, porque se destaca a partilha e a cumplicidade de uma Pátria em que o objectivo é comum. Por outras palavras, a luta de um é a luta de todos.

Para a restauração do imaginário, assente no âmago de uma simbólica portuguesa, Lima de Freitas teoriza sobre a necessidade de uma verdadeira educação através da Arte e da Cultura para Portugal, no sentido de apostar numa maior e melhor consciência nacional, bem como numa maior e melhor colectividade. Realça-se esta emergência, pois é na Arte e na Cultura que se consegue desenvolver conceitos de maior atracção. Através delas consegue pensar-se, reflectir-se, ver-se, conhecer-se, descobrir-se, chamar-se à atenção, crescer-se e, essencialmente, educar-se e educar os outros, criando uma empatia. Este discurso mostra uma capacidade de entender a realidade como transmutável, onde cada ser humano interfere, não podendo desresponsabilizar-se desse acto. Está, portanto, em cada um de nós a responsabilidade de fazer reviver o imaginário e fazer restaurar um Portugal novo.

A realidade mítica e simbólica reflecte o pensamento do autor. A transmissão de conhecimentos e as aprendizagens fazem-se de longe, desde sempre, através dos tempos e nos tempos longínquos. Permanecem os mitos e os símbolos, são eles os responsáveis pela não morte e pela perenidade do conhecimento. São de tal forma intrínsecos à cultura, pois a mente recebe, consciente ou inconscientemente a sua herança. Esta evolução/transmissão/aprendizagem do conhecimento interior, presente em gerações e gerações, está longe de caber numa compreensão humana – ela é um complexo estado de vida.

É com a educação que conseguimos preparar caminhos delineadores que sustentam uma conjuntura imanente. A educação mítica e simbólica é capaz de prevalecer e de ser consistente numa educação cultural ou mesmo universal. De uma forma ou de outra, se cultural ou universal, pressupõe sempre uma linha comum presente na

humanidade. Uma colectividade mítica e simbólica que só pode estar guardada num *Inconsciente Colectivo*<sup>9</sup>. Daí podermos dizer que existe uma Universalidade da Arte, visto que ela é capaz de ser amplamente Universal, e os seus veículos são os arquétipos<sup>10</sup> enquanto símbolos fundadores da mente humana capazes de transmitir uma herança psicológica por toda a humanidade.

Será que a sociedade actual, nomeadamente a do século XXI, está ou estará capaz de aprender e/ou ensinar uma educação mítica e simbólica? Concretamente, não há resposta.

Lima de Freitas entende que o ser humano deverá adquirir conhecimentos sobre o que foi o passado e, conseqüentemente, o que poderá ser o futuro e isso encontramos através do estudo da História, da história do Pensamento e da história Política (1996:78). Ignorar a importância destas disciplinas é fazer com que a Humanidade perca a sua localização espacial e temporal, bem como a sua identidade.

Portugal e não só, também os portugueses, atravessam uma grande e grave crise de identidade. Deixou de se acreditar que se é capaz de ser bom, tão bom ou melhor, do que aquilo que fomos outrora. Para além de deixarmos de acreditar, estamos a deixar morrer essa versão rica, emocionante e encorajadora da História de Portugal.

---

<sup>9</sup> JUNG, Carl G. (2003). *Os Arquétipos e o Inconsciente Colectivo*, 3ª edição, Petrópolis: Editora vozes. Refira-se também a definição de *anima* e *animus*, pois é essencial quando se refere Jung e o Inconsciente Colectivo. Assim; “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).

<sup>10</sup> Para Carl Jung: “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).

Perante esta situação, deveremos, então, fazer 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. O caminho reside no facto das pessoas, de forma avançada ou atrasada, sentirem a Humanidade e perceberem que caminham para uma hecatombe, para um apocalipse, e que necessitamos de tomar uma atitude que é aquela que Lima de Freitas classifica de Transdisciplinar (1996: 81).

A transdisciplinaridade é a via para encontrar um entendimento possível, uma solução eminente. Conhecer é o caminho para compreender, tolerar e respeitar os outros e vice-versa. Para além de conhecer, compreender e respeitar, temos de aprender a amar em lugar de odiar, temos de construir em lugar de destruir, temos de comparar em lugar de criticar e, também, temos de convergir em vez de divergir sistematicamente (1996: 81). A este respeito, Lima de Freitas, em conjunto com Edgar Morin e Basarab Nicolescu (Convento da Arrábida, 6 de Novembro de 1994), redigiu uma *Carta da Transdisciplinaridade*<sup>11</sup> que descreve aquilo que entendiam ser uma proposta para uma visão transdisciplinar descrita em quinze artigos fundamentais. Esta Carta 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. Ele está em constante mutação e crescimento.

A Transdisciplinaridade é multirreferencial e multidimensional. O ser humano deve reconhecer a pátria como sendo a Terra, tendo direito a uma nacionalidade, não esquecendo, contudo, que é também um ser transnacional. Pressupõe ser uma visão aberta aos mitos e às religiões, respeitando as várias culturas, ou seja o ser humano deverá ser transcultural. Pretende desenvolver uma educação autêntica, pois pretende ensinar a contextualizar, concretizar e globalizar, para que revalorize a intuição, a imaginação a sensibilidade e o corpo. Alerta para que a economia deva estar ao serviço do ser humano e não o contrário. Estimula a implementação do diálogo e da discussão

---

<sup>11</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).

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.

### **3.2. A missão em José de Guimarães**

Ao longo dos tempos, o meu projecto artístico tem sido criar uma espécie de osmose, de mestiçagem cultural. Demonstrar que é possível, através da arte, a convivência racial, de povos e de ideologias (...).<sup>12</sup>

A arte de José de Guimarães comporta e transporta uma linguagem miscigenada de mitos, mitologemas, mitemas, elementos e personagens simbólicas, referentes à sua nacionalidade portuguesa e a imagens primordiais das mais variadas civilizações que conheceu. As suas composições imagéticas formaram-se sempre através do seu singular alfabeto de símbolos africano, e, por vezes, acompanhadas de um cariz marginal e crítico expresso nas suas entrevistas e manifestos. Mesmo no seu começo, nos anos sessenta, apresentou a sua actividade artística num registo caricaturista em torno da opressão vivida pela ditadura do Estado Novo em Portugal. Nesta década, à semelhança dos rumos artísticos internacionais, actuou com reflexos da *Arte Pop*, ironizando a era consumista e industrializada vivida na altura, onde as grandes massas eram o centro da preocupação económico-social. Todo o seu percurso seguinte efectivou-se numa via antropológica e simbólica por lugares geográficos e culturais bastante díspares, já apresentados anteriormente. Desta abrangência multicultural, a sua Obra ficou enriquecida pela tentativa de criar uma objectividade de pensamentos, paridades mítico-simbólicas e uniões ideográficas intercontinentais, ou, e devido à sua amplitude, podendo mesmo ser consideradas cósmicas.

O seu trajecto<sup>13</sup> artístico sempre defendeu uma osmose cultural, um possível e favorável encontro entre culturas para propiciar um futuro em sintonia e paz. Mas, nos primeiros anos do século XXI, os acontecimentos catastróficos levados a cabo por

---

<sup>12</sup> José de Guimarães in *Prova de Contacto, sobre a Obra de José de Guimarães* (2005) [DVD-ROM] (filme realizado por João Mário Grilo em 2003), capítulo 6.º.

<sup>13</sup> O Trajecto de José de Guimarães, colocando-o numa certa paridade com o “Trajecto Antropológico do Imaginário” de Gilbert Durand, também se pode considerar de antropológico dos imaginários das civilizações que contactou.

algumas nações inteiras, interromperam o sentido dessa osmose entre civilizações e quebraram o desejo do autor em mostrar que uma mestiçagem ou uma miscigenação cultural era possível. O próprio artista ficou sem esperança e inverteu o sentido das suas Obras até então, mostrando o horror das populações, provocado pelos relacionamentos entre nações civilizadas naquele momento. Essa expressividade ficou vincada nas grandes obras “2004” e “Bagdad”. Os seus símbolos continuaram em contacto directo, mas comportando-se de forma transfigurada pelo mal, pelas guerras e calamidades humanas.

Eu, de certo modo, quase que chego à conclusão que é inviável o entendimento entre as culturas mais vigorosas (...). Parece-me que as culturas se autodestroem no sentido autofágico, no sentido de afinal as culturas acabam por se chocar de tal maneira que, tudo estilhaça, tudo se desfaz em cacos, tudo se desfaz em pedaços, e, por conseguinte, este entendimento, que eu pensei que era viável e que eu pensei desde há quarenta anos e que tenho vindo a prosseguir, se calhar não é viável, sobretudo com as culturas vivas (...). Foi viável e foi possível com as culturas mortas, mas se calhar, já não é viável com as culturas vivas.<sup>14</sup>

Na série *Mimesis* (2005), continuou a manifestar uma osmose simbólica, embora desta vez envolta de um mistério sombrio para as nações. O motivo do Relicário, usado desde os anos noventa, intensifica a sua presença no início do novo milénio. Através dele, o artista encontrou forma de trazer ou levar de novo à memória dos povos as suas afinidades intrínsecas. A sua missão passou, então, por rememorar a sociedade das suas culturas, desde as raízes mais ancestrais e populares do passado até à sua actualidade. Contudo, com a chegada de um período inspirado por viagens ao Brasil, chegou também uma revivificada ambiência africana e, com ela, a alegria, a esperança e a energia trazida pelo fervor da multidão das favelas. Espelha-se nesta série *Brasil*, de 2007, um renovado espírito unificador sentido por manifestações que transpiram as raízes de África e mostram, uma vez mais, um artista sensível a causas humanistas e sociais.

A Obra deste artista tem um nível de intencionalidade actuante sobre o espectador que o transforma numa espécie de mentor, de educador, de formador ou de feiticeiro, como já se denominou o próprio, perante a sua intrusão com rituais em África e no México. A sua ambição por transformar ou promover a educação do Outro,

---

<sup>14</sup> José de Guimarães in *Prova de Contacto, sobre a Obra de José de Guimarães* (2005) [DVD-ROM] (filme realizado por João Mário Grilo em 2003), capítulo 7.º.

assume-se como algo central ao longo da sua missão. Daí o corpo humano, presente em todas as suas formas artísticas, de qualquer série cultural, ter o objectivo de apresentar a própria pessoa humana, aquela que se sente atraída pelas Obras, as observa e espelha-as na sua própria realidade. Essa pessoa representada é de tal forma miscigenada simbólica e culturalmente, que se apresenta com uma faceta universal como se de um arquétipo se tratasse. Este corpo multicultural e/ou intercultural aproxima-se do da pessoa universal. Guimarães equiparando pessoas e ritos culturais, tanto através de similitudes como de divergências, facilita para que qualquer tipo de público seja influenciado pelas suas imagens. Essa influência pode não ser captada de forma consciente, pode não fazer sentido naquele momento, mas será absorvida aos poucos conforme os vários patamares da vida e pensamento humano.

Como sujeito consciente, o homem realiza-se ao longo da sua vida, bem como se pode considerar que está em permanente processo educativo. Neste sentido, o homem é corpo educando, educável, objecto de educação e de estudo do biólogo, psicólogo, filósofo, pedagogo e do artista antropólogo, se assim podemos denominar José de Guimarães.

Cada ser revela a sua totalidade e é uma parte da totalidade do mundo<sup>15</sup>. Esta preocupação contribui para explicar o sentido da sua Obra, na medida em que o artista também mostra diferentes perspectivas do mundo numa tentativa de revelar a verdadeira imagem global do mesmo. Na sua Obra, os símbolos e os corpos do homem próprios de diferentes locais, procuram ser o espelho do mundo total, completando-se num todo.

A procura de aproximação entre culturas remete para o que se tem vindo a descobrir da Obra deste autor. Mais importante que agrupar as tradições culturais e simbologias próprias de cada parte do globo, será a efectiva ligação de pessoas. A «pessoa» é a mensageira ou a portadora de todas as memórias (in)conscientes e imaginárias capazes de promover a Unidade e a Totalidade, que o autor tentou

---

<sup>15</sup> Relativamente a um filósofo da era moderna, que também encara o homem na sua ligação com o mundo, Leibniz, remete-o para a sua função de ser o espelho do mundo. Existe uma intrínseca relação do homem com o mundo em todos os seus pensamentos, percepções e representações. Contudo, a percepção individual de cada um orienta o modo como apresenta o seu mundo, cada um é o ponto de referência do seu mundo.



explicar e fomentar como missão ao longo de todo o seu processo artístico. Como um artista humanista e com uma consciência tranquila da sua arte e das gentes do mundo, disse em 2009:

Quero que a minha arte seja universal e perturbadora. Procuo estar sempre à frente do gosto e sinto isso perfeitamente porque em relação à minha própria produção as pessoas gostam daquilo que eu fiz à dez anos atrás e não daquilo que estou a fazer neste momento. Eu não estou a trabalhar para o hoje, mas para uns anos à frente.<sup>16</sup>

Para que a relação entre civilizações se torne extraordinária, terá de passar pela aceitação da liberdade de cada um, perante os seus pensamentos, as suas crenças e as suas histórias e, orgulhando-se das suas diferenças, perdoando até os seus momentos mais sombrios, se existirem. A Obra deste artista mostra que só com esta correcta conexão, os homens se poderão realizar pessoalmente, encontrando-se consigo mesmo no Outro através de uma globalidade cultural e mundial.

Em tom de conclusão, a Arte permite que o homem avance na sua experiência com o mundo, apelando a uma participação pessoal na Obra. Lima de Freitas, ao longo do seu percurso de vida como pessoa e artista, conseguiu, de forma exemplar, atingir cada artigo da Carta da Transdisciplinaridade, respeitando, desenvolvendo e promovendo as suas ideias subjacentes. Guimarães continua a jogar com as suas figuras mítico-simbólicas, manipulando-as e conferindo-lhes novos modos de ser, ao mesmo tempo que pede ao espectador para participar desse mesmo jogo. As soluções propostas por estes artistas 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 colectivo para que, de facto, se verifique uma melhoria e um avanço significativo que permita alcançar um imaginário mítico e simbólico, que é, necessariamente, educacional. A meta final chegará apenas quando, por um lado, o sujeito intuir o sentido da Obra, compreendendo as suas imagens ideográficas e, por outro lado, simbólicas e a comunicação se estabelecer com a chegada de novas sensações e visões do mundo. Aí, os artistas vêem a sua missão cumprida.

---

<sup>16</sup> Entrevista realizada por Jorge Pereira de Almeida, Artes & Leilões, 7 de Setembro de 2009 (<http://vimeo.com/6471639>).

#### 4. Bibliografia

- ARAÚJO, Alberto Filipe (2004). Educação e Imaginário. Da Criança Mítica às Imagens da Infância. Mais: ISMAI.
- ARAÚJO, Alberto Filipe (2007). Da metáfora da “modelagem” ao mito de Pigmalião em educação. Considerações em torno de uma Filosofia do Imaginário Educacional. In ARAÚJO, Alberto Filipe; ARAÚJO, Joaquim Machado de (Org.). História, Educação e Imaginário. Cadernos CIEd, nº 3, 69-82.
- ARAÚJO, Alberto Filipe e 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 (2004<sup>a</sup>). Figuras do Imaginário Educacional. Para um Novo Espírito Pedagógico. Lisboa: Instituto Piaget.
- ARAÚJO, Alberto Filipe; SILVA, Armando Malheiro da (2003). Mitanálise: Uma Metodologia do Imaginário? In ARAÚJO, Alberto Filipe & BAPTISTA, Fernando Paulo (Coord.). Variações Sobre O Imaginário. Domínios, Teorizações, Práticas Hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, pp. 339-364.
- ARAÚJO, Joaquim Machado de; ARAÚJO, Alberto Filipe ARAÚJO (2007). Utopia, Cidade e Educação. Lisboa: Instituto Piaget.
- ASSUNÇÃO, Cátia Andreia Ferreira da (2007). As metamorfoses do corpo na Obra de José de Guimarães. Contributos para uma Filosofia do Imaginário Educacional. Braga: Universidade do Minho.
- BACHELARD, Gaston (1965): La Psychanalyse du Feu. Paris : Gallimard.
- BACHELARD, Gaston (1984). La Poétique de la Rêverie. 8<sup>e</sup> éd.. Paris: PUF.
- BACHELARD, Gaston (1993). Le droit de rêver. Paris : PUF.
- BACHELARD, Gaston (2004 [1943]). L’Air et les songes. Paris : José Corti.
- BAPTISTA, Fernando Paulo (2007). A rede Lexical do « Imaginário”. Clave para uma leitura deste conceito. Lisboa: Instituto Piaget.
- BOIA, Lucien (1998). Pour une histoire de l’imaginaire. Paris: Les Belles Lettres.
- BOURIAU, Christophe (2003). Qu’est-ce que l’imagination ?. Paris : Vrin
- CARVALHO, José Carlos de Paula (1998). Imaginário e Metodologia: Hermenêutica dos Símbolos e Estórias da Vida. Londrina: UEL.
- CASSIRER, Ernst (s/d). Ensaio sobre o Homem. Lisboa: Guimarães Editores.

- CASSIRER, Ernst (1983). *The Myth of the State*. Westport: Connecticut Greenwood Press.
- CHARBONNEL, Nanine (1991). *Les Aventures de la Métaphore*. In *La Tâche aveugle* (vol. I). Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg.
- DORFLES, Gillo (1988). *O Devir das Artes*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- DUBORGEL Bruno (1995). *Imaginário e Pedagogia*. Trad. de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget.
- DUBORGEL Bruno (2003). *Imaginário e Pedagogia*. In ARAÚJO, Alberto Filipe & BAPTISTA, Fernando Paulo (Coord.). *Variações Sobre O Imaginário. Domínios, Teorizações, Práticas Hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, pp. 203-217.
- DURAND, Gilbert (1979). *Figures Mythiques et Visages de l'Oeuvre*. Paris: Berg International.
- DURAND, Gilbert (1982). *Mito, Símbolo e Mitodologia*. Trad. de Hélder Godinho e de Vitor Jabouille. Lisboa: Presença.
- DURAND, Gilbert (1983<sup>a</sup>). *Mito e Sociedade. A Mitanálise e a Sociologia das Profundezas*. Trad. de Nuno Júdice. Lisboa: A Regra do Jogo.
- DURAND, Gilbert (1983<sup>b</sup>). *Le Décor Mythique de la Chartreuse de Parme. Les Structures Figuratives du Roman Stendhalien*. 2<sup>e</sup> éd.. Paris : Librairie José Corti.
- DURAND, Gilbert (1984). *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. 10<sup>e</sup>. ed.. Paris : Dunod.
- DURAND, Gilbert (1987). « Mitolusismos » de Lima de Freitas. Lisboa/Guimarães: *Perspectivas & Realidades/Galeria Gilde*.
- DURAND, Gilbert (1994). *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris : Hatier.
- DURAND, Gilbert (1996). *Champs de l'Imaginaire. Textes réunis para Danièle Chauvin*. Grenoble : Ellug.
- DURAND, Gilbert (2000). *Introduction à la Mythodologie. Mythes et Sociétés*. Paris: Albin Michel.
- FREITAS, Lima de (1965). *Pintura Incómoda*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- FREITAS, Lima de (1977). *Almada e o Número*. Lisboa: Editora Arcádia S.A.R.L.
- FREITAS, Lima de (1996). *O Despertar dos Sapientes*. In *Diálogos Filosóficos e alquímicos: conversas com portugueses notáveis*. Lisboa: Pergaminho.

- FREITAS, Lima de (2006). Porto do Graal. Lisboa: Esquilo Editores, Lda.
- GUIMARÃES, José de (2000). José de Guimarães, Arte Perturbadora. Porto: Edições Afrontamento.
- GUSDORF, Georges (1993). Le Romantisme. Vol. 1. Le savoir romantique. Paris : Payot.
- HAMELINE, Daniel (1981). Place et fonction de la métaphore dans la pensée sur l'éducation ou éloge de la rhétorique. *Éducation et Recherche*, 3, 121-132.
- HAMELINE, Daniel (1986). L'Éducation, ses Images et son Propos. Paris : ESF.
- JUNG, Carl-Gustav (1978). Les Racines de la Conscience. Études sur l'Archétype. Trad. d'Yves Le Lay. Paris : Buchet/Chastel.
- JUNG, Carl-Gustav (1991). Types Psychologiques. Trad. d'Yves le Lay. Paris : Genève : Georg Éditeur S.A.
- KERÉNYI, Charles (1974). De l'Origine et du Fondement de la Mythologie. In JUNG, Carl Gustva & KERÉNYI, Charles. Introduction à l'Essence de la Mythologie. Trad. par H. E. Del Medico. Paris : Payot, pp. 11-41.
- KERÉNYI, Karl (1944). Hermes der Seelenführer : Das Mythologem vom männlichen Lebensursprung. Zurich : Rhein- Verlag.
- LAMBERT, Maria de Fátima (1997). Fundamentos Filosóficos da Estética em Almada Negreiros – Da Modernidade ao Ver. Braga: Universidade Católica Portuguesa.
- LÈVI-STRAUSS, Claude (1958). Anthropologie Structurale. Paris : Plon.
- MORIN, Edgar (1999). La Tête Bien Faite. Repenser la réforme. Réformer la pensée. Paris: Du Seuil.
- RICOEUR, Paul (1969). Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique I. Paris : Du Seuil.
- RICOEUR, Paul (1976). Philosophie de la Volonté. Finitude et Culpabilité. II. La Symbolique du Mal. Paris: Aubier Montaigne.
- RICOEUR, Paul (1986). Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II. Paris: Du Seuil.
- RICOEUR, Paul (1987). Teoria da Interpretação. Trad. de Artur Morão. Lisboa : Ed. 70.
- RICOEUR, Paul (s.d.). Do Texto à Acção. Ensaio de Hermenêutica II. Trad. de Alcino Cartaxo et all.. Porto : Rés.
- ROCHA, Lígia Maria M. F. da (2007). Um olhar mítico e simbólico na Obra de Lima de Freitas. Contributos para uma Filosofia do Imaginário Educacional. Braga: Universidade do Minho.

- SARTRE, Jean-Paul (1940). *L'imaginaire*. Paris: Gallimard.
- SIRONNEAU, Jean-Pierre (1993). *Figures de l'Imaginaire Religieux et Dérive Idéologique*. Paris : L'Harmattan.
- STAROBINSKI, Jean (1966). *Remarques sur l'histoire du concept d'imagination*. *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, nº 11, 17-29.
- TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez (2006). *Pedagogia do Imaginário e Função Imaginante. Redefinindo o sentido da educação*. *Revista Olhar de Professor*, vol. 9 (2), 215-227.
- THOMAS, Joël (sous la dir. de) (1998). *Introduction aux Méthodologies de l'Imaginaire*. Paris : ellipses.
- TROUSSON, Raymond (1988). *Temas e Mitos. Questões e Métodos*. Trad. de Teresa Castro Rodrigues. Lisboa. Livros Horizonte.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (1979). *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*. Paris : Jean-Pierre Delarge
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (1988). *La métamorphose de l'âme, vocation oubliée de l'école*. *L'Encyclopédie de l'Agora* : <http://agora.qc.ca>. pp. 1-5. [Conférence prononcée le dimanche 1<sup>er</sup> mai 1988 à l'occasion du Colloque Éducation : le temps des solutions]
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (1990). *La raison contradictoire*. Paris : Albin Michel.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (1991). *L'imagination*. Paris : PUF (Coll. « Que sais-je ? »).
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (1993). *La « Bildung » ou l'imagination dans l'éducation*. In BOUVERESSE, Renée (Textos reunidos e publicados por). *Éducation et Philosophie. Écrits en L'Honneur de Olivier Reboul*. Paris : PUF, pp. 59-69.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (1997). *Philosophie des images*. Paris : PUF.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (1998). *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 (1998<sup>a</sup>). *Les problématiques d'interprétation de l'imaginaire*. In THOMAS, Joël (sous la dir. de). *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Paris : ellipses, pp. 151-155.

WUNENBURGER, Jean-Jacques (2002). *La vie des images*. Grenoble : PUG (Coll. « La Bibliothèque de l'imaginaire »).

WUNENBURGER, Jean-Jacques (2003). *L'Imaginaire*. Paris : PUF.

WUNENBURGER, Jean-Jacques & ARAÚJO, Alberto Filipe (2003<sup>a</sup>). *Introdução ao Imaginário*. In *Variações sobre o Imaginário. Domínios, Teorizações, Práticas*. Lisboa: Editorial Instituto Piaget, pp. 23-44.

WUNENBURGER, Jean-Jacques (2006). *La créativité imaginative, le paradigme autopoïétique* (E. Kant, G. Bachelard H. Corbin). In FLEURY, Cynthia (Coord. par). *Imagination, Imaginaire, Imaginal*. Paris : PUF, pp. 153-182.

### **Filmografia**

*Prova de Contacto, sobre a Obra de José de Guimarães* (2005) [DVD-ROM] (filme realizado por João Mário Grilo em 2003).