

Raymond Abellio e Lima de Freitas. A arte de L.F. e a gnose de R.A., por José Guilherme Abreu

Assim, conhecer e imaginar não são duas actividades opostas e inimigas, enquanto permanecem ligadas; antes se completam e se intensificam mutuamente.

Lima de Freitas, *Pintura incômoda*, 1965.

Nós devemos ver, perpetuamente, na luz o intransponível, e ao mesmo tempo ver-nos a transpor esse intransponível numa outra luz.

Raymond Abellio, *A Estrutura Absoluta*, 1965

1. Introdução

Raymond Abellio foi amigo pessoal de Lima de Freitas, encontrando-se a proximidade de ambos alicerçada em conhecimentos comuns estabelecidos a partir da intercessão e do estreitamento de laços, entre os círculos espiritualistas e esotéricos de Paris, nos anos 70.

Uma intercessão que desde logo passou pela colaboração na revista literária *Exil* (1973-1978), dirigida por Dominique de Roux, que reuniu nomes de autores como Julius Evola, André Coyne, Raymond Abellio, Natália Correia e já se vê Lima de Freitas, entre muitos outros, ocasião que logo daria azo ao estabelecimento convergências entre alguns deles.



Fig. 1- Lima de Freitas, Raymond Abellio e David Mourão Ferreira, 1977. Fonte: *Cahier de L'Herne*

Foi precisamente por causa desse convívio parisiense, que quando regressou a Portugal e logo após ter sido convidado por David Mourão Ferreira para Diretor da Ação Cultural da Secretaria de Estado da Cultura, do I Governo Constitucional (1976-1978), Lima de Freitas, convidou Raymond Abellio para proferir um ciclo de conferências no nosso País. Iniciado em 31 de maio de 1977, na Biblioteca Nacional, em Lisboa, com a conferência “*Genealogia e Transfiguração do Ocidente*”¹, esse ciclo compreendeu ainda outra conferência no Porto

¹ A este convite não é estranho uma faceta do pensamento de Raymond Abellio que muito impressionou Dominique de Roux, assim como Lima de Freitas: a percepção e o entendimento muito agudos que Abellio tinha da essência e da vocação universalista de Portugal, percepção e entendimento esses que grafou de forma particularmente ilustrativa no Prefácio que escreveu no livro “O Quinto Império” de Dominique de Roux, que se reporta precisamente aos “tempos últimos” do Processo Revolucionário Em Curso (PREC) que sucedeu à

O texto das referidas conferências² viria a ser publicado, em 1998, em anexo à segunda edição da série de Entrevistas que, sob o título *De la Politique à la Gnose*, Raymond Abellio concedeu a Marie-Thérèse de Brosses, facto que mostra a atualidade e a relevância dessa conferência quer em termos históricos, quer mesmo em termos de introdução ao pensamento do autor, já que o seu texto constitui uma das sínteses mais conseguidas do espiritualismo abelliano, sendo de resto devido a essa circunstância que o mesmo acompanha a 2ª edição das célebres Entrevistas, já que estas são normalmente consideradas como uma porta de entrada para o estudo do pensamento do autor.

Ora, apesar da relevância do seu texto e do valor dado por Abellio ao papel de Portugal na “Genealogia do Ocidente”, acontece que em língua portuguesa são escassas as menções a essa conferência, e menos ainda à amizade, e ao encontro, que esteve na sua origem.

A primeira referência ao encontro de Raymond Abellio com Lima de Freitas foi a que José Carlos Thiago de Oliveira fez na comunicação “*Emergência do Imaginal e a Palavra Perdida*”, que apresentou ao Colóquio “*Lima de Freitas: a Emergência do Imaginal*”, realizado na Quinta da Regaleira, Sintra, em 2013, e que o autor disponibilizou em linha.³

A outra referência (e só há estas duas) é o depoimento que Rafael Gomes Filipe, tradutor do primeiro livro de Raymond Abellio publicado em Portugal – *Para um Novo Profetismo* – redigiu, a meu convite, no livro “*Raymond Abellio. Caminhada para o Conhecimento*”, publicado, em 2015, aquando da realização em Portugal dos XV Rencontres Raymond Abellio.

No seu testemunho, Rafael Gomes Filipe explica:

Foi Lima de Freitas quem me incitou a escrever a Abellio e a iniciar, assim, um relacionamento, que o contacto pessoal assíduo durante a sua estadia em Portugal só viria fortalecer. De facto, pude assistir à conferência, sobre tema inédito, *Genéalogie et transfiguration de l'Occident*, que o escritor proferiu no anfiteatro a abarrotar da Biblioteca Nacional de Lisboa, no dia 31 de maio. [...]

Lima de Freitas, que vivera em Paris, nos últimos anos, com sua mulher, [...] era um grande conhecedor e entusiasta da obra de Abellio, de quem era amigo, pelo que não tardou a estabelecer comigo uma relação de amizade que durou até à sua morte prematura. Estou certo de que foi ele, secundado por Natália Correia, quem mais contribuiu para que se concretizasse a visita de Abellio a Portugal, que também contou, há que dizê-lo, com o apoio da embaixada de França em Portugal. Lisboa, 11/5/2015, Rafael Gomes Filipe (Abreu, 2015b:80)

Finalmente, de José Carlos Thiago de Oliveira transcrevo a seguinte passagem:

Observamos, na foto final, Lima de Freitas e David Mourão-Ferreira, pintor e poeta, mestres também da prosa. Lima viria a pintar a história e a fé, assim como a integrar a CIRET transdisciplinar, simbolicamente criado, sobretudo por ele, na Arrábida, no ano em que escreveu sobre o 515. De David, recordo o poema à lava e o fumejar vulcânico e orgânico do seu cachimbo. As vozes de ambos arrebatavam. Islamabad, 17/5/2015, José C T de Oliveira (Abreu, 2015b:85)

Revolução Cravos, de que o autor (Dominique de Roux) foi um privilegiado observador, por ser o único jornalista estrangeiro sediado em Portugal, em 25 de abril de 1974. A ideia abelliana de que Portugal alojava um polo (ou um germe) da história invisível, e que o levava a dizer, algo sibilamente, que o futuro do mundo se decidia, por aqueles anos, em Portugal.

² A tradução do referido texto figura em Abreu, J. G. (2015b) *Raymond Abellio. Caminhada para o Conhecimento*, Paris: Nota de Rodapé, pp. 51-78.

³ https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwjm-IKZm_rmAhVEzRoKHfNjBocQFjAAegQIBxAC&url=http%3A%2F%2Fvixra.org%2Fpdf%2F1512.0415v1.pdf&usg=AOvVaw3Sy-gXnQWPfoXMIxg8q6JH

E com estas referências e transcrições se esgotam as menções ao encontro de Raymond Abellio e de Lima de Freitas publicadas em língua portuguesa.

2. Um Raymond Abellio

Quem foi afinal Raymond Abellio? Não cabe obviamente nestas linhas descrever nem sequer resumir as múltiplas e diversificadas facetas de Abellio. Salvaguardadas as devidas distâncias, encontro-me em idêntica posição à de Agostinho da Siva, quando em 1958, escrevendo sobre Fernando Pessoa, reconheceu a sua incapacidade para abarcar a multiplicidade e a complexidade do universo pessoano, intitulado por isso o seu livro “Um Fernando Pessoa”.

É precisamente essa a sensação que tenho em relação a Raymond Abellio. Apesar de ter tomado conhecimento da sua obra desde o ano das suas conferências em Portugal (1977), e de a estudar de forma sistemática a partir do Colóquio de Cerisy que lhe foi consagrado (2002), o testemunho que posso a seu respeito dar é forçosamente limitado. É um, entre os muitos possíveis.

E esse testemunho estruturo-o em dois eixos: o que Abellio foi; o que Abellio fez.

Começando pelo primeiro, Raymond Abellio foi:

- Um espiritualista: Acreditava na formação e no papel de um novo profetismo
- Um ocidentalista: Encarava o Ocidente como “lugar” do *Ego Transcendental*
- Um modernista: Recusava a conotação da modernidade com a *Idade das Trevas*
- Um iniciado: *Loja Lalande* (Maçonaria), 1932; *Pierre de Combas* (Esoterismo), 1943

Quanto ao segundo, Raymond Abellio fez:

- Conferiu à Arte um estatuto superior – Gnose (*Haute Connaissance*)
- Concebeu a *Esfera Senária Universal* como máquina do mundo (*yoga do Ocidente*)
- Abriu o caminho para a criação de uma *gnose* moderna (*conversão dos cientistas*)

Pelo cruzamento destes traços identificadores, é possível perceber alguns dos motivos que tornam o pensamento de Raymond Abellio particularmente relevante, para a definição de uma visão moderna da espiritualidade.

É que contrariamente ao decadentismo herdado do século XIX que na ressaca do fracasso do projeto positivista do “Progresso Contínuo da Humanidade”, contaminou de ceticismo a cultura ocidental, tolhida entre os anúncios da morte de Deus (Nietzsche) e do declínio do Ocidente (Spengler), Abellio vem contrariar essa visão, para nos dizer que:

1. A espiritualidade forma-se e renova-se independentemente das religiões socializadas e institucionalizadas. Assim, o recuo da religião não tem de significar um recuo da espiritualidade.
2. O Ocidente não é um local decadente, desde logo porque o conceito de Ocidente, em rigor, não é mais o de um horizonte físico e fixo, mas antes uma instância imaterial e móvel cuja morada é lá onde emerge o ego transcendental: a clara consciência de si.
3. A modernidade não é a *Idade das Trevas* de que falam os tradicionalistas como René Guénon que Abellio apelidava de “esoterista reacionário”. Tal como refere “*cada época carregada com os seus signos, é segundo a sua vocação uma época única, positiva e insubstituível*” (Abellio, 1965: 433)

O “meu Abellio” foi antes de mais alguém que votou a sua vida a desvendar a fenomenologia da espiritualidade e a desenvolver uma estruturação da dialética da espiritualização, partir de uma síntese original que defende a possibilidade de uma reconciliação com o Ocidente e com a Modernidade, confrontando a cabalística hebraica com a teologia de Mestre Eckhart e com o profetismo de Joachim de Flora, reescrevendo assim a genealogia espiritual do Ocidente.

Além disso, Abellio deu contributos relevantes para uma visão e uma compreensão mais esclarecidas do que é a espiritualidade, resgatando-a do duplo confinamento para o qual a mesma havia sido relegada: as doutrinas religiosas e as tradições esotéricas.

Em Abellio, a espiritualidade e conhecimento não são incompatíveis. São antes as duas dimensões dialéticas da sua gestação: a dimensão teológica e antropológica. Tal como Rudolf Steiner – cujo pensamento constitui um dos pilares fundadores da teoria abelliana da *Esfera Senária Universal* – o ser humano é uma instância a um tempo terrena e cósmica que se realiza e culmina na intersubjetividade transcendental, sob a forma de uma comunhão derradeira e infindável, em perpétuo aprofundamento.

A partir daqui a oposição entre filosofia e espiritualidade, ou entre religião e ciência, deixam de fazer sentido e o aforismo abelliano que melhor traduz a sua dialética é o seguinte:

É necessário pôr em marcha uma dialética da transposição perpétua com a presença do intransponível, e é aí que reside o conflito interior, o do sábio. Se o sábio toma consciência deste conflito, a sua conversão faz-se quase automaticamente (Abellio, 1987:47)⁴

Na gnose de Abellio, não há, pois, nunca negatividade⁵, como ele afirmou na Conferência de Lisboa:

A crise das ciências ocidentais, no momento presente, é evidentemente manifesta. Mas é uma crise, repito-o, positiva, e é aí que eu quero dizer que ao lado da história visível há a uma história transcendental, uma história que pode *denominar-se invisível, mais secreta*, e – por que não empregar esta palavra? – uma história sagrada, para qual, incontestavelmente a guerra, o mal, devem ser relativizados, e para a qual não pode haver negatividade pura, não pode haver regressão, e decadência puras. Tudo tem um sentido positivo que importa descobrir. E todo o problema da consciência transcendental é o de soltar o sentido positivo das coisas que aparentemente são as mais negativas, como o mal, ou a guerra, ou o sofrimento dos homens. (Abellio, 2015:53)

Apesar de escassas, as referências avançadas permitem dar uma ideia geral dos contornos (e da intencionalidade) do pensamento de Raymond Abellio (pelo menos o pensamento do “meu Raymond Abellio”) e a partir daqui começar a ver que traços comuns podem ser estabelecidos entre o seu pensamento e a arte de Lima de Freitas.

E entre esses traços comuns, o mais óbvio parece ser o facto de quer Lima de Freitas, quer Raymond Abellio se inserirem em correntes modernistas, respetivamente da arte e da filosofia, destacando-se neste particular a elevada consideração do surrealismo para ambos, cujo movimento artístico e pensamento estético.

Abellio, por exemplo, nas suas memórias refere que nos Anos 30 escreveu quilos de textos em escrita automática – que, entretanto, se perderam – e chegou mesmo escrever que “*os surrealistas foram os únicos revolucionários integrais deste século*” (Abellio, 1965:44), tendo inclusive

⁴ Il faut donc mettre en œuvre une dialectique du dépassement perpétuel et de la présence de l'indépassable, et c'est là que réside le conflit intérieur, celui du savant. Si le savant prend conscience de ce conflit, sa conversion se fait presque automatiquement. (Abellio, 1987:47)

⁵ Está por estudar a correspondência entre a gnose de Raymond Abellio e a gnose de Sampaio Bruno (1857-1915), estudo esse que pode justificar-se pela circunstância da gnose de Bruno tal como a de Abellio, se constituírem como gnosés modernas, na medida em que contrariamente à gnose tradicional, defendem uma conceção mais positiva da matéria, dado que na conceção de Bruno “*a matéria não é eterna como Deus e as emanações divinas não vão prevaricando à medida que se afastam de origem. Pelo contrário, vão intensificando, maiores, sendo*” (Bruno, 1902:482), da mesma forma como Abellio afirma “*Está na natureza de toda a gnose avançar longamente de forma subterrânea e de aparecer apenas quando as contradições ou a impotência do mundo visível atingem um ponto de rutura que a faz emergir*”. Em ambos, verifica-se, portanto, uma conceção menos negativa da matéria e da temporalidade. Em Bruno a matéria é suscetível de se regenerar, pela força do divino. Em Abellio, o tecido do mundo visível – a matéria – é fragilizada pelas contradições que lhe são inerentes, e abre-se então caminho à revelação da gnose. As consonâncias e dissonâncias entre as gnosés de ambos estão, no entanto, por assinalar e esmiuçar.

travado conhecimento com André Breton que, por sua vez, lhe ofereceu um exemplar autografado e dedicado⁶ de “*L’Art Magique*”, 1º tomo da sua História da Arte, em 5 volumes.



Fig. 2- Livro *L’Art Magique*, oferecido e autografado pelo seu autor, André Breton, a Raymond Abellio

Lima, por seu turno, tem na estética surrealista uma das vias fundamentais de prospeção do imaginário, e uma das chaves mais pessoais de abertura do “imaginal”.

A arte constituiu, portanto, uma devoção comum a ambos. Lima, pela prospeção da imagem. Abellio, pela meditação do sentido. E essa predileção pela arte não se limitou a um interesse pelo surrealismo como “teatro das aparições” (Caeiro, 2019), a dada altura transversal aos dois. O artístico, mais do que domínio de configurações estritamente estéticas, é a sede e a expressão do autêntico, o “pôr em obra da verdade”, (Heidegger). Portanto, sendo coisa verdadeira, a arte é isenta de erro. Logo a arte é sábia.

Ouçamos, a este respeito, Raymond Abellio:

Se a arte na sua essência é artística, o ato, por outro lado, será chamado de “artificial”. O artificial é, portanto, o termo médio entre o natural e o artístico. Mas também se diz que a plenitude da arte reside no espontâneo e no natural, o que mostra claramente que o artístico e o natural, graças à circulação do artificial, estão esféricamente ligados um ao outro, na contiguidade dos extremos. Está no caráter de qualquer visão (percepção sensorial ou intuição eidética) ser espontânea e, como ek-stase, tornar-se percepção imediata do seu objeto, estando este ou não “próximo” de nós. Sabemos que essa percepção está realmente fundada em toda uma gnose ou poder sub-jacente, já reunidos, e que ela nunca é primeira no sentido absoluto da palavra. Mas a arte, por sua vez, que é coroamento da visão e da atividade, aparece assim como alimento dessa gnose ou desse poder; ela capta a visão por baixo e fecha-se esféricamente sobre ela, para torná-la uma visão “mais sábia”. (Abellio, 1965:131)

Se Abellio, por um lado, observa uma circulação entre o artístico e o natural mediada pelo artificial, por outro, postula que esse trânsito espontâneo tem como substrato uma gnose ou poder subjacente, na medida em que a visão ou percepção nunca é primeira (prístina), no sentido absoluto da palavra, cabendo justamente à arte ser o alimento dessa visão, de forma a que, pela atividade artística, a mesma se transforme em visão mais sábia.

Eis o lugar e o papel da arte na gnose abelliana. Encarada como coroamento da ação e metamorfose da visão (ingénua), a arte ocupa um lugar cimeiro no pensamento abelliano. E

⁶ À Raymond Abellio / le décrypteur voilé / hommage très attentif / André Breton.

curiosamente, em Lima de Freitas, o papel e o lugar da arte denotam equivalente valorização e proeminência filosóficas, como se verifica na seguinte passagem:

Os quadros mais exaltantes são esses que nos revelam, não os fantasmas escondidos sob as aparências, mas as aparências escondidas sobre os fantasmas. Julgamos que a aparência não passa de uma ilusão dos sentidos, que a verdade se esconde mais fundo, que os sentidos não podem aflorá-la porque só o espírito a pode intuir. Mas no universo da pintura a aparência é o que há de mais significativo. Aquele que não vê não é cego por se negar a ver, mas cego porque julga que vê. [...]

A técnica da arte consiste justamente nessa mobilização geral das emoções, das memórias, da razão e do comum património humano, nessa concentração prodigiosa de energia no olhar, que torna a aparência irremediavelmente visível e fá-la emergir do nevoeiro turvo dos fantasmas privados e familiares.

O espectador, diante da fingida invisibilidade assim constrangida a exhibir-se, sentirá uma impressão fulgurante de beleza, uma revelação. (Freitas, 1965:199-200)

Ambos os textos convergem numa conceção unânime da arte como lugar de uma revelação. Mais do que um meio de produção de beleza, a arte concebe-se a um tempo como uma sondagem e como uma meditação. Em Abellio, a arte superioriza-se em relação à ação, e gera uma nova visão, libertando o artista da lógica dos mecanismos da produção, para se tornar criação. Em Freitas, a arte faz aparecer a percepção das aparências como aparências, circunstância que sibilantemente se aproxima da *epochè* fenomenológica, e nos conduz à suspensão dos juízos que decorrem da visão ingénuo ou natural. Aqui o artifício da arte surge como um dispositivo, ou uma passagem, para a percepção um nível superior de compreensão que nos dá a ver o que de ilusório há na vida, apresentando o ilusório como ilusório, ou seja, revelando a verdade.

É este precisamente o sentido do ciclo abelliano Visão-Ação-Arte. O primeiro momento – Visão – corresponde ao projeto, à ideia, da obra a criar. O segundo momento – Ação – corresponde à atividade de execução, à produção, da obra. O terceiro momento – Arte – corresponde à modificação que a execução da obra provoca no artista, alterando a sua visão inicial, superada por uma visão mais perfeita, que a coroa quase como um absoluto.

Um aforismo de Lima de Freitas retirado do seu diário, constitui até hoje na sua simplicidade e clareza essenciais a explicitação mais conseguida do que há de mais profundo neste ciclo, quando diz que “*A obra de arte é a obra de um artista e obra da arte*” (Freitas, 1965:190).

Quer isto dizer que a obra de arte só parcialmente é uma obra emanada do artista. Uma outra parte é uma emanção da própria arte, ou seja, é um fluxo de natureza psíquica (Verney, 2019) captado pelo artista que, para tanto, possui, ou desenvolveu, a capacidade de se elevar até ao plano do *imaginal* (Corbin, 1964), a fim de entrar em ressonância com o mesmo, e dessa forma poder integrá-lo na própria obra.



Fig. 3- Edward Burne-Jones, *Pigmalião e Galateia. Segunda Série*, 1875-79, óleo s/ tela, Birmingham City Museums & Art Gallery

No texto “*La connaissance comme l'un des beaux-arts*” (Abreu, 2015), desenvolvi um estudo de aplicação do ciclo Visão-Ação-Arte à pintura, a partir do exemplo da série “*O Mito de Pigmalião*”, do pintor pré-rafaelita, Edward Burne-Jones. O texto está disponível on-line em livre acesso, pelo que me dispense de desenvolver aqui esse aspeto.

3. O lugar de Lima de Freitas na História da Arte Moderna em Portugal

Importa começar por referir que obra pictórica de Lima ocupa um lugar absolutamente singular no panorama da pintura portuguesa do século XX.

Em José Augusto-França, a pintura de Lima de Freitas é assim analisada:

Desenhador discursivo, interessado nos temas dramáticos que ilustra em livros de mercado internacional (viveu em Paris entre 54 e 59 e trabalhou para casas editoras norte-americanas), Lima de Freitas chegou à pintura da sua maturidade por vias literárias, o que lhe assegurou uma posição inédita na arte portuguesa do seu tempo. O gosto academizante do seu desenho facilitou, por outro lado, a sua aceitação pelo grande público comprador das obras ilustradas de Camões. Lembranças de Bosch, Goya, e Ensor viriam a assumir, na obra de Lima de Freitas, um papel determinante, para além dos valores formais – e explicarão finalmente a evolução do pintor, ao longo dos anos 60, para uma arte espiritualizada de teor algo teosofante, totalmente arredada da fé neo-realista dos anos 40. (França, 1991:373-374)

Leitura pouco abonatória da obra de Lima de Freitas, neste texto figuram alguns termos e expressões que de forma subtil não deixam de ser depreciativos. Lima é apresentado como um desenhador (não como um pintor ou artista) e como um ilustrador de livros de mercado internacional, designadamente norte-americano. A sua pintura afirma-se sobretudo pelo seu carácter literário, e não pelo seu valor plástico, que permanece comprometido por um desenho de gosto académico, facilitador da aceitação comercial. Devedor de uma via expressionista e onírica da história da pintura, a obra de Lima de Freitas ficará por isso destinada a evoluir no sentido de uma “espiritualidade teosofante”, que denega, quando não descredibiliza a “fé neo-realista” professada nos anos 40.

A autoridade científica de França proferira a sua sentença. Lima de Freitas não constitui uma figura notável da pintura portuguesa do século XX, e o seu percurso em vez de apresentado como sendo o resultado de uma investigação pensada, e logo documentada, pela escrita, aparece antes como uma deriva literária, contaminada de religiosidade, que denega o cometimento político dos primeiros tempos.

A argumentação depreciativa de França sintetizava assim a partir de uma imagem de incongruência a evolução da pintura de Lima de Freitas. Para França, a mesma evoluíra de uma “fé neo-realista” para uma “espiritualidade teosofante”, devendo ser observada a aplicação irónica do termo fé relativamente a neorealismo. Na verdade, esta aplicação irónica serve para descredibilizar o cometimento crítico de Lima, conotando-o com a obediência à cartilha jdanoviana do realismo socialista, que caracterizara a sua primeira pintura. No fundo, para França, essa obediência religiosa contrariava o seu alcance crítico.

Sentença errada e injusta, desde logo porque o cometimento crítico de Lima de Freitas não foi um cometimento retórico, nem sequer apenas literário. Foi uma dupla tomada de posição política e artística, tomada de posição essa que levou a que um dos quadros a ser retirado da II Exposição geral de Artes Plásticas, em 1947, tenha sido seu, chegando, em 1949, a ser preso, pela PIDE, por ter sido líder do MUD juvenil.

Posteriormente, a história da arte em Portugal tem reiterado, embora se calhar sem tanta convicção a leitura depreciadora de França. Por exemplo, Rui Mário Gonçalves ao longo do seu estudo História da Arte Portuguesa desde 1945 até à Atualidade, publicado em 1986, as escassas referências que faz a Lima de Freitas, restringem-se quase sempre à sua presença em exposições, numa das referências mais desenvolvidas a seu respeito refere:

Lima de Freitas, que desenvolveu a sua atividade de ilustrador, começando, porém, a representar dados do inconsciente. (Gonçalves, 1986:82)

Mais adiante, na mesma obra inclui o seu nome numa lista de autores que “publicaram obras de teoria” (Gonçalves, 1986:112)

Já mais recentemente, no capítulo “*Declínio das vanguardas: dos Anos 50 ao fim do milénio*”, da História da Arte Portuguesa, dirigida por Paulo Pereira, a propósito de Lima de Freitas, João Lima Pinharanda escreveu o seguinte:

Lima de Freitas, com breve estadia em Paris a partir de meados da década, prefigurou-se, com Pomar, como um dos mais activos teóricos e artistas do neo-realismo. Desenhador minucioso, recuperou uma tradição formal arcaizante, boschiana e breugheliana (*Tempos Modernos e Massacre dos Inocentes*, 1952) que haveria de desenvolver depois da sua adesão, ao longo das décadas seguintes, aos valores de um surrealismo entendido como ilustração de um saber místico e esotérico. (Pinharanda, 1995:598)

A linha de construção do comentário crítico de Pinharanda, em 1995, segue percurso idêntico ao de França, elaborado cerca de trinta anos antes, observando-se uma mais favorável inserção de Lima no panorama histórico, ao colocá-lo a par de Pomar, nos planos teórico e artístico, bem como uma mais benevolente apreciação crítica, ao designá-lo como desenhador minucioso, em vez de académico, como França. De assinalar também a menção à posterior conotação da pintura de Lima com “*um surrealismo entendido como ilustração de um saber místico e esotérico*”, como se a inclusão da pintura de Lima no surrealismo não fosse óbvia, suscitando alguns problemas a sua circunscrição ao domínio do inconsciente freudiano, facto suficiente para complicar a sua inserção no surrealismo canónico de André Breton.

A partir desta amostra, pode concluir-se que a crítica da arte moderna em Portugal, de um modo geral, tem tido dificuldade em discernir o sentido da investigação pictórica de Lima de Freitas. Pintura, também neste particular, incómoda, a arte de Lima de Freitas por se encontrar, por um lado, votada à meditação ontológica e, por outro, a uma abertura à dimensão arquetípica da criação, coloca problemas de ingrata resolução pela historiografia racionalista, quando não positivista, que domina a produção académica dita científica, de que aliás não é fácil escapar, como todos sabemos.

Justifica-se, portanto, nem que não seja a mero título experimental, e sem recer correr alguns riscos, tentar analisar os problemas que a arte de Lima de Freitas coloca, a partir de novos pontos de vista.

Um dos pontos de vista que se nos afigura pertinente é precisamente o de Raymond Abellio, em virtude das convergências e consonâncias que se encontram entre ambos, como vimos.

4. Para uma leitura abelliana da pintura de Lima de Freitas

Um primeiro plano de análise abelliana da obra pictórica de Lima passa pela deteção da presença da simbologia da *Esfera Senária Universal* (ESU).

Vejamos como Raymond Abellio descreve esse símbolo, que ele prefere chamar estrutura:

Num dado campo, a primeira “fase” da estruturação consiste em reconhecer quatro polos repartidos em dois pares antagonistas, que desencadeiam o movimento dialético pelo meio de duas rotações de sentido inverso. Desta regra, tentará a presente obra mostrar a universalidade. A segunda “fase” é de resto síncrona em relação à primeira. Com efeito, as duas rotações de sentido inversos apelam á presença de um eixo de rotação também ele bipolar que marca a “evolução” ou melhor a abertura do sistema aos dois sentidos opostos da diferenciação e da integração de igual modo cruzando o campo. Nenhum campo podendo ser considerado fechado, é necessário que a estrutura sirva de alguma maneira de charneira comum a todos os campos “sucessivos” cada vez mais extensos e mais integrantes, antes de

ser, no “final” do processo, a estrutura única e unificante do universo, quer dizer o campo de todos os campos. (Abellio, 1965:22)

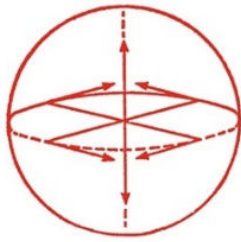


Fig. 4- *Estrutura Absoluta*

Este modelo de estruturação tem uma representação gráfica que na sua forma mais rigorosa Abellio designa de “esfera senária universal”, mas que de maneira mais informal, quando não provocatória, o autor designa de “estrutura absoluta”. Apesar de ser uma conceção eminentemente teórica, que pretende ilustrar uma metodologia de análise e de sondagem da realidade, enquanto representação gráfica, por outro lado, não deixa a mesma de deter uma dada dimensão simbólica, à qual Abellio se refere quando diz que a “estrutura absoluta é o yoga do Ocidente”.

Mediante estas referências, torna-se possível identificar a presença visual da “estrutura absoluta” na pintura de Lima de Freitas.

A tela “O tocador de flauta”, de 1973, constitui uma das aparições porventura mais óbvias da esfera senária universal, de Raymond Abellio.



Fig. 5- Lima de Freitas, *O tocador de flauta*, 1973, óleo s/tela. Fonte: *Lima de Freitas 50 Anos de Pintura*

Representada na pintura como uma esfera de luz desprovida de corpo físico, mas possuidora de uma poderosa energia irradiante, a imagem da “estrutura absoluta” abelliana parece desempenhar o papel de “algoritmo estrutural” da composição da tela, na medida em que define um eixo vertical que tem correspondência na verticalidade da árvore que figura a seu lado, e com a qual estabelece um duplo contraste. Duplo contraste, na medida em que contrariamente a esta, que aparece representada por meio de um sólido, espesso e sombrio tronco enraizado na terra, ao qual não faltam os contornos do corpo feminino, a imagem da esfera senária universal aparece, por sua vez, como um corpo etéreo, senão mesmo cósmico, descido do firmamento, enquanto a árvore sugere um movimento ascendente, estendendo os seus ramos para o alto e para a luz, ao mesmo tempo que entranha as suas raízes na terra, naquela que pode ver-se uma alusão ao eixo vertical da ESU, e ao duplo fluxo que a anima.

Além desta verticalidade simbólica, a imagem da “estrutura absoluta” exhibe a elipse equatorial e os dois eixos e quatro polos que o compõem. Correspondem os mesmos na tela à sua organização compositiva em quatro secções distintas, organizadas também elas duas a duas.

No plano inferior, distingue-se a secção do flautista a tocar o seu instrumento no interior de uma pequena gruta, denotando assim um caráter a um tempo realista e telúrico, secção essa que tem como contraponto a figura feminina de configuração idealizada que parece, pela sua mão erguida na direção do flautista, deter alguma relação com a música, denotando assim um caráter eminentemente onírico, senão mítico.

No plano superior, por sua vez, duas outras presenças opostas o compõem: de um lado a figura do sol prestes a desaparecer atrás de uma montanha, em alusão ao dia. Do outro, a figura da Lua que do alto do céu ilumina a noite.

A relação vertical entre o músico e o Sol, a par da relação vertical entre a musa e a Lua, parecem repercutir a distinção abelliana entre o domínio masculino e solar da gnose, com o domínio feminino e lunar da mística.

Sintetizando, do ponto de vista compositivo a tela encontra-se estrutura em espaços e fluxos:

- Quatro espaços: o eremita (*telúrico*); a musa (*onírico*); o dia (*Sol*); a noite (*Lua*)
- Dois fluxos: ascendente (*árvore*) descendente (*esfera*)

Por sua vez, do ponto de vista iconográfico, a tela repercute os seguintes temas:

- A árvore antropomórfica como “árvore da vida” (*simbologia tradicional*)
- A esfera senária universal como “esfera de luz” (*simbologia não-tradicional*)

Finalmente, do ponto de vista metafórico, a tela alude à dimensão do “espaço imaginal”:

- A matéria espiritualiza-se (a *árvore da vida* estende-se até à luz)
- O espírito condensa-se (a *esfera senária universal* irrompe no mundo)

De acordo com esta leitura, a tela o *Tocador de Flauta* aparece como uma metáfora da criação artística que se concebe como sondagem do “imaginal”, sendo o flautista apresentado como avatar do artista-eremita, cuja criação artística (simultaneamente telúrica e onírica) abarca os três planos da existência (físico, anímico e espiritual), pelo estabelecimento de uma ligação à matéria viva (a Árvore da Vida), uma ligação à imaginação sensível (a Musa) e uma conexão ao espírito universal (a Esfera de Luz). Esta síntese, ou imbricação imagética, constituir-se-ia por sua vez como uma alegoria da presentificação do “imaginal”, através da arte.



Fig. 7- Lima de Freitas, *Anahita*, 1971, óleo s/tela, Fonte: *Lima de Freitas 50 Anos de Pintura*

Na tela seguinte, *Anabita*, pintada dois anos mais cedo do que *O Tocador de Flauta*, a presença da “estrutura absoluta” não é tão óbvia do ponto de vista iconográfico, aparecendo, por assim dizer, decomposta, nos seus elementos estruturais: os três níveis ou planos verticais e a sua dialética ou dinâmica quaternária.

Ao contrário da tela anterior, onde era possível estabelecer alguma correspondência entre o tocador de flauta e o próprio artista, no presente caso essa conexão metafórica não existe, concebendo-se o quadro como uma ilustração, ou melhor, uma interpretação de *Anabita*, uma divindade da religião persa.

Cultuada como deusa da fecundidade e conotada com as águas primordiais, *Anabita* tem correspondência com a figura de *Ishtar*, divindade da religião acádica.

Deusa da fertilidade, conotada com a simbologia das águas, *Anabita* aparece aqui associada aos mitos da criação primordial, e não, como no caso anterior, enquanto alegoria da criação artística. Mau grado esta discrepância fundamental, é possível discernir os mesmos elementos “estrutura absoluta”, a saber, o eixo vertical e os seus três níveis e o plano equatorial, como os seus dois eixos que associam quatro polaridades, duas a duas.

A conotação com a criação primordial é reforçada com a presença do ovo cósmico, donde de acordo com diferentes mitos cosmogônicos é gerado o universo (Eliade, 1962).

Eis como Eliade, se refere à estrutura destes mitos, a partir do exemplo de uma narrativa tibetana:

Da essência dos cinco elementos primordiais saiu um grande Ovo (...). Dezoito ovos saíram da gema desse ovo. De entre esses dezoito ovos, o ovo do meio, um ovo de concha, separou-se dos outros. A esse ovo concha nasceram membros, depois os cinco sentidos, tudo perfeito e ele transformou-se num rapaz de uma beleza tão rara que parecia a realização de todos os votos. (Eliade, 1962:25-26)

Referindo-se agora a pintura à temática da criação cosmogônica, importa observar que para Lima de Freitas tudo se passa como se a “estrutura absoluta” funcionasse agora como uma autêntica máquina do mundo, que gera o ovo cósmico donde tudo procede.

Esta visão é coincidente com a visão abelliana da esfera senária universal, como dispositivo cósmico que está na origem da criação divina, baseando-se para tanto nos primeiros versículos do Génesis, tal como explica detalhadamente, na seguinte passagem:

Sabe-se que o hebreu é uma língua consonântica que suporta, sem mudança de ortografia, várias pronúncias permitindo registrar, através do mesmo corpo de letras, diversos sentidos. Com efeito, a vocalização encontra-se ali indicada por pontos-vocálicos estranhos à ortografia propriamente dita das palavras, de forma que o mesmo versículo oferecer ao mesmo um sentido demótico, que é o das interpretações vulgares, e dos sentidos escondidos ditos “iniciáticos”. O primeiro versículo lê-se em pronúncia vulgar: *Bereschith bara Elohim eth ha-schamaim v'eth ha-arets*, o que significa, como se sabe: “No começo (ou então: no princípio) os Elohim criaram a essência dos céus e a essência da terra.” Mas desde o primeiro capítulo, o *Siphra di-Tzeniutha*, depois de enunciar o mesmo versículo, retoma a primeira palavra *bereschith* que, sendo o primeiro, implica à partida todos os outros, e dá-lhes uma outra vocalização e um segundo sentido. O *Siphra di-Tzeniutha* acrescenta com efeito como comentário: Seis, no princípio (*bereschith*), ele criou seis (*baraschith*). A primeira palavra do Antigo Testamento vocalizado como *baraschith*, significa com efeito “il criou seis”, e visa, portanto, a criação, na origem das origens, da própria senária. (Abellio, 1965:159)

Embora se trate de uma matéria complexa e muito especializada, fica aqui registada uma pista de leitura da presente tela, de acordo com a qual Lima de Freitas reitera a ideia defendida por Abellio de que a “estrutura absoluta” é uma criação divina, encontrando-se na origem das origens da criação primordial.



Fig. 8- Lima de Freitas, *Dakini*, 1973-74, óleo s/tela, In, *Lima de Freitas 50 Anos de Pintura*.

Dakini é uma entidade espiritual feminina do Budismo Vajrayana. Na tradição tântrica tibetana, Dakini é a consorte de Daka, cujo nome designa aquele que se desloca pelo céu: um atributo mágico que nas Dakinis mundanas se encontra oculto, e nas Dakinis sábias surge como um dom espiritual.

A figura representada por Lima de Freitas parece justamente repercutir essa dualidade. Externamente, a figura aparece revestida de uma aparência mundana, mas internamente a mesma aloja no ventre uma esfera de luz dourada, que pode de novo ser vista como uma alusão à “estrutura absoluta”, em virtude da marcação do eixo vertical que se prolonga, no sentido inferior, sob a forma viril de uma seta, em direção à vulva, prosseguindo em direção à terra, da mesma forma como se prolonga no sentido superior em direção à cabeça, acabando por abrir uma brecha na cara que se rasga dando a ver um outro rosto, o qual na frente se rasga também libertando um turbilhão de luz dourada, cujas tonalidades repetem as da esfera de luz dourada que a figura traz no ventre, aludindo a um estado de gravidez.

Assumindo a natureza dupla da divindade, Lima de Freitas parece fazer aqui alusão à transfiguração do mundano em espiritual, ou seja à transmutação alquímica, transfiguração ou transmutação essa que parece, por sua vez, ser induzida, ou pelo menos concomitante com uma fecundação interior, induzida ou manifestada pela assimilação da esfera senária universal.

Esta leitura é consistente com a *gnose* abelliana, já que esta pugna pela emergência do *Ego Transcendental*, instância transpessoal e intersubjetiva que deriva da fenomenologia de Husserl, e que Abellio explica:

A emergência do *Ego Transcendental* ocorre quando o corpo inteiro se torna intelecto. Nesse instante, a *esfera* funde-se no seu centro, que é o próprio “*Eu*” infinitamente carregado, e o mundo fecha-se inteiramente aí, ou como diz Husserl, coloca-se entre parêntesis, através da operação última que é a redução fenomenológica propriamente dita. O “*Eu*” não tinha nunca cessado de ocupar o centro da esfera senária, mas nós não o sabíamos. É preciso esta última redução na qual o “mundo” recebe o seu sentido último, para que o “*Eu*” se dê a si-mesmo o seu próprio sentido. O ser do mundo, enquanto tal, aparece nesse momento como objeto único de conhecimento. Quanto ao edifício das ciências assim integrado, que é o da teoricidade no seu campo mais geral, ele coroa-se, sempre no mesmo momento da

fenomenologia transcendental, ela própria teoria da teoricidade, derradeira intuição eidética, correlato noemático último da noese do “Eu” visando-se a si próprio. Esse visado é a *estrutura absoluta* como conteúdo do ato vivido contendo todos os atos. (Abellio, 1965:69)

Uma derradeira presença da gnose abelliana descobre-se também na tela *Noese*, de 1982, que, como refere Abellio na passagem acima transcrita, nos revela a visão cujo objeto e conteúdo é o ver, ou seja a visão da visão, se constitui como conhecimento último do que é ver.

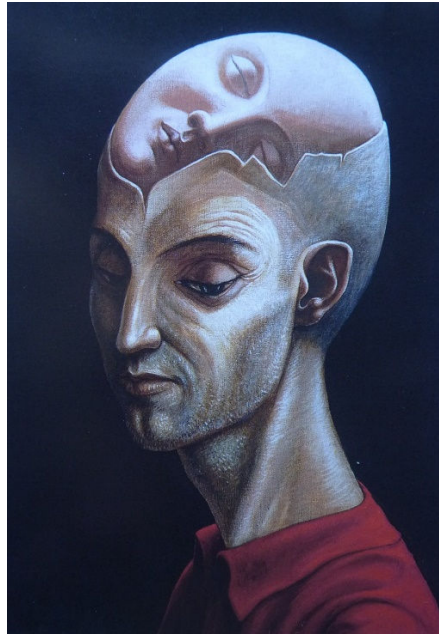


Fig. 9- Lima de Freitas, *Noese*, 1982, óleo s/tela, In, *Lima de Freitas 50 Anos de Pintura*.

A noese é assim a imagem do “filho do homem” do cristianismo, e repercute o que Abellio, na linha do Evangelho apócrifo de Tomé, designa de grandes mistérios, como ali se refere:

Jesus disse: Se a carne foi feita por causa do espírito, isso é um milagre. Mas, se o espírito foi feito por causa do corpo, isso é um milagre de milagre. Eu, porém, estou maravilhado diante do seguinte: Como é que tamanha riqueza foi habitar em tanta pobreza? (Tomé: 29)

Obviamente, o milagre de milagre da espiritualização do corpo não decorre nem depende da sua explicação. A verdade não se deixa travestir pela roupagem do discurso. A fenda entre compreender e explicar por mais ínfima que seja à superfície, pode ser em profundidade abissal, como refere Lima de Freitas:

A pintura não explica; com ela entramos no reino das imagens. Oferecer um universo numa imagem, a prodigiosa riqueza do mundo na limpidez miniatural de uma imagem, é um sonho do pintor. Quando o artista consegue realizar um mundo numa obra, toda a gente acaba por compreender que a arte é a verdade: não uma verdade demonstrável, utilizável, mas um acesso imediato a um dos planos da verdade, intersecção de uma intuição básica do real possível com real dado. Uma verdade perfeita, completa, única; e não apenas isso, mas uma verdade que comunica ao resto das verdades relativas uma tonalidade unificadora. Essa verdade da obra de arte [...] é uma forma de conhecimento que pressupõe, no seu núcleo central, uma forma de ser. Pintar é, assim, tornar visível o ser. É não apenas ver o mundo, mas vermo-nos vendo o mundo: visão exponencial; consciência do mundo e consciência da consciência. (Freitas, 1965:30)

É aqui que a arte surge como o dileto única da verdade, já que como refere Heidegger a arte é o por-em-obra da verdade (Heidegger, 1935), a sua realização mais adequada.

Nesse cometimento, Abellio e Lima convergem e militam, cada um à sua maneira e cada qual com as suas armas.

Antes de terminar, fica aqui um desafio para o futuro. Será que, tal como na série Pigmalião e Galateia, de Burne-Jones, se adequa à ilustração do ciclo visão-ação-arte, de Raymond Abellio, poderá de igual modo a sequência dos quatro quadros de Lima, analisados apenas como meras ilustrações da presença da imagem da esfera senária universal, refletir alguma conceção da gnose abelliana?



Lima de Freitas, *Anabita*, 1971

Lima de Freitas, *O tocador de flauta*, 1973

LF, *Dakini*, 1974

LF, *Noese*, 1982

A recolocação dos mesmos por ordem cronológica parece evidenciar uma sequência lógica. É que, partindo de sua aparição como instância indutora – verbo – da criação primordial, a “estrutura absoluta” passa a inscrever-se no mundo como instância reveladora de um sentido do tempo, evoluindo de uma força organizadora do mundo para uma força transfiguradora do sujeito que dá origem à gestação da visão clara si mesmo – iluminação gnóstica.

É, pois, o sentido de uma progressiva interiorização do conhecimento como conhecimento de si, que parece revelar-se nesta sequência de quadros de Lima de Freitas: uma sequência reveladora do poder genético da esfera senária universal, como instância de desocultação do sentido de uma “estrutura absoluta” ativadora de momentos ou passos de uma progressão votada à revelação do sentido último do ser⁷.

Uma viagem, portanto, transcendental, mas nesse sentido não menos venturosa e iniciática em que os novos argonautas navegam nas ondas da arte, munidos de caravelas feitas daquilo de que os sonhos são feitos, tal como antevira Pessoa.

Bibliografia:

AA.VV. (1998) *Lima de Freitas - 50 Anos de Pintura*, Lisboa: Hugin Editores

ABELLIO, R. (1965) *La Structure Absolue. Essai de phénoménologie génétique*, Paris : Gallimard

ABELLIO, R. (1987) *Manifeste de la Nouvelle Gnose*, Paris : Gallimard

ABELLIO, R. (1998) *De la politique à la gnose. Entretiens avec Marie-Thérèse de Brosses*, Paris : Belfond

ABREU, J. G. (2015a) *La Connaissance comme l'un des Beaux-Arts*. In, *XII Rencontres Raymond Abellio*, URL : <http://rencontres-abbellio.net/documents/Abreu%202015.pdf>

ABREU, J. G. (2015b) *Raymond Abellio. Caminhada para o Conhecimento*, Paris: Nota de Rodapé

BRUNO, S. (1902) *A ideia de Deus*, Apud, ROCHA, Afonso (2009) *A gnose de Sampaio Bruno*, Sintra: Zéfiro.

CAEIRO, M. (2019) *O Teatro das Aparições*, in, <http://urbanaphorisms.com/topics/uncategorised/>

⁷ Esse poder indutor e organizador de uma viagem simultaneamente interior exterior, reveladora de um sentido iniciático, pode de modo similar encontrar-se como mensagem central do filme de Stanley Kubric, *2001 Odisseia no Espaço* (1969), onde a visão e intervenção do enigmático monolítico negro, assume um papel fundamental na marcação da passagem para níveis crescentes de espiritualização, de forma algo equivalente, portanto, como aparece na pintura de Lima a imagem da “estrutura absoluta”.

CORBIN, H. (1964) *Mundus Imaginalis. Ou l'imaginaire et l'imaginal*, In, *Cahiers du Symbolisme*, Nr. 6, pp. 3-26.

ELIADE, M. (1963) *Aspectos do Mito*, Lisboa: Edições 70 (1989)

FRANÇA, J. A. (1991) *História da Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa: Bertrand

FREITAS, L. (1965) *Pintura incómoda*, Lisboa: Dom Quixote.

GONÇALVES, R. M. (1986) *História da Arte em Portugal no Século XX. De 1945 à Actualidade*, Lisboa: Publicações Alfa, Volume 13.

HEIDEGGER, M. (1935) *A origem da obra de arte*, Lisboa: Edições 70 (1992)

LOMBARD, P. (1978) Cahier de L'Herne n° 37, Raymond Abellio. Paris : Éditions de L'Herne

OLIVEIRA, J. C. T. (2013), *Emergência do Imaginal e a Palavra Perdida* In, Colóquio "Lima de Freitas: a Emergência do Imaginal, Quinta da Regaleira, Sintra, URL:

https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwjm-IKZm_rmAhVEzRoKHfNjBocQFjAAegQIBxAC&url=http%3A%2F%2Fvixra.org%2Fpdf%2F1512.0415v1.pdf&usq=AOvVaw3Sy-gXnQWPfoXMIxg8q6JH

PINHARANDA, J. L. (1995) *O Declínio das Vanguardas: dos Anos 50 até ao fim do milénio*, In, PEREIRA, P. (Dir) *História da Arte Portuguesa*, III Volume, Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 593-647

TOMÉ, *Gospel of Thomas*, URL: http://www.gnosis.org/naghamm/nhl_thomas.htm

Infografia:

Círculo Lima de Freitas: <http://circulolimadefreitas.blogspot.com/>

Encontros Raymond Abellio: <http://rencontres-abellio.net/pt/>