

# Uma poética da estranheza: a fotografia de Fernando Lemos



Fernando Lemos. Intimidade dos armazéns do Chiado (detalhe), 1952.

## *Annateresa Fabris*

Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Professora aposentada do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP. Autora, entre outros livros, de *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*, v. 2. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013. neapolis@bol.com.br

## Uma poética da estranheza: a fotografia de Fernando Lemos\*

A poetics of strangeness: Fernando Lemos' photography

Annateresa Fabris

### RESUMO

A prática fotográfica do artista luso-brasileiro Fernando Lemos é breve (1949-1952), mas muito densa e inovadora no panorama português. As evidências surrealistas presentes nas imagens — encenação, fragmentação, epifania do objeto, encontro fortuito de elementos, visões enigmáticas — subvertem a ordem do real, introduzindo na fotografia portuguesa as problemáticas do inconsciente, do onírico e do recalcado. Atentar para essa poética da estranheza é o propósito deste texto.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fernando Lemos; fotografia; surrealismo.

### ABSTRACT

*Albeit brief (1949-1952), Fernando Lemos' photographic activity is very intense and innovative in the Portuguese scene. Surrealistic traits in his images — mise-en-scène, fragmentation, epiphany of the object, casual finding of elements, enigmatic visions — upset the real and introduce into Portuguese photography topics such as unconscious, onirism and repression.*

**KEYWORDS:** Fernando Lemos; photography; surrealism.



\* Agradeço a colaboração de Maria Lúcia Bastos Kern e dos funcionários das seguintes instituições: Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa), Biblioteca Paulo Mendes de Almeida/Centro de Estudos Luís Martins do Museu de Arte Moderna de São Paulo e Real Gabinete Português de Leitura (Rio de Janeiro). Este artigo foi apresentado numa versão abreviada, intitulada "A fotografia de Fernando Lemos ou da socialização do sonho", no I Colóquio Internacional Poéticas da Modernidade (São José do Rio Preto, IBILCE-Unesp, 10-13 de maio de 2011).

<sup>1</sup> LEMOS, Fernando. Depoimento. *Colóquio Artes*, Lisboa, n. 94, set. 1992, p. 12.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, p. 12.

*Os produtos da nossa recém-nascida lavra, ali conviveram até silenciosamente com a maturidade de tapetes persas; os flagelados manequins com as chaises de couro austero. E conchas que aparavam o suposto sangue coletado nos estofamentos, sem assento, das cadeiras D. José. Cada coisa no seu estilo, em propostas metafóricas mas próximas de uma convicência de bom-gosto entre os diferentes. As cortinas de veludo exuberante, vendido como conforto a metro para privatizar ambientes palacianos, seguravam com delicados alfinetes fotografias desmolduradas, retratos de conhecidos intelectuais de perigosa biografia, cabeça a prêmio e à disposição no Café da Brasileira.<sup>1</sup>*

É assim que Fernando Lemos evoca o ambiente no qual ocorreu sua primeira exposição individual em Lisboa, entre 5 e 15 de janeiro de 1952. Compartilhando o espaço da Casa Jalco, uma renomada loja de móveis situada na rua Ivens, com Fernando de Azevedo e Marcelino Vespeira, o jovem artista assume publicamente a própria condição de "surrealidade exposta, como primeiro alvo para receber quaisquer pedradas, das tradicionalmente conservadoras, que aliás não faltaram nem demoraram"<sup>2</sup>. As "pedradas" vieram de todos os lados: da imprensa, indignada com as obras expostas; de um afamado comerciante do Chiado, que se vale de sua condição de vereador da Câmara Municipal de Lisboa para propor o encerramento

da mostra, “por constituir vergonha pública”; dos estudantes da Escola Superior de Belas-Artes, “surpresos com tanta marginalidade autodidata ali na vizinhança”<sup>3</sup>; dos “fardados da ‘mocidade em flor’<sup>4</sup> a cuspir nos desenhos”; dos visitantes, que registram no livro de assinaturas o próprio repúdio a uma poética que não conseguem compreender, estranhando a presença de quadros “de pernas para o ar”, auspiciando o recolhimento dos artistas a uma instituição psiquiátrica, prognosticando para eles um futuro miserável, expressando a sensação de ter entrado no inferno ou o receio de pesadelos, definindo o espaço um “caixote do lixo”<sup>5</sup>.

## O “escândalo do Chiado” e o surrealismo português

Afinal o que justificava o “pequeno escândalo do Chiado”, para usarmos o título de um artigo do *Diário de Lisboa*, datado de 12 de janeiro de 1952? Embora Almada Negreiros considere a exposição “muito contra”<sup>6</sup>, não se pode esquecer que o público lisboeta tinha tido oportunidade de entrar em contato com diferentes versões do surrealismo desde a década de 1930. Em novembro de 1940, António Pedro, António Dacosta e a escultora inglesa Pamela Boden apresentam-se numa mostra, que Luís de Moura Sobral considera “a primeira manifestação da intervenção surrealista em Portugal”<sup>7</sup>, em resposta à Exposição do Mundo Português, inaugurada no mês de junho. Guiada pelo objetivo de celebrar dois marcos da história nacional — a fundação do reino (1140) e a restauração (1640) —, a mostra oficial proclamava a particularidade do Portugal salazarista numa Europa conflagrada, utilizando a produção artística como instrumento de valorização simbólica. É a isso que se contrapõe a exposição de novembro, realizada num espaço não-oficial: a Casa Repe, uma loja de móveis e decorações do Chiado. Manifestação intencional de distanciamento das celebrações oficiais e crítica implícita ao envolvimento dos modernistas na glorificação do regime<sup>8</sup>, a mostra de António Pedro, Dacosta e Boden obtém “um considerável êxito de escândalo”, ao confrontar o público com um “sistema surrealista” que apelava “para a sua imaginação, para a sua coragem, para um certo senso moral que se afastava de toda a espécie de convenção — que o levava [...] a uma aguda e grave consciência da realidade mundial de então”<sup>9</sup>.

Uma nova tomada de posição contra a arte oficial e contra o neorealismo então dominante ocorre em janeiro de 1949, quando o Grupo Surrealista de Lisboa, fundado em 1947, realiza uma exposição “de sucesso altamente escandaloso”<sup>10</sup>, no antigo ateliê de António Pedro e Dacosta, situado na Travessa da Trindade. Contando com a participação de Alexandre O’Neill, Dacosta, António Pedro, Azevedo, Vespeira, João Moniz Pereira e José-Augusto França, a exposição, que demonstrava o interesse desses artistas pelas poéticas de Salvador Dalí e Yves Tanguy, é constituída de 58 obras — pinturas, colagens, desenhos, objetos e ocultações<sup>11</sup> — entremeadas por manequins. Além delas, havia três *cadavres exquis*<sup>12</sup>: um de grandes dimensões, fruto do trabalho de António Domingues, Azevedo, António Pedro, Vespeira e Moniz Pereira; e dois menores, realizados por Vespeira em colaboração com Azevedo e Albertina Mântua, respectivamente. O sucesso escandaloso, a que alude França, é motivado pelo confronto do público com “mensagens de um humor liberto no gosto da invenção, de erotismo intenso e provocatório ou de onirismo mágico, a par de jogos de uma insólita violência ou crueldade, de relações confusas e aparentemente

<sup>3</sup> A Rua Ivens está situada entre a Rua Garrett, principal artéria do Chiado, e o Largo da Academia Nacional de Belas-Artes. O desconforto dos estudantes da Escola de Belas-Artes tem sua razão de ser: a exposição, embora não tivesse essa intenção, acaba funcionando como uma crítica ao ensino artístico tradicional. Cf. SOUSA, Filipe Miguel M. B. M. *Fotografia moderna: fundamentos das práticas de manipulação da imagem fotográfica e as novas configurações estéticas*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2004, p. 165.

<sup>4</sup> Lemos está se referindo aos membros da Mocidade Portuguesa, organização paramilitar de inscrição obrigatória, fundada em maio de 1936.

<sup>5</sup> Cf. LEMOS, Fernando, *op. cit.*, p. 12; TCHEN, Adelaide Ginga. *A aventura surrealista: o movimento em Portugal do casulo à transfiguração*. Lisboa: Edições Colibri, 2001, p. 177; FRANÇA, José-Augusto. Vinte (e um) anos depois de dez dias de janeiro de 1952. *Colóquio Artes*, Lisboa, n. 12, abr. 1973, p. 22-24.

<sup>6</sup> FRANÇA, José-Augusto, *op. cit.*, p. 24.

<sup>7</sup> SOBRAL, Luís de Moura. Objectos, imagens e conceitos na arte portuguesa do surrealismo. In: *As tentações de Bosch ou o eterno retorno*. Lisboa/Milano: Capital Europeia da Cultura 94/Electa, 1994, p. 273.

<sup>8</sup> Cf. SILVA, Raquel Henriques da. Sinais de ruptura: livres e humanistas. In: PEREIRA, Paulo (org.). *História da arte portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 1995, p. 393. Cf. também FRANÇA, José-Augusto. *A arte e a sociedade portuguesa no século XX*. Lisboa: Livros Horizonte, s.d., p. 48-56.

<sup>9</sup> FRANÇA, José-Augusto. António Pedro e António Dacosta. *Colóquio*, Lisboa, n. 32, fev. 1965, p. 27-28. Cf. também FRANÇA, José-Augusto. Os anos 40 na arte portuguesa. In: *Os anos 40 na arte portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, v. I, p. 23-26.

<sup>10</sup> FRANÇA, José-Augusto. *A arte e a sociedade portuguesa no século XX*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>11</sup> Inventada por Alexandre O’Neill, a ocultação é uma téc-

nica semi-automática, que consiste em cobrir com nanquim parte de uma imagem preexistente. A partir dos elementos não ocultados constituem-se novas figuras que alteram o aspecto e o significado da imagem inicial.

<sup>12</sup> Introduzido no surrealismo pelo grupo de André Breton (1925), o *cadavre exquis* é um jogo coletivo, em que várias pessoas compõem uma frase ou um desenho nas dobras de uma folha de papel, sem que nenhuma delas tenha conhecimento do que foi feito pelas anteriores.

<sup>13</sup> TCHEN, Adelaide Ginga, *op. cit.*, p. 161.

<sup>14</sup> Inventadas por Mário Cesariny, o principal expoente do surrealismo português, as soprofiguras são criações abstratas, obtidas com jatos de nanquim soprados numa superfície.

<sup>15</sup> Cf. SILVA, Raquel Henriques da, *op. cit.*, p. 403.

<sup>16</sup> LEMOS, Fernando, *op. cit.*, p. 12.

<sup>17</sup> *Idem, ibidem*, p. 12; FRANÇA, José-Augusto. Exposições de Fernando Azevedo, Fernando de Lemos e Vespeira. *Colóquio Artes*, Lisboa, n. 94, set. 1992, p. 17-19. (O artigo foi publicado originalmente na revista *Seara Nova*, de 5-26 jan. 1952).

absurdas, difíceis de decodificar porque profundas no seu conteúdo”<sup>13</sup>. Acompanhada pela publicação de três Cadernos Surrealistas – *Proto poema da Serra d’Arga* (António Pedro), *A ampola miraculosa* (romance em imagens de O’Neill) e *Balanço das atividades surrealistas em Portugal* (França) –, a exposição, que marca o encaminhamento de vários artistas para uma expressão abstratizante, é visitada assiduamente por Lemos, estando na base das obras apresentadas três anos mais tarde.

Embora não tenham tido o mesmo impacto da exposição do Grupo Surrealista de Lisboa, duas outras mostras merecem ser lembradas. São as do grupo Os Surrealistas, realizadas em junho de 1949 (na sala de projeção de Pathé Baby) e em junho de 1950 (na galeria da livraria A Bibliófila). Integradas por desenhos, colagens, pinturas, objetos e soprofiguras<sup>14</sup>, as duas exposições são difíceis de reconstituir, uma vez que o grupo (ou melhor antiggrupo) reunido em volta de Mário Cesariny não contou com a presença de um historiador atento e empenhado como França. Além disso, o grupo, cujos principais artistas, Artur do Cruzeiro Seixas e Carlos Calvet, estavam na fase inicial de suas carreiras, questiona ativamente a autonomia da expresso plástica, tendendo para uma prática conjunta com a poesia<sup>15</sup>.

Tendo em vista estes antecedentes, é possível pensar que o escândalo de 1952 tenha sido provocado, antes de tudo, pela apresentação inusitada das obras por entre os móveis da loja de João Alcobia. Outra estratégia mobilizada pelos expositores pode estar também na base das reações adversas. Como lembra Lemos, o vidro da vitrine acabou sendo “pioneiro no graffiti de papéis dourados, alguns caranguejos (apenas como ideia de estratégia) e recortes de notícias extravagantes. Assim ele se protegeu, na ocultação da sua transparência, em marketing de apetites para visitantes”<sup>16</sup>.

### Estratégias visuais

Além disso, havia na exposição a presença de quatro manequins, descobertos na oficina de consertos dos Grandes Armazéns do Chiado pelo técnico fotográfico Mário de Almeida Camilo, amigo de Lemos. Este opta pela apresentação de um “meio corpo decapitado, [...] esfarrapado por mãos tintadas como ampliação digital. [...] Retrato falado e gestual, ele quis dar o alerta da sensualidade maliciosa e juvenil do apalpo tipicamente urbano e lisboeta”. Essa descrição feita pelo artista é corroborada por França, que louva sua recusa de arranjos cenográficos e mistérios e o afastamento de qualquer veleidade decorativa em prol de um “mau gosto voluntário” e do “uso de materiais pobres e sem atrativos”. O manequim de Azevedo é, ao contrário, bem dramático. Trata-se de um corpo feminino perfurado e rasgado por vidros e arpões. De uma ferida vermelha espreita uma cabeça de boneca, que acresce o caráter absurdo da representação com seu olhar carregado de doçura. A cabeça do manequim, que desperta a aversão de França, é fabricada com um rolo de fita de aço. Apesar do desagrado pela forma, o crítico assinala sua relação com certas ocultações a sugerirem “o mover das peças de uma armação ‘calderiana’”. Vespeira, por sua vez, apresenta dois manequins, assim descritos pelo crítico: “fulgurante e agressivo o de mulher, cheio de retenções, lento e misterioso, o de criança”<sup>17</sup>.

As fotografias dos manequins executadas por Lemos permitem conhecer o teor das intervenções dos artistas, já que somente o menino de Vespeira sobreviveu ao fim da exposição. Em *Visita estranha I* (1952), o manequim acéfalo de Vespeira destaca-se em primeiro plano, enquanto



o de Azevedo está posicionado no fundo da cena. Os tons escuros que dominam a composição, conferindo-lhe um aspecto enigmático, cedem lugar a um jogo de transparências e reflexos em superfícies de vidro em *Visita estranha II* (1952). Nesta composição, os quatro manequins ocupam um espaço situado a meio caminho entre o real e o imaginário, em virtude da sensação de diversos planos criados por aproximações e afastamentos simultâneos<sup>18</sup>. A sensação de estranhamento provocada pelas duas imagens é potencializada por sua colocação num espaço desarrumado, por corresponder ao momento da montagem da exposição.

Lemos dedica outras fotografias a este motivo. *Manequim de exposição* (1952)<sup>19</sup> dá a ver claramente o processo de “ampliação digital”, que estava na base de sua concepção. As marcas das mãos entintadas chamam a atenção de imediato por sua aparição insólita; o foco de luz com o qual é banhado o tronco decapitado e destituído de braços cria um contraste entre o branco da figura e o preto da peruca, presença incongruente numa forma acéfala. A “capacidade de erotização”<sup>20</sup> do surrealismo é ainda mais evidente em *Autorretrato de manequim* (1952), figura enigmática pintada num espelho que a isola e, ao mesmo tempo, a coloca num espaço mais amplo gerado pelo reflexo. O clima de suspensão temporal que domina a cena confere um viés crítico à composição, regida pela inversão da relação tradicional entre manequim e vitrine. Se os corpos artificiais expostos nas vitrines têm como função injetar vida nas mercadorias, pondo em cena os desejos do consumidor, Lemos opera um desvio altamente significativo: posicionado diante do vidro, seu manequim rompe o isolamento ao qual era destinado, dirigindo-se diretamente ao observador.

A ambiguidade do manequim – imagem rígida a ser vestida com roupas verdadeiras –, sua estaticidade, sua capacidade de mudar de acordo com a moda parecem condensar-se ironicamente nessas imagens que remetem a algo prestes a desaparecer, além de apontar para o desconhecido, o oculto e o proibido<sup>21</sup>. Ao lembrar sua relação com os corpos inorgânicos expostos nas lojas lisboetas, Lemos atribui múltiplos significados a essas figuras enigmáticas: “Defronte das montras de vidro do magazine, espelhávamos nossa juventude cotidiana ameaçada de repressão, os desejos aflitos, sonhos políticos, devaneios poéticos e terapias com os manequins, tão realistas e provincianos nas suas roupas, como nós, surrealmente alinhavados no tecido cultural chiado”<sup>22</sup>.

Se essas fotografias trazem em si a marca do maravilhoso pelo contraste entre o caráter enigmático dos manequins e a banalidade do espaço que os abriga, ou por incongruências na composição, Lemos consegue um resultado bem mais inquietante com a tomada da criança de *Vespeira*, que virá a ser conhecida com o título de *Menino imperativo* (1952). De pequeno porte, o manequim consiste numa figura de contornos femininos, trajando calças justas e usando botins, destituída de braços e de cabeça. No lugar desta, há um enorme búzio. Sobre os ombros são visíveis os tocos das velas que arderam durante a mostra, formando uma casca de cera sobre o tronco. A simetria do tronco e a posição paralela das pernas levaram Luís Nuno Pinto Henriques a falar numa representação votiva ou num ídolo religioso arcaico. Lembrando que o búzio pode remeter às figuras vulvares e subaquáticas da pintura de *Vespeira* e também ao tradicional símbolo venusiano, o autor destaca outro aspecto do manequim: por ser dotado de elementos femininos e masculinos (velas), *Menino imperativo* pode fazer pensar na figura do andrógino ou do jovem príncipe alquímico<sup>23</sup>. A foto-

<sup>18</sup> Cf. FERREIRA, Célia. Sobre a fotografia de Fernando Lemos. *Cadernos Par*, Leiria, n. 2, fev. 2009, p. 99. Disponível em <<http://online.ipleiria.pt/handle/10400.8/207>>. Acesso em 26 set. 2010.

<sup>19</sup> Numa entrevista recente, Lemos afirma que nessa imagem deu a ver o papel do artista, que consiste em “montar o seu gesto como história, contá-lo e fazer história disso”. Cf. GONÇALVES, António. Fernando Lemos: entrevista. In: *Eu sou fotografia: Fernando Lemos*. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 2011, p. 16.

<sup>20</sup> LEMOS, Fernando, *op. cit.*, p. 12. Em 2005, Lemos renomeou a obra de *Manequim assediado*, mas voltou a usar o título original em 2009, quando da mostra de Vila Nova de Famalicão.

<sup>21</sup> Cf. FLEIG, Alain. *Photographie et surréalisme en France entre les deux guerres*. Neuchâtel: Ides et Calendes, 1997, p. 93 e 96.

<sup>22</sup> LEMOS, Fernando. Dedicatória. In: *Fernando Lemos: à sombra da luz*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna José de Azevedo Perdigão, 1994, s./p.

<sup>23</sup> Cf. HENRIQUES, Luís Nuno Pinto. *Exemplos de montagem no surrealismo português*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2003, p. 87.

<sup>24</sup> *Idem, ibidem*, p. 137; TCHEN, Adelaide Ginga, *op. cit.*, p. 179-180.

<sup>25</sup> *Primeiras exposições individuais: Fernando de Azevedo, Fernando de Lemos, Vespeira*. Lisboa: Jalco, 5-15 jan. 1952, s.p.; SOBRAL, Luís de Moura, *op. cit.*, p. 277.

<sup>26</sup> LEMOS, Fernando. Depoimento, *op. cit.*, p. 12. Organizada durante a ditadura de Salazar (1933-1968) e extinta depois da Revolução de 25 de abril de 1974, a PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) tinha, entre suas tarefas, manter sob vigilância os opositores do regime (liberais, comunistas e antifascistas em geral).

<sup>27</sup> Cf. ALEXANDRIAN, Sarane. *O surrealismo*. Lisboa: Verbo, 1973, p. 159-160; SPECTOR, Jack J. *Surrealist art and writing, 1919/39: the gold of time*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 186.

<sup>28</sup> Cf. JESÚS ÁVILA, María. Surrealismo nas artes plásticas em Portugal: 1934-1952. In: *Surrealismo em Portugal: 1934-1952*. Badajoz: Museu Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo; Lisboa/Vila Nova de Famalicão: Museu do Chiado/ Fundação Cupertino de Miranda, 2001, p. 141. David Santos detecta na série um elevado grau de parentesco com experiências fotográficas realizadas por Man Ray e El Lissitzky na década de 1920. Paulo Herkenhoff, por sua vez, lembra que, em *End game* (1942), de Ray, veem-se dois bonecos de madeira que jogam xadrez. Cf. SANTOS, David. 1940-1960: da escultura à colagem, outras disciplinas nas coleções do Museu do Chiado. Castelo Branco: Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, 2002, p. 43; HERKENHOFF, Paulo. Fernando Lemos: fotografia. In: *À sombra da luz. Fernando Lemos. À luz da sombra: fotografias 1949-1952*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004, p. 22.

<sup>29</sup> O título, que consta dos catálogos da Pinacoteca do Estado (seguido da observação “o desejo e a mutilação”) e da Fundação Cupertino de Miranda, foi substituído por *O desejo mutilado* em 2005

<sup>30</sup> Em 2005, a fotografia ganha o título de *Caça ao búzio*. Um novo título é dado em 2009: *Nu de ensaio*.

grafia de Lemos confere um aspecto ainda mais enigmático a essa figura tão singular. *O menino imperativo de Vespeira* (1952) é uma figura informe iluminada por quatro velas, que constituem a única zona de luz numa composição dominada por tons escuros. Concentrando-se no tronco e na cabeça, o fotógrafo cria uma forma indeterminada e destituída de qualquer identidade. Seu caráter estranho é acentuado pelo jogo de ocultação/revelação da cabeça criado pelas chamas das velas. Graças a ele, o búzio torna-se um signo dotado de uma forte tensão fantástica, cuja existência não se suspeitaria na visão diurna de *Visita estranha II* e de *A primeira exposição* (1952), imagem igualmente marcada por uma concepção menos ambígua da estranha figura de Vespeira<sup>24</sup>.

“Duplo inquietante do modelo do infante ou da infanta da Mocidade Portuguesa”, *Menino imperativo* acaba adquirindo um significado político aos olhos de alguns espectadores, que veem nele uma forma de pôr em ridículo uma das mais importantes organizações do Estado Novo. Se esta não era uma intenção explícita de Vespeira, é inegável, contudo, que as três mostras da Casa Jalco assumem um contorno político, no momento em que se colocam sob a égide de António Pedro. Uma vez que para este, o surrealismo constituía um instrumento de oposição ao regime de António de Oliveira Salazar e de crítica ao conformismo e à mediocridade da vida cultural portuguesa<sup>25</sup>, o fato de dedicar-lhe as exposições não podia deixar de ser visto como um ato suspeito pelo regime. Lemos evoca com humor o clima que pairava sobre as mostras: “Dois agentes-coadjuvantes da Pide seguiam-me no carro elétrico até o Largo do Rato e à porta de casa. De tudo o que me lembro desse amedrontamento, ficou só o cheiro de seus pés, meias e sapatos saloios, suados dos patrulhamentos esforçados ao redor da Baixa”<sup>26</sup>.

O tema do manequim deve ter tido como fonte de inspiração a Exposição Internacional do Surrealismo, realizada em Paris em janeiro de 1938. Ao longo da Rua Surrealista, estavam postadas mulheres de cera, destituídas de atrativos e, até mesmo, grotescas, concebidas por diversos artistas: com véus pretos, espezinhando um homem (Max Ernst); coberta de musgo e de cogumelos, com um morcego na cabeça (Wolfgang Paa-len); chorando lágrimas de cristal e coroada por cachimbos de onde saíam bolhas de vidro (Man Ray); vestindo um casaco masculino, cujo bolso era uma lâmpada vermelha (Marcel Duchamp); com a cabeça numa gaiola e um *cache-sexe* tapando a boca (André Masson)<sup>27</sup>. Outra fonte deve ter sido Giorgio De Chirico, autor de figuras de manequins hieráticos, destituídos de rosto e de toda carga dramática, captados numa temporalidade parada e inseridos em cenários teatrais que acentuam sua solidão e a irônica suspensão de sentido de que são portadores.

O pintor italiano era conhecido por Lemos, como atesta o poema publicado no catálogo de 1952, em que há uma referência às “praças do Chirico” e a “algumas mulheres de Picasso”. Bem próximo dos manequins de De Chirico e de sua suspensão temporal é o boneco articulado de madeira que o fotógrafo utiliza na série “Teatro do atelier” (1950), na qual conta com a colaboração de Vespeira no arranjo das cenas. Além disso, o amigo é autor de um objeto surrealista que aparece numa das tomadas<sup>28</sup>. Em cenários abafados e repletos de sugestões eróticas e ameaçadoras, o boneco apalpa um grande seio feminino (*Cena humana*)<sup>29</sup>; é flagrado dirigindo-se para um búzio, empunhando uma faca, duplicada pela sombra projetada na parede (*Caça ao búzio artificial*)<sup>30</sup> numa terceira imagem, jaz no chão, cercado de cascas de ovo (*Ex-voto desiludido*). Uma vez que o motivo da

casca de ovo aparece mais de uma vez – está presente também numa outra cena em que o boneco apalpa um seio – é possível pensar numa referência tanto ao desejo, emblemado pelo seio e pela forma vulvar do búzio, quanto ao clima político e cultural do Portugal salazarista, uma vez que ele simboliza conflitos interiores e a dialética que se instaura entre o ser livre e o ser aprisionado<sup>31</sup>.

A centralidade do motivo do manequim na exposição da Casa Jalco é atestada pela escolha da fotografia *Intimidade dos Armazéns do Chiado* (1952)<sup>32</sup> para figurar no convite e na capa do catálogo. Resultado do “diálogo noturno com os manequins das montras do Chiado”, a imagem de Lemos “na sua estranheza ou excentricidade é fruto dessa boêmia, dessa absurda convivência do lado de cá do espelho, com o lado de lá do vidro, dessa cumplicidade com o inanimado”, na evocação de Azevedo<sup>33</sup>. A fotografia causa, sem dúvida, estranhamento em virtude da junção de elementos díspares num mesmo espaço. Uma cabeça masculina, de aspecto realista, divide uma bancada com uma delicada figurinha de porcelana, latas de tinta abertas, pincéis e instrumentos de trabalho, dentre outros. Acima da cabeça paira um conjunto de braços, que parecem desenhar uma espécie de coreografia no espaço. Um desenho rudimentar na parede e uma janela com vidros manchados de tinta completam a cena, cuja atmosfera de sonho evoca os postulados de André Breton sobre o enigmático, o fantástico e o imaginário. Embora a composição evoque, de imediato, a ideia do encontro casual, trata-se, sem dúvida, de uma encenação cuidadosa, ritmada pela descontextualização dos elementos e por um uso calculado das sombras, que intensificam o clima onírico da cena.



Figura 1. Fernando Lemos. *Intimidade dos armazéns do Chiado*, 1952.

<sup>31</sup> Cf. CHEVALIER, Jean; GHERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p. 675. Num texto de 1956, Lemos aborda ironicamente a problemática do ovo para responder à pergunta: nasceu antes o desenho ou a pintura? Acreditando que a galinha teve precedência sobre o ovo, escreve o artista: “O ovo, por seu lado, mostra bem ser o produto de uma muito infinita paciência da parte da galinha. Se atendermos à conhecida falta de raciocínio dela, não teremos dificuldade em supor que, não tendo essa ave idiota nada para fazer, durante sua eterna permanência terrestre, por vias de sua também muito grande riqueza cálcica se veja obrigada ao ato inevitável de acabar por encher esse cálcio (a casca) e esse tédio, com uma gema”. Cf. F. L. “Ou desenho ou pintura...”. In: *Desenhos: Fernando Lemos*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de S. Paulo, ago. 1956, s. p.

<sup>32</sup> Em 2005, a fotografia tem o título abreviado para *Intimidade do Chiado*.

<sup>33</sup> AZEVEDO, Fernando de. [Sem título]. In: *Fernando Lemos: à sombra da luz*, op. cit., s.p.

<sup>34</sup> O artista remete a composição a “uma certa simbologia urbana” do acidente, a “um confronto conosco”. Cf. GONÇALVES, António, op. cit., p. 15-16.



<sup>35</sup> Em 2005, a fotografia recebe o título de *Leitura após a tempestade*, que havia constado como comentário no catálogo da Pinacoteca do Estado. Este título é mantido em 2009.

<sup>36</sup> Lemos realiza outras imagens com o tema, como demonstra a irônica *Boxe de esfolados II* (1949), em que luvas de boxe são colocadas nas patas dos animais mortos.

<sup>37</sup> Bernardo Pinto de Almeida, além de propor um paralelo entre *Natal do talho I* e certas imagens de Luis Buñuel eivadas de humor negro, detecta na fotografia a citação das crucificações do animal morto, numa linha que vai de Rembrandt van Rijn a Chaim Soutine. A referência a *O boi esquartejado*, executado por Rembrandt em 1655 e reinterpretado por Soutine no século XX, requer algumas considerações. Ao aventar a hipótese da citação, Pinto de Almeida acaba por retomar o mito romântico, que atribuía ao mestre holandês um gosto pelo misterioso e pelo evocativo. Além do evidente realismo no tratamento do tema, o quadro de Rembrandt distingue-se por um uso não expressivo da tinta, como lembra Svetlana Alpers. A autora, que refuta a leitura romântica, lembra que esta não deixa de manifestar-se na interpretação de Soutine, marcada pela separação entre os aspectos expressivos e os aspectos construtivos da pintura. Cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de. Fernando Lemos: rasgar o ofício de ver. In: *Fernando Lemos e o surrealismo*. Sintra: Museu de Arte Moderna – Coleção Berardo, 2005, p. 15; ALPERS, Svetlana. *O projeto de Rembrandt: o ateliê e o mercado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 88.

<sup>38</sup> Cf. ADES, Dawn. La photographie et le texte surréaliste. In: *Explosante-fixe: photographie et surréalisme*. Paris: Centre Georges Pompidou/Hazan, 1985, p. 169.

O interesse pelo inanimado é uma constante na produção fotográfica de Lemos, não se limitando ao motivo do manequim. Inanimados são os acúmulos de *Hospital de bonecas* (1949)<sup>34</sup> e *Formas delirantes* (1949), nos quais o fotógrafo mobiliza o conceito de fetichismo, ao insistir na fragmentação, no desmembramento e na mutilação. O aspecto perturbador desses fragmentos amorfos, eivados de um erotismo irônico, é realçado pela iluminação. Esta gera zonas de incidência luminosa que sublinham a textura artificial de cabeças e membros bizarros e inquietantes, transformados em alegorias dos temas do duplo e da castração. A sugestão de um encontro fortuito, que perpassa as duas imagens, é retomada em *Luz em obras* (1949) e *Luz em horas* (1949)<sup>35</sup>. Nelas, Lemos trabalha com duas tomadas diferentes de uma mesma cena. A talha barroca do altar em ruínas, que se destaca na primeira imagem, em virtude da aproximação do fotógrafo, é sobrepujada pelas figuras de santos na segunda tomada. Estes dominam a cena com suas poses hieráticas que, em alguns momentos, assumem um aspecto estranho em consequência das mutilações de que são portadores. Os contrastes luminosos, que acentuam as texturas da talha e das figuras, geram uma sensação de suspensão temporal, esvaziando a cena de toda dramaticidade.

O inanimado sob forma de cadáver é abordado em *Natal do talho I* (1949) e *Cena esfolada* (1949)<sup>36</sup>, nas quais Lemos confronta o observador com a manifestação de uma realidade extraordinária, que parece extraída do domínio do inconsciente. Profundamente teatrais em virtude da iluminação que cria um clima estranho e opressivo, as duas imagens são alegorias de uma catástrofe, não isenta de uma beleza peculiar. A luz escura, que dota os corpos de uma materialidade irreal, atenua o realismo dos cadáveres dos animais com seus jogos de fragmentação ritmada e de intensidades súbitas. Reais e irreais a um só tempo, as figuras de *Natal do talho I* e *Cena esfolada* são aparições fantasmáticas, encenações da morte barroca e de sua extrema crueldade, realçada por um elemento aparentemente contraditório: o arranjo geométrico das carcaças dos animais, que evoca algumas naturezas-mortas do século XVII. Uma alucinação de caráter surrealista brota do encontro inesperado entre o teatro da crueldade e o rigor geométrico; dela deriva uma sensação de inquietude imóvel, fundada em ruínas e no espetáculo do sacrifício<sup>37</sup>.

O aspecto barroco destas imagens torna-se ainda mais evidente quando são comparadas com um empreendimento semelhante, realizado em 1929 por Eli Lotar no matadouro de La Villette<sup>38</sup>. Publicadas na revista *Documents* em junho de 1929, as três fotografias de Lotar ilustravam o artigo “Abattoir”, de Georges Bataille, em que era estabelecida uma relação entre matadouro e religião a partir da ideia de sacrifício. Se as imagens de Lemos – sobretudo *Natal do talho I* – parecem inscrever-se nesse tipo de raciocínio, em termos visuais elas se diferenciam das de Lotar. A cena mais estranha flagrada por este é a disposição simétrica de um conjunto de pés de bezerros no pátio do matadouro, num ordenamento rígido, só permitido pela morte. A assepsia desses estranhos *objets trouvés* é complementada pelo registro do trabalho de limpeza nas outras duas imagens, não tão explícitas quanto a primeira na apresentação de um sacrifício com um tom macabro e distanciado ao mesmo tempo.

Não por acaso, no texto de apresentação da mostra de Lemos em 1952, António Pedro define-o um “pintor barroco”, designando com o termo uma maneira de ser tipicamente portuguesa: “o vício de misturar o sonho e a realidade, transfigurando ambos”. O “barroquismo” do jovem



artista é localizado por António Pedro numa característica comum às várias linguagens que este apresentava na mostra: o vagar com o qual criava suas imagens “desmultiplicando o enlevo do pormenor até ao esquecimento de tudo”. Embora reconheça a existência de um fio condutor na poética de Lemos, António Pedro destaca sobretudo o fotógrafo, para quem tudo serve: “é um pano amachucado que desenha milagres entre as dobras, é uma alga do mar em que as bolhas de água micronizam mundos, é o que ficou dum corpo de mulher no molde variante dum lençol e até quando é duma cara de gente que se trata, parece que não é ela mas como nela corre a aventura das sombras que o comove”<sup>39</sup>.

A lentidão com a qual Lemos construía suas obras é também destacada por França, que não poupa elogios ao fotógrafo: “sobreposições de formas estranhas, naturezas-mortas a que a ‘câmera’ dá vida, corpos de mulher que em si próprios se reproduzem (admirável o N.º. 84, em que se inventou uma pele ao modelo, uma pele de tecido que se transforma em pele) – e sempre a mesma lentidão sensual, a mesma atenta experimentação que o obriga a tudo conseguir na própria película, sem qualquer ajuda laboratorial”<sup>40</sup>.

A associação entre o pintor e o fotógrafo havia sido assinalada também por Manuel Bandeira na apresentação do catálogo da mostra que Lemos realiza no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em novembro de 1953. O poeta detecta a presença do pintor “na escolha do ângulo, na composição das montagens, no seu fino sentido das naturezas-mortas, num certo dom de, pelo jogo das sombras, sugerir a cor, aderindo às vezes fidelissimamente à realidade, como em alguns retratos [...], em outros casos interpreta, em outros deforma, fazendo pensar nas famigeradas conjugações de planos picassianos, em certas composições, onde mistura negativos e positivos, sabe criar intensa atmosfera de mistério com os seus contornos dir-se-ia fluorescentes”<sup>41</sup>.

Bandeira é evocado por Margarida Acciaiuoli, quando esta se debruça sobre a relação entre o fotógrafo e o pintor na exposição de 1952. De acordo com a autora, a presença da fotografia ia além do desejo de abertura dos suportes tradicionais de criação. Se a pintura se resolvia na destruição e no esfacelamento das coisas ou de parte delas, o fotógrafo, “consciente dos efeitos que produziam os processos de ocultação, sobreposição e amachucamento das formas”, fazia “uma tentativa de reconstrução do mundo que nada tinha de simbólico”<sup>42</sup>.

Como havia notado António Pedro, qualquer motivo serve para despertar o interesse de Lemos. É a estrutura informe de *Coisas do vidro* (1949), fruto da intervenção do fotógrafo numa placa com colagens e com o gotejar da água, que se expande livremente, formando manchas. Duplicada, em parte, em *Nu de surpresa* (1949)<sup>43</sup>, a imagem denota uma clara intenção de desequilibrar o real pela negação da forma, pela transgressão dos limites e pelo privilégio dado a um estado de desintegração, mesmo que conscientemente provocado<sup>44</sup>. É a textura de *Pedras* (c. 1949-1952), realçada por um poderoso jogo de luzes e sombras. São os encontros insólitos flagrados em *Fundo de quintal* (c. 1949-1952)<sup>45</sup>, com seu acúmulo de objetos heterogêneos; e em *Acaso empilhado* (c. 1949-1952), resultado de uma prova invertida, em que o fotógrafo se serve de restos de cortiça e de sua disposição casual, que apontam para uma fragmentação bastante ordenada, embora não construtiva<sup>46</sup>. São os encontros provocados de *A mão e a faca* (1949), composição encenada com a colaboração de O’Neill,

<sup>39</sup> António Pedro. [Sem título]. In: *Primeiras exposições individuais: Fernando de Azevedo, Fernando de Lemos e Vespeira*, op. cit., s.p.

<sup>40</sup> FRANÇA, José-Augusto. Exposições de Fernando Azevedo, Fernando de Lemos e Vespeira, op. cit., p. 19.

<sup>41</sup> BANDEIRA, Manuel. [Sem título]. In: *Fernando Lemos: à sombra da luz*, op. cit., s.p.

<sup>42</sup> ACCIAIUOLI, Margarida. *Fernando Lemos: desenho e designio*. Lisboa/ Paço dos Arcos: Editorial Caminho/Edimpresa, 2005, p. 8.

<sup>43</sup> Em 2005, a fotografia recebe o título de *Coisas do corpo*. A ideia de informe está presente também em *Coisas da água*, realizada no mesmo período.

<sup>44</sup> Sobre a concepção de *Coisas do vidro*, ver: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em <<http://cam.gulbenkian.pt/index.php?article=63743&visual=2&langId=1>>. Acesso em 1 mar. 2011. Para a noção de informe, ver: CORTÉS, José Miguel G. *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997, p. 165-166.

<sup>45</sup> Em 2005, a fotografia recebe o título de *Natureza-morta*.

<sup>46</sup> Cf. GONÇALVES, António, op. cit., p. 16.

<sup>47</sup> Cf. Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, op. cit.

<sup>48</sup> Em 2005 e 2009, a fotografia é exposta sob o título de *A realidade de pelo telhado*. Trata-se de uma transformação da denominação dada no catálogo da Pinacoteca do Estado, em que a obra constava como *Realidade espreita do telhado*. Segundo Lemos, a imagem “causa contradição. Quem é que está nu? Quem é a pintura? É exatamente com esta carga de ironia que foi feita a fotografia na janela da mansarda, onde um braço faz uma intervenção”. Cf. GONÇALVES, António, *op. cit.*, p. 16.

<sup>49</sup> Em 2005, as fotografias recebem os títulos de *Apoio I/A dor* e *Apoio II/O alívio*. Em 2009, Lemos volta a usar os títulos originais. As duas imagens foram feitas quando Vespeira quebrou um pulso. Usando sombra e luz, Lemos cria um contraste entre dor e alívio, além de propor uma visualidade cubista, já que é possível ver a forma pelos vários lados. Cf. GONÇALVES, António, *op. cit.*, p. 17.

<sup>50</sup> AZEVEDO, Fernando de. [Sem título]. In: *Fernando Lemos: Fotografia de várias coisas*. Lisboa: Galeria de Março, 27 dez. 1952-jan. 1953, s.p.

cujo braço executa um gesto ambíguo, já que não se sabe se está tentando pegar o objeto ou se acabou de pousá-lo, numa atmosfera de suspensão temporal, realçada pelo uso de uma luz dura<sup>47</sup>; de *Banho de sol* (1949), em que Lemos lida com o motivo de maneira jocosa ao apor a imagem de um tronco acéfalo e sem braços numa superfície de vidro; e de *Espreitando o quadro de Moniz Pereira* (1949)<sup>48</sup>, marcado pelo embaralhamento entre pictórico e real, tendo como resultado uma sensação de instabilidade perceptiva. É o confronto entre duas possibilidades da imagem, como atestam *Apoio I* (1949), feita a partir de um negativo, e *Apoio II* (1949)<sup>49</sup>, resultado de uma prova positiva, que transformam um braço engessado num objeto insólito e dotado de poderes inquietantes. No texto de apresentação da mostra “Fotografia de várias coisas”, realizada por Lemos entre 27 de dezembro de 1952 e 9 de janeiro de 1953, Azevedo destaca justamente esse aspecto da experimentação do amigo, afirmando que a contraposição de positivos e negativos “desconvencionaliza não só os lugares que os objetos habitam, mas também aqueles a que pertencem a luz e a sombra – as quais ficam de tal modo fazendo parte do de-dentro das coisas e deixam de andar-lhes por cima, como habitualmente. Aos seres, aos objetos e aos lugares, trocam-se-lhes as categorias entre si, não para eles mais se fugirem, antes para melhor e de novo se encontrarem, porque assim o quer o poeta”.<sup>50</sup>



Figura 2. Fernando Lemos. Acaso empilhado, c. 1949-1952.

Lemos demonstra um interesse particular pelas possibilidades contidas no negativo, usando-o frequentemente como elemento poético. Em

*Janela* (c. 1949-1952), subverte a concepção corrente de fotografia graças ao negativo, que confere um aspecto misterioso a uma cena banal, fotografada de maneira a contradizer as expectativas do observador. Não se trata, com efeito, da visão exterior de uma janela com roupas penduradas, mas de uma tomada feita a partir do interior de um cômodo, que remete à ideia de um real construído e dinâmico<sup>51</sup>. O mesmo efeito de estranhamento está presente em *Memória do tecido* (c. 1949-1952), que adquire um aspecto fantasmático em virtude da inversão dos valores tonais da fotografia. Numa entrevista concedida em 2009, o artista afirma preferir “a imagem do negativo no sentido da surpresa do registro”. Por conceber a fotografia como “um percurso meio aquático”, como “transparência”, o negativo torna-se um elemento importante em sua prática, estabelecendo um elo significativo com o início de sua trajetória artística, sobretudo com a temporada passada no arquipélago das Berlengas em 1947. Acompanhado de *Vespeira*, Lemos realiza durante o período de férias uma série de pinturas dedicadas à água. A percepção de que a água era consubstancial à pintura suscitou a ideia de fazer fotografias a partir dessa evidência, procurando mostrar nelas a presença do elemento líquido<sup>52</sup>. Se o artista não chega a fotografar o mar, transpõe, contudo, essa busca para um uso criativo do negativo.

Em outros momentos, a luz torna-se o elemento determinante da composição, na qualidade de elemento que constrói e ordena o espaço. É o caso de *Luz teimosa* (1949), estruturada a partir de sutis linhas luminosas, de sombras e reflexos que desafiam a percepção do espectador com uma espécie de enigma visual, remetido por Lemos ao próprio princípio da fotografia, como demonstra o comentário “das trevas para a câmara escura”<sup>53</sup>, publicado no catálogo da exposição realizada em São Paulo em 2004. A imaterialidade gráfica de *Luz teimosa* é contrabalançada pelos jogos abstratos, de natureza construtiva, sugeridos pela iluminação das matérias de *Luz armada* (1949), e pelo questionamento da projeção da sombra de *A mão de sombra* (c. 1949-1952)<sup>54</sup>. Um convite a rever os princípios convencionais com os quais percebemos o real está embutido em *Jardim* (1949). À primeira vista, trata-se da projeção da sombra de uma árvore, mas o novo título dado por Lemos em 2005 – *Luzes do chão* – obriga a um novo direcionamento do olhar, já que o princípio luminoso se torna o eixo determinante da composição.

O efeito de desambientação perseguido por Lemos pode ser um resultado consciente da tomada. Em *Roupa lisboeta* (1949)<sup>55</sup> e *Pôr-do-sol* (c. 1949-1952)<sup>56</sup>, a tomada em ângulo superior e a disposição vertical das cenas desafiam o olhar do observador, que se sente deslocado em suas certezas visuais por não conseguir reconhecer de imediato os temas das duas representações. Em *Iluminação* (1949)<sup>57</sup>, a sensação de estranhamento é determinada por um processo técnico como a simulação em negativo, que permite a desnaturalização do referente e o questionamento do caráter homológico da fotografia. Em *Espera* (1949)<sup>58</sup>, a desestabilização da percepção convencional é determinada pelo uso de um corte capaz de demonstrar o poder transfigurador do enquadramento.

<sup>51</sup> Em impressões realizadas em 2004/2005, Lemos introduz algumas modificações na imagem: esta foi invertida horizontalmente, com a janela abrindo para o lado direito. Cf. Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, *op. cit.* Além disso, a fotografia recebe um novo título, *Aquecimento solar*, numa retomada do comentário publicado no catálogo da Pinacoteca do Estado. Em 2009, a imagem volta a ter o título original.

<sup>52</sup> Cf. GOMES, Sérgio B. Fernando Lemos: Eu sou a fotografia. *Público*, Lisboa, 4 dez. 2009; MOLDER, Jorge. À l’ombre de la lumière. In: *Fernando Lemos*. Toulouse: Galerie Municipale du Château d’Eau, fev-mar. 1998, s.p. Na entrevista concedida a Carlos Augusto Calil, o fotógrafo assim lembra a temporada nas Berlengas: “Passei um mês numa ilha com o *Vespeira*, onde aprendi a pintar a óleo e fiquei fanático com a ideia da transparência da água. Essa ideia me acompanhou sempre, e a força da transparência na fotografia, já que a fotografia é uma soma de transparências”. Cf. CALIL, Carlos Augusto. O baralho de Fernando Lemos. In: BAU-DOIN, Daniela (org.). *Fernando Lemos: percurso*. S.l.p.: BEI Comunicação, 2010, p. 19.

<sup>53</sup> Cf. *À sombra da luz*. Fernando Lemos. *À luz da sombra: fotografias 1949-1952*, *op. cit.*, p. 74.

<sup>54</sup> Em 2005 e 2009, a fotografia recebe o título de *Sentido único*. Lemos retoma o comentário que acompanhava a imagem no catálogo da Pinacoteca do Estado.

<sup>55</sup> Em 2005 e 2009, Lemos transforma em título o comentário que acompanhava a obra no catálogo da Pinacoteca do Estado: *Palavras leva-as o vento, roupas leva-as o tempo*.

<sup>56</sup> *Pôr-do-sol* foi usada na capa do folheto da exposição *Eduardo Anahory: projetos de painéis decorativos*. Fernando Lemos: *fotografias*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1953. Em 2005, Lemos retoma o título com o qual havia apresentado a obra no catálogo da Pinacoteca do Estado: *Pôr-do-sol e alvorada*. O título original é restabelecido em 2009.

<sup>57</sup> Em 2005, a fotografia recebe o título de *Molde iluminado*,



mantido em *Fernando Lemos: percurso*. Em 2009, é reinstaurado o título original.

<sup>58</sup> Em 2005, a fotografia recebe o título de *Espera do voo*. Em *Fernando Lemos: percurso*, a imagem é reproduzida com esse mesmo título. Na exposição de Vila Nova de Famalicão, é retomado o título original.

<sup>59</sup> Sobre *Relance*, ver: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, *op. cit*

<sup>60</sup> Além de *Intimidade dos Armazéns do Chiado*, Maria Jesús Ávila (*op. cit.*, p. 144, 146, 150, 151) identificou quatro fotografias apresentadas na Casa Jalco: *Acaso empilhado*, *Natal do talho*, *Coisas do vidro* e *Movimento*.

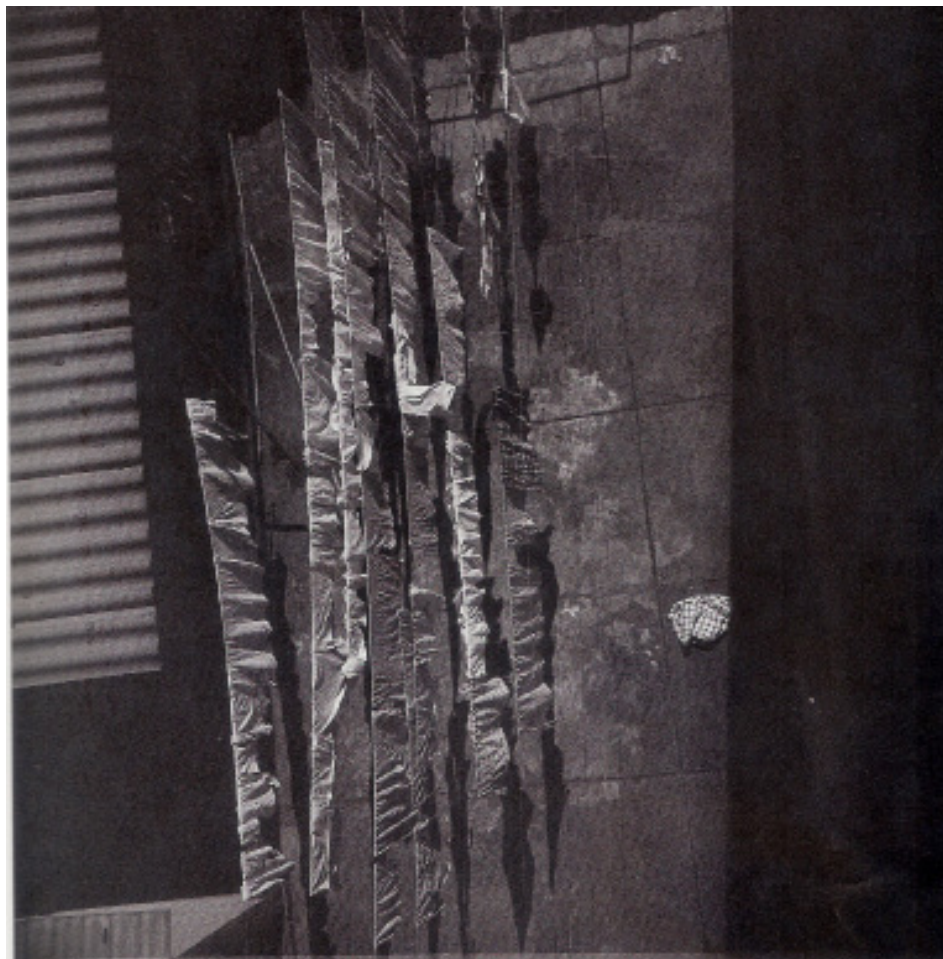


Figura 3. Fernando Lemos. Roupa lisboeta, 1949.

O tema do nu, tão central na prática surrealista, que faz dele uma superfície fantasmática, subversiva, transfigurada pela projeção do desejo, é uma presença constante na fotografia de Lemos. Os corpos femininos podem ser duplicados por sobreposições (*Movimento*, 1949; *Nu lento*, 1949); associados com formas construídas (*Gesto emoldurado*, 1949; *Teresa corista*, 1949); transformados em motivos de jogos plásticos pelas incidências luminosas (*Relance*, 1949; *Nudez dança*, c. 1949-1952; *Colaagem*, 1949). *Relance* é uma das imagens mais significativas do tema do nu, pois denota a capacidade do fotógrafo de transformar o campo visual num puro jogo gráfico. Imagem construída visando um efeito de revelação/ocultação, *Relance* tem como eixo determinante o triângulo de luz desenhado pelo sol, que passa pelo umbigo do modelo e ilumina um seio enquanto deixa o outro na sombra, gerando uma intensa sensação de plasticidade<sup>59</sup>.

### Uma galeria de retratos

Não é fácil determinar atualmente que fotografias foram expostas por Lemos na Casa Jalco, uma vez que o catálogo lista genericamente 21 composições<sup>60</sup>, destaca quatro títulos específicos – *Composição com um quadro de Moniz Pereira*, *Composição (hors-texte “Unicórnio” Lisboa)*, *Gárgulas de Notre-Dame* (em duas versões), além de trazer o elenco de 30 retratos de personalidades da vida cultural e artística lisboeta, unidas entre si pela oposição ao regime salazarista. Mesmo neste caso, não é fácil estabelecer que retratos foram expostos, uma vez que alguns modelos, dentre os quais

Maria Helena Vieira da Silva, Alice Gomes, Augusto de Figueiredo, António Pedro, Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena, O'Neill e Carlos Ribeiro, posaram várias vezes para o fotógrafo.

A partir da relação de nomes, é possível, contudo, determinar que o público lisboeta teve oportunidade de conhecer duas modalidades da retratística de Lemos. A primeira usa a luz como elemento de organização do espaço e de criação de uma tensão entre o visível e o invisível<sup>61</sup>. Esta tensão, descrita num poema do próprio Lemos<sup>62</sup>, está presente em alguns dos retratos apresentados em 1952: o da pedagoga Alice Gomes (1949), emergindo de um fundo escuro para ser inundada por uma luz direta, que deixa na sombra uma porção do rosto e do braço; o do escritor José Cardoso Pires (1949), igualmente posicionado contra um fundo escuro, que confere densidade psicológica a uma composição aparentemente casual; o do ator José Viana (1949), iluminado por um foco de luz posterior, que cria um poderoso contraste de zonas claras e escuras, dotando a fisionomia de uma intensa plasticidade. Do ensaísta Adolfo Casais Monteiro, há três retratos datados de 1949, que o captam em diferentes momentos de ensimesmamento. Estes são realçados pela direção da fonte luminosa, que tanto pode gerar a ideia de um duplo com a projeção de uma grande sombra no plano de fundo, quanto criar contrastes tonais acentuados e refinados que conferem um aspecto enigmático ao modelo.

Na segunda modalidade, Lemos insere o modelo numa temporalidade peculiar, que lhe permite problematizar a ideia de flagrante a partir da percepção de que o retrato não é “uma coisa estática”, e sim uma composição alicerçada na “mudança de gesto, de olhar”. Esta segunda vertente é mais explorada por ele, já que está interessado em “mostrar que somos vários”, que “não temos uma cara fixa, não somos uma máscara”<sup>63</sup>. Baseada no processo da dupla exposição ou da exposição múltipla, graças ao qual é possível registrar duas ou mais imagens num mesmo negativo, esse tipo de composição é considerado por Lemos mais pictórico e mais gráfico, já que a quantidade de luz selecionada para a tomada seguinte interferia na textura da primeira imagem. Como ele próprio explica, durante a tomada fotográfica “ocultava uma parte da captura da imagem, já preparando a outra, como se estivesse pintando, fazendo com que a matéria fosse aderindo uma à outra, transformando esta pele deste corpo na mesma pele do outro corpo que é o mesmo repetido”. Procedimento associado ao cubismo, por possibilitar ver uma pessoa ou um objeto de vários ângulos, a dupla exposição faz com que Lemos registre “as possíveis fisionomias que vamos tendo em poucas frações de segundo e de que não nos damos conta”<sup>64</sup>.

Transformando em dado positivo o fato de não dispor de uma câmara automática, o fotógrafo intervém sobre a primeira tomada e consegue resultados de grande plasticidade graças a ocultações e fusões, que transformam os modelos em figuras, não raro, fantasmáticas e inquietantes. Desse processo derivam os retratos duplos de Maria Albertina Mântua (c. 1949-1952), captada de frente e de perfil; de José-Augusto França (1949), José Blanc de Portugal (1949), Jorge de Sena (1949), Nora Mitrani (1950), Arpad Szénes (c.1949-1952), dentre outros, que se desdobram no espaço, de maneira a enfatizar a ideia de metamorfose do ser buscada por Lemos. A tensão entre real e imaginário é parte fundamental desse processo, baseado na repetição e na presença simultânea de várias poses, das quais emerge aquele real manipulado, tão caro à prática surrealista.

A densidade psicológica alcançada nesses retratos incomuns, nos

<sup>61</sup> FERREIRA, Célia, *op. cit.*, p. 101. Para uma análise mais alentada dos retratos, ver: FABRIS, Annateresa. O retrato fotográfico como alteridade: Fernando Lemos. In: SANTOS, Alexandre; CARVALHO, Ana Maria Albani (orgs.). *Imagens: arte e cultura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012, p. 49-64.

<sup>62</sup> “Nos meus pensamentos sempre/As palavras lutam duas a duas pela verdade/Palavras se metem dentro/De outras palavras querendo ideias/Sou uma caixa de vários lados/Com vários cantos/Com duas sombras/Uma escura que nasce da clara/Outra clara que nasce da escura/A luz cintila e a luz ergue-se/Nasce cada palavra dentro de outra palavra”. Cf. LEMOS, Fernando. [Sem título]. In: *Desenhos: Fernando Lemos*. São Paulo: Galeria de Arte São Luís, jun. 1960, s. p.

<sup>63</sup> GOMES, Sérgio B, *op. cit.* Na entrevista concedida a Carlos Augusto Calil, Lemos avança em suas considerações: “Na nossa fisionomia há mudanças radicais em frações de segundo. Em pequenos instantes, fazemos duas ou três caras. Então, percebi que fazer o retrato de uma pessoa estática era coisa de arquivo policial e comecei a desenvolver essa ideia de dar ao retrato um movimento”. Cf. CALIL, Carlos Augusto, *op. cit.*, p. 20.

<sup>64</sup> GOMES, Sérgio B, *op. cit.*

<sup>65</sup> Cf. Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, *op. cit.* Em 2009, a imagem recebe um adendo no título: *Sara Valle – Fronteira do teatro com a vida.*

<sup>66</sup> AZEVEDO, Fernando de. [Sem título]. In: *Fernando Lemos: Fotografia de várias coisas, op. cit.*, s.p.; FRANÇA, José-Augusto. [Sem título]. In: *Fernando Lemos: à sombra da luz, op. cit.*, s.p.

<sup>67</sup> FRANÇA, José-Augusto. Nota sobre fotografia subjetiva. *Comércio do Porto*, 1mar. 1953.

<sup>68</sup> DURAND, Régis. Fernando Lemos, ou la légèreté du signe. In: *Fernando Lemos*. Paris: Centre Culturel Portugais de la Fondation Calouste Gulbenkian, 12 nov.-17 dez. 1992, s.p.

quais os modelos se afirmam como figuras da alteridade, torna-se particularmente perturbadora na fotografia tremida e desfocada de Sara Valle (1949), feita poucos meses antes de seu suicídio. Lemos, que lembra que a atriz estava vivendo um momento particularmente difícil em termos emocionais e psicológicos, tenta captar sua perturbação com ligeiros deslocamentos de posição a fim de tornar patente a coexistência de diversas possibilidades do ser<sup>65</sup>.

### Uma fotografia surrealista

Empenhado numa interrogação do cotidiano em seus aspectos miúdos e, frequentemente, insignificantes, Lemos demonstra ser capaz de dotar esse mesmo cotidiano de uma aura poética, lançando mão da câmara “só para ter uma certeza sobre o sentido das coisas que não fosse já da sua intimidade”. Essa observação de Azevedo, datada de 1952, pode ser complementada com uma reflexão feita por França trinta anos mais tarde:

*Uma árvore seca de quintal pobre, onde tudo foi caindo e ficando colado, sem salvação de tempo, outra em que, no recorte do contraluz, os raminhos e os pardais se perfilam graficamente, um “plongé” sobre um simples passeio empedrado, uma mulher muito nua de braços e outra de perfil, ou uma cabeça de manequim entre braços pendurados esperando corpos, ou não sei que dobras de lençol sem recheio – são as coisas que são e, sobretudo, são outras em que se tornam, na superfície do papel, em outro sentido apanhadas e restituídas ao antes do ser inicial. Tal como as pessoas retratadas nos recortes da luz, à procura de um ser anterior que lhes seja a verdade possível, tão necessária quanto insuficiente.*<sup>66</sup>

Ao resenhar a segunda exposição lisboeta de Lemos, França havia proposto um paralelo entre suas imagens e a ideia de “fotografia subjetiva”, defendida por Otto Steinert no começo da década de 1950. No amplo conceito de Steinert cabiam Man Ray e o “sentido do maravilhoso que o surrealismo abriu à imaginação universal”, novos processos técnicos (solarização, fotograma), a fotografia de reportagem e “tudo que revela criação artística, [...] tudo que dê consciência do valor subjetivo da fotografia”. As imagens de Lemos participariam claramente desse quadro de referências: “O mesmo movimento de retrato, a mesma invenção de uma natureza que morre numa composição de luz e sombras, a imaginação a não recluir e a brutalizar o acaso, ou a recebê-lo com requintes sensuais, várias coisas que aqui não cabem se poderiam dizer da sua fotografia”.<sup>67</sup>

Régis Durand, por sua vez, afirma que a pesquisa de Lemos, embora realizada no mesmo período, não se confunde com as ideias de Steinert e com a prática de fotógrafos norte-americanos como Minor White e Harry Callahan, igualmente interessados em defender a “autonomia da forma fotográfica”. O fotógrafo português não partilharia essa preocupação, pois o que o motivava era “entrar numa zona incerta de fenômenos e de sensações dos quais vai tentar subtrair formas em vez de impor-lhes uma regra, cuja lógica deriva do próprio meio”. É com esse propósito que recorre a procedimentos considerados “surrealistas” (solarização, sobreposição, impressão em positivo e em negativo), cuja função não é construir uma linguagem, e sim abrir caminho a aparições e encontros inesperados.<sup>68</sup>

O reparo de Durand à inserção de Lemos no âmbito da fotografia subjetiva requer um comentário, uma vez que, de início, Steinert não está



preocupado com a autonomia da forma fotográfica. A primeira exposição dedicada à fotografia subjetiva (Sarrenbruck, julho de 1951) tem como ponto de partida “a personalidade criadora do fotógrafo”. De acordo com essa premissa, Steinert afirma que a mostra era “basicamente dedicada a uma fotografia na qual o artista fez sofrer aos dados da realidade exterior as transformações sugeridas por sua visão de mundo pessoal”. Duas outras exposições serão dedicadas à fotografia subjetiva (Sarrenbruck, 1954 e Frankfurt, 1958), igualmente norteadas pelo interesse em salientar as transformações criativas feitas no real, em detrimento do registro objetivo. Shelley Rice lembra que a postura de Steinert deve ser inserida no âmbito de uma Europa artística impregnada dos parâmetros da transformação surrealista do real. Ainda que o movimento não existisse mais, sua presença era ainda palpável, servindo de norte para os fotógrafos do segundo pós-guerra, atraídos pela poesia das ruas e pelo mistério da vida cotidiana.<sup>69</sup>

Se o paralelo proposto por França é, portanto, correto, Durand também não está de todo equivocado quando refuta qualquer aproximação de Lemos com a proposta de Steinert, pois deve ter-se guiado pela concepção hierarquizada da fotografia, articulada em quatro estágios de aperfeiçoamento, a que este e seus discípulos chegaram depois de 1951. Por ocasião da segunda exposição, Steinert estabelece quatro possibilidades para a imagem fotográfica: cópia de reprodução (documento); representação (bela imagem); criação de representação (fotografia subjetiva); criação absoluta (fotografia abstrata)<sup>70</sup>. O conceito de fotografia subjetiva e a prática de Lemos têm um ponto de convergência no surrealismo, que não acreditava que a imagem técnica fosse uma interpretação do real. Ao contrário, os surrealistas apostavam numa experiência do real transformada em representação por obra de manipulações, que convertiam a fotografia em signo<sup>71</sup>. Se as fotos de Lemos podem ser analisadas a partir dessa premissa, há uma questão a ser esclarecida: ele tinha conhecimento das pesquisas fotográficas feitas pelos surrealistas? Em vários depoimentos, o fotógrafo afirma que, em 1949, não conhecia praticamente nada de fotografia, tendo como principais referências Max Ernst, a pintura cubista e o expressionismo alemão<sup>72</sup>, além do já citado De Chirico. Em 1994, Azevedo dá reforço a essa afirmação, ao singularizar a visão do amigo:

*Não havia entre nós, nada de semelhante. Haveria alguns bons fotógrafos, que Fernando Lemos não frequentava, sequer; convencionais uns, só preocupados de realidade social outros, bastante interessantes os que buscavam no lirismo urbano, novidade; mas nenhuma aventura assemelhável à sua. Por outro lado, a informação que nos chegava, que lhe chegava, era curta, pobre, então. De Man Ray, como Man Ray, não creio que Fernando Lemos soubesse alguma coisa. E, no entanto, possuía também ele aquele gênio assim, de saber lidar com a realidade, com o dado objetivo, sem lhe obedecer; de o usar somente como material permeável, múltiplo.<sup>73</sup>*

O fotógrafo norte-americano, que Lemos virá a conhecer pessoalmente em 1953, no ateliê parisiense de Vieira da Silva<sup>74</sup>, é, no entanto, uma presença a pairar sobre sua produção. No artigo dedicado às exposições da Casa Jalco, França faz pouco da última mostra fotográfica de Ray, apresentada em Paris em junho de 1951. Se os álbuns de Ray “dizem muito de sua arte”, é possível contrapor-lhes as fotografias de Lemos, que “formariam um outro álbum com muitas coisas superiores”. Além disso, o crítico destaca a qualidade inferior da câmara usada pelo fotógrafo português e o fato de

<sup>69</sup> Cf. RICE, Shelley. Au-delà du réel – La vision subjective. In: FRIZOT, Michel (org.). *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Bordas, 1994, p. 670-672.

<sup>70</sup> Cf. LEMAGNY, Jean-Claude. La photographie inquiète d'elle-même (1950-1980). In: LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André (orgs.). *Histoire de la photographie*. Paris: Bordas, 1993, p. 188; GAUTRAND, Jean-Claude. Subjektive Fotografie. In: FRIZOT, Michel (org.), *op. cit.*, p. 672. White e Callahan, que participam da segunda edição de Fotografia Subjetiva, começam a fotografar em fins da década de 1930. Fundador da revista *Aperture* (1952), White concebe a criação fotográfica como uma descoberta da presença do sagrado no ser e uma fusão com o mundo. Lança mão de primeiros planos que, frequentemente, propiciam uma leitura múltipla das imagens. Além disso, procura agrupá-las em sequências metafóricas para ampliar suas ressonâncias emocionais. Callahan, por sua vez, distingue-se por uma linguagem despojada, gráfica, organizada em volta de três grandes séries: paisagens, vistas urbanas e retratos da esposa Eleanor. Cf. BUIGNET, Christine. White Minor. In: *Dictionnaire de la photo*. Paris: Larousse, 1996, p. 667; MONDENARD, Anne de. Callahan Harry. In: *Dictionnaire de la photo, op. cit.*, p. 111.

<sup>71</sup> Cf. KRAUSS, Rosalind E. The photographic conditions of surrealism. In: *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge-London: The MIT Press, 1985, p. 113.

<sup>72</sup> Cf. LEMOS, Fernando Biografia. In: Pasta Fernando Lemos. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, s.d.; GOMES, Sérgio B., *op. cit.*

<sup>73</sup> AZEVEDO, Fernando de. [Sem título]. In: *Fernando Lemos: à sombra da luz, op. cit.*, s.p.

<sup>74</sup> É assim que Lemos encontrou recentemente seu encontro com o artista norte-americano: “Quando tive contato com o Man Ray, me identifiquei com seu trabalho mais gráfico. Eu já usava transparências, àquela altura, então não me deu um entusiasmo muito grande de início, mas logo percebi que ele também fazia outros trabalhos mais interessantes. Foi real-

mente um grande para nós". Cf. CALIL, Carlos Augusto, *op. cit.*, p. 19.

<sup>75</sup> FRANÇA, José-Augusto. Exposições de Fernando Azevedo, Fernando de Lemos e Vespeira, *op. cit.*, p. 19; Nota sobre Fotografia Subjectiva, *op. cit.*

<sup>76</sup> SENA, António. *História da imagem fotográfica em Portugal: 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998, p. 268-269.

<sup>77</sup> Cf. JESÚS ÁVILA, María, *op. cit.*, p. 140.

<sup>78</sup> SERÉN, Maria do Carmo. *A fotografia em Portugal*. Lisboa: Fubu Editores, 2009, p. 36.

<sup>79</sup> Palla é um exemplo de artista múltiplo. Renovador da arquitetura, do *design* de móveis e da iluminação em Portugal, é também conhecido como animador cultural. Dirige a galeria Portugalia (1944) no Porto, onde obtém o diploma de arquiteto em 1948; promove as Exposições Gerais de Artes Plásticas (1946-1956), nas quais são exibidas também fotografias. Artista plástico, participa das Exposições dos Independentes (1943-1950). Entre 1944 e 1953, realiza trabalhos gráficos, notadamente capas, para a Editorial Saber (Coimbra) e para Atlântica.

<sup>80</sup> Cf. GOMES, Sérgio B., *op. cit.*

<sup>81</sup> Ver FRADE, Pedro Miguel. [Sem título]. In: Victor Palla. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1992, p. 5. *Lisboa, cidade triste e alegre* é resultado de um trabalho bastante longo de observação, realizado entre 1955 e 1959. Explorando os contrastes de preto e branco ou ampliando a gama dos cinza, Palla e Martins procuram captar “a identidade entre os gestos e as atitudes do homem e as coisas que o rodeiam e o condicionam”, como escreve Maria do Carmo Serén. As imagens são distribuídas em mosaicos de forma e conteúdo inteligível, revelando uma reflexão sobre o papel plástico da fotografia. Devedora da estética cinematográfica, da qual deriva recursos como sequências, cortes, primeiros planos, a fotografia de *Lisboa, cidade triste e alegre* traz a marca da “impossível realidade do real”. O uso de filmes de baixa sensibilidade, de determinados papéis e processos de revelação, além da profundidade de

não haver intervenções no momento da revelação das imagens. Já no ano seguinte, França apresenta Ray como um “grande artista”, revendo sua opinião sobre a exposição de 1951, totalmente dedicada aos fotogramas<sup>75</sup>. A revista *Plano Focal*, ao publicar uma fotografia de Lemos na edição de fevereiro-junho de 1953, é mais direta nessa aproximação. A revista, que divulga o trabalho do artista americano, de Herbert List, Edward Weston, Erwin Blumenfeld e László Moholy Nagy, apresenta Lemos como “um dos fotógrafos, cujo estilo e preocupações estéticas se aparentam às de Man Ray”<sup>76</sup>. Uma vez que os depoimentos de Lemos e Azevedo negam a divulgação de modelos de fotografia surrealista em Portugal, talvez possa ser levada em consideração a hipótese de María Jesús Ávila. A autora lembra que circulavam no país livros como *O amor louco* (1937), de Breton, com ilustrações de Ray, e as revistas *La Révolution Surréaliste* (1924-1929), *Documents* (1929-1931) e *Minotaure* (1933-1939), aventando a hipótese de que Lemos possa ter tido contato, “mesmo que de maneira inconsciente”, com a obra do fotógrafo norte-americano<sup>77</sup>. Imagens de Ray foram publicadas com bastante frequência em *La révolution surréaliste* e *Minotaure*, ajudando a divulgar alguns de seus procedimentos: sobreposições de elementos abstratos e de fragmentos do real, dupla exposição, solarização, fotograma e oposição entre positivo e negativo.

Em relação ao panorama português, Lemos é, sem dúvida, uma figura *sui generis*, uma vez que não tinha praticamente interlocutores no momento em que começa a interessar-se pela fotografia. A fotorreportagem, a fotografia de propaganda e a estética divulgada pelos salões fotográficos eram os exemplos correntes no país. É inegável que é com ele que “pela primeira vez, surge a ideia de objeto fotográfico que o [...] Modernismo quase desdenhara”<sup>78</sup>. Uma exceção pode ser localizada em Victor Palla<sup>79</sup>, que Lemos admirava por seu trabalho de ilustrador e, sobretudo, pelas capas de livros “novas, não provincianas”. O fotógrafo lembra ter-se encontrado com ele algumas vezes, mas afirma que não chegaram a abordar assuntos fotográficos<sup>80</sup>. Mais conhecido pelo álbum *Lisboa, cidade triste e alegre* (1959), resultado da parceria com Manuel Costa Martins, Palla já realiza fotografias em fins da década de 1940. Nelas celebra o “espírito do ordinário, do cotidiano, das pessoas a serem elas próprias (e não transtornadas pelo excepcional)”. Embora adepto de uma concepção realista de fotografia, que a crítica aproxima do cinema neorrealista italiano, Palla não deixa de ser guiado por uma visão eminentemente plástica, trabalhando com jogos de luzes, explorando a profundidade de campo e os primeiros planos, criando espaços de espera ativa<sup>81</sup>, que infundem densidade psicológica a suas imagens.

Lemos não terá, por acaso, visto algumas das primeiras fotografias de Palla, considerando que em sua produção existem imagens de viés realista? É o caso da que ele considera sua primeira fotografia, *Rua do Sol ao Rato* (1949), feita a partir da janela da cozinha da própria residência. O fato de o fotógrafo ter escolhido uma janela para seu primeiro ensaio com a Flexaret não deixa de ser significativo. Além de estabelecer um vínculo de identidade com a própria rua e o próprio bairro<sup>82</sup>, a tomada de telhados e edifícios banhados por uma luz branda, que gera um jogo tonal esmaecido e contrastado ao mesmo tempo, inscreve Lemos numa tradição fotográfica, cujo início remonta a *O ponto de vista de Gras* (1826), feito por Joseph Nicéphore Niépce a partir da janela do quarto do irmão Claude. Ponto de observação privilegiado e tranquilizador, que permite

relacionar-se com o entorno sem os inconvenientes que surgiriam na rua, a janela pode ser considerada uma metáfora da própria fotografia: a câmara volta à sua origem, àquele cômodo em que entra a luz<sup>83</sup>, para que se forme a imagem.

A observação atenta do cotidiano em seus aspectos corriqueiros, demonstrada nesta primeira fotografia, atesta que este poderia ter sido o caminho de Lemos, caso no tivesse topado com o “surrealismo comportamental e cotidiano”, no qual encontra “as origens da liberdade”<sup>84</sup>. A possibilidade de um fotógrafo realista é testemunhada por um conjunto de retratos que dão a ver um sentido de composição extremamente econômico e uma boa capacidade de penetração psicológica. Dentre eles, podem ser lembrados os dedicados a Mécia de Sena (c. 1949-1952), António Costa Pinheiro (c. 1949-1952) e Sophia de Mello Breyner (1949). Em outros momentos, Lemos capta uma situação social específica (*Criança minhota*, c. 1949-1952)<sup>85</sup>, ou propõe uma visão anticonvencional do mecanismo da pose e do próprio gênero, como em *Os pais do Vespeira e amigos* (c. 1949-1952)<sup>86</sup>, em que o conceito tradicional de retrato é erodido pela disposição dos modelos, dos quais só se veem partes do rosto, com exceção das duas primeiras figuras. O caráter diferente dos artistas surrealistas é destacado em tomadas jocosas, como testemunham *Fernando de Azevedo e Vespeira* (c. 1949-1952)<sup>87</sup>, brincando com duas aves, e *Reunião de Diretoria* (c. 1949-1952)<sup>88</sup>, com sua mistura de figuras humanas emergindo dos rasgos de um papel, de uma cabeça de manequim e outra de anjo, e de um retrato pictórico.

A razão que leva Lemos a não insistir nesse caminho realista, próximo de uma estética documental, pode encontrar explicação numa declaração de 1952:

*A realidade é para nós uma coisa tão séria que não admitimos a possibilidade de ficarmos quites para com ela, apenas reproduzindo, com maior ou menor intenção, o seu cotidiano. É claro que é no cotidiano que agimos, no cotidiano deste mundo comum de todos – mas nele interessa-nos a dialética de transformações que contém. O que isto tem a ver com poesia é evidente. É por isso que não fui eu quem entrou pelo surrealismo mas o surrealismo que entrou em mim.*<sup>89</sup>

Ao ser penetrado pelo surrealismo, Lemos transforma a fotografia num meio de expressão, ainda que se defina um primitivo pelo fato de ter chegado a ela “por acaso”<sup>90</sup>. Vários aspectos explorados pela poética surrealista são flagrados por sua câmara: objetos desviados de seu uso convencional para questionar a aparência do real; imagens sacras, manequins e bonecos transformados em emblemas de um inanimado que o fotógrafo investe de valores enigmáticos e, por vezes, sexuais; encontros insólitos e cenas construídas para desnortear o observador com suas incongruências; descontextualização e fragmentação a fim de tornar surreal ou inquietante um referente extraído do real; tratamento ambíguo e sugestivamente erótico do tema do nu; percepção do informe; retratos sujeitos a diversas formas de estranhamento para problematizar e erodir o conceito de identidade. Graças a esses diferentes recursos, que fazem de suas fotografias paradigmas daquela “estranha estranheza” preconizada pelo surrealismo, Lemos propõe uma percepção poética dos aspectos comuns e banais do cotidiano. Em alguns momentos, o aspecto surreal das cenas deriva da busca de uma visualidade anticonvencional, baseada na ambiguidade da tomada e num sentido espacial que contraria as expectativas da visão normal.

campo, faz com que “um véu fotográfico venha interpor-se entre nós e as coisas, as pessoas e as cenas que as imagens representam”, de acordo com Pedro Miguel Frade. Cf. SERÉN, Maria do Carmo, *op. cit.*, p. 39-42; FRADE, Pedro Miguel, *op. cit.*, pp. 6-9.

<sup>82</sup> Cf. GOMES, Sérgio B., *op. cit.*

<sup>83</sup> Cf. DYER, Geoff. *O instante contínuo: uma história particular da fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 163.

<sup>84</sup> LEMOS, Fernando. Depoimento, *op. cit.*, p. 12.

<sup>85</sup> Em 2005, Lemos modifica o título da fotografia, adaptando o comentário que a acompanhava no catálogo da Pinacoteca do Estado: *Quando for grande? Quero ser uma santa!* Em 2009, há uma modificação neste último título: *Quando for grande quero ser santa*.

<sup>86</sup> Em 2005, Lemos modifica o título da fotografia, adaptando o comentário que a acompanhava no catálogo da Pinacoteca do Estado: *Almoço no Samouco com o líder*. Em 2009, o título original é restaurado.

<sup>87</sup> Em 2005, a fotografia incorpora no título o comentário publicado no catálogo da Pinacoteca do Estado, passando a denominar-se *Fernando de Azevedo e Vespeira/A dança dos animais*. Em 2009, o título passa a ser *Fernando Azevedo, Vespeira e etc.*

<sup>88</sup> Em 2005 e 2009, Lemos explicita no título os nomes dos artistas presentes na imagem: *Reunião de Diretoria/Fernando Lemos/Vespeira/Manoel Correia/Fernando Azevedo/Carlos Ribeiro*.

<sup>89</sup> A. S. O. Pequeno escândalo no Chiado. *Diário de Lisboa*, 12 jan. 1952. (O artigo está reproduzido em: *Colóquio Artes*, Lisboa, n. 94, set. 1992, p. 8).

<sup>90</sup> GOMES, Sérgio B., *op. cit.*



<sup>91</sup> LEMOS, Fernando. Depoimento 3. In: *Refotos. Anos 40*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1982, s.p.

<sup>92</sup> LEMOS, Fernando. Depoimento 2. In: *Refotos. Anos 40*, op. cit., s.p.

<sup>93</sup> AZEVEDO, Fernando de. [Sem título]. In: *Fernando Lemos: à sombra da luz*, op. cit., s.p.

<sup>94</sup> LEMOS, Fernando. Depoimento 3, op. cit., s.p.

<sup>95</sup> CABRAL, Isabel Coutinho. Fernando de Azevedo: da ocultação à pintura, da pintura à colagem. *Colóquio Artes*, Lisboa, n. 66, set. 1985, p. 22.

A relação de Lemos com o surrealismo não se limita à procura de diferentes modos de ver, capazes de provocar uma subversão das aparências com seus efeitos de estranhamento e com suas encenações de um real possível, isto é, penetrado pelo espírito da poesia. Se a ideia do maravilhoso surrealista se espraia pela maior parte das fotografias produzidas entre 1949 e 1952, evidenciando-se nos processos de metamorfose e na presença do imaginário como instrumento de decodificação do real, não se pode esquecer que o fotógrafo realiza suas tomadas de modo a combinar “o primeiro impulso do automatismo” com a obtenção de imagens “dirigidas, controladas, programadas”<sup>91</sup>. O aparente paradoxo dessa declaração deve ser analisado a partir do tipo de câmara utilizado por Lemos, uma Flexaret, e das possibilidades poéticas que ele consegue extrair de um “defeito” técnico. Como a câmara não era automática, requerendo um avanço do rolo a cada tomada, o fotógrafo resolve, em inúmeras ocasiões, intervir sobre a própria realidade da imagem com “um sistema de anulação ou acréscimos cadenciados”, que permitia “a descoberta de novas texturas e organismos fornecidos pela luz”<sup>92</sup>.

As sobreposições resultantes desse processo de composição mantêm um vínculo estreito com o acaso e o automatismo, ainda que de maneira própria. Azevedo descreve adequadamente esse processo, que pode ser enfeixado numa frase: “mecanicamente, soltar a ‘imagem inconsciente’, sempre ‘outra’, embora programada a frio”. O que o pintor denomina “imagem programada a frio”<sup>93</sup> diz respeito aos aspectos técnicos da tomada: escolha do filme, da iluminação mais adequada, da abertura do diafragma, do tempo de exposição. A “imagem inconsciente”, associada por Azevedo com a “correlação automática” e não com o acaso, deita raízes na imaginação de Lemos, empenhado em subverter a realidade das aparências, e numa memória, que parece guiar-se pela concepção bretoniana de “modelo interior”.

Não é por acaso que Lemos estabelece um paralelo entre suas fotografias e alguns procedimentos automáticos de produção da imagem, como a colagem e, sobretudo, a ocultação. Ao descrever o processo utilizado por Azevedo, o fotógrafo dá a impressão de estar falando de seu próprio método de trabalho. Se, na ocultação, o nanquim “se derramava coerente, desrespeitando as imagens já impressas, ora saqueando, ora desmistificando, ora resgatando o universo irônico das semelhanças e/ou das diferenças, ora na recriatividade de eliminar redundâncias num retrato, reduzindo-o ao que nele era achado essencial”<sup>94</sup>, não era muito dessemelhante o processo de sobreposição, que dá a ver o que não existia antes da operação fotográfica. Azevedo encontra “na imagem outras imagens”, no momento em que cria “um novo real dentro de um real acontecido, partindo de qualquer coisa que já existe e assumindo, constante e irremediavelmente, as transformações desse real existente”<sup>95</sup>. Embora haja uma diferença temporal entre a intervenção feita na ocultação, que ocorre durante o processo de descoberta de um novo real, e na sobreposição, que depende de uma decisão anterior à tomada, é inegável que Lemos, do mesmo modo que Azevedo, está em busca da surpresa do inesperado e, por isso mesmo, aberto ao acaso (ainda que pequeno) e ao automatismo.

A questão da presença da memória no momento da criação das sobreposições também pode ser analisada à luz de um paralelo com a atitude de Azevedo na preparação e elaboração de suas colagens. Como lembra Isabel Cabral, o artista trabalha a partir de um “banco de imagens”, que

vem constantemente à memória. Memória que se vai retendo, adesão que se vai criando, enquanto as imagens ficam a existir independentemente do ato de vê-las, constituindo para Azevedo uma espécie de dicionário. Neste processo, as imagens são geradoras de sentimentos e, quando são reclamadas, já o são numa situação completamente diferente, porque, durante o tempo em que foram guardadas foram sofrendo inúmeras situações e possibilidades de combinação<sup>96</sup>. Imagens “geradoras de sentimentos” estão também na base das fotografias de Lemos. O fotógrafo aproxima-se do real para dele extrair o outro lado, o lado oculto, latente, carregado de mistérios, fundindo, num único gesto, imagem e imaginação, dados objetivos e concretos e dados subjetivos, imaginários e oníricos. O questionamento do real a partir do próprio real é uma projeção do inconsciente de Lemos, o qual, a cada tomada, ativa o capital de imagens latentes que foi armazenando para poder dispor delas por meio de atos mnemônicos. Se, nos retratos, expõe a intimidade dos modelos, expõe simultaneamente sua própria identidade e seu próprio imaginário. Como ele mesmo declara, os retratos são fruto de uma “operação de coleta sobre o inconsciente”, transposta para “o consciente”<sup>97</sup>, numa clara evidência de adesão a uma prática automática.

É nesse nexos entre inconsciente e consciente que reside a “socialização do sonho”<sup>98</sup> defendida por ele, numa demonstração das possibilidades libertadoras do imaginário. Se sua mensagem não pôde ser recebida pelos contemporâneos, tolhidos pelo salazarismo, serviu, contudo, para abrir brechas numa concepção enrijecida de arte e de fotografia, ao mostrar diferentes possibilidades de descondicionalidade do olhar. Tratava-se de uma tarefa eminentemente fotográfica, alicerçada em enquadramentos, pontos de vista anticonvencionais, jogos de luzes, dentre outros, em que pesem as declarações do artista e de parte da crítica sobre a transposição de uma atitude pictórica para o âmbito da imagem técnica.

### Um fotógrafo pintor?

A recente tomada de posição de Margarida Acciaiuoli contra o “estatuto autônomo” da fotografia de Lemos recoloca a questão, sem conseguir esclarecê-la devidamente. Ao mesmo tempo em que reafirma a ideia de que a prática fotográfica “nunca se exerceu fora da realidade que define a sua pintura”, a autora não deixa de reconhecer que foi graças às experiências com a imagem técnica que o desenho de Lemos ganhou reforço, permitindo-lhe voltar à pintura na década de 1960<sup>99</sup>. A ideia de uma articulação entre fotografia e desenho, proposta anteriormente por França<sup>100</sup>, não parece ser suficiente, contudo, para transformar a pesquisa fotográfica do artista numa mera derivação de outras linguagens. Há na produção de Lemos a adoção de recursos inerentes exclusivamente à imagem técnica, o que permite questionar uma afirmação de Durand, subscrita por Margarida Acciaiuoli: pela ligação íntima com a pintura, sua fotografia é “um daqueles fenômenos que trazem vitalidade a esta arte mas que não se pode explicar na história dela”<sup>101</sup>. A complexa relação do surrealismo com a fotografia e uma figura de artista múltiplo como Man Ray bastariam para problematizar essa afirmação, apontando para a necessidade de um outro ponto de vista, que leve em conta não só derivações e empréstimos, mas, sobretudo, a articulação de um sistema, dentro do qual a obra de Lemos possa ser analisada em sua totalidade. De todo modo, sua prática fotográ-

<sup>96</sup> *Idem, ibidem*, p. 29 e 30.

<sup>97</sup> LEMOS, Fernando. Depoimento 4. In: *Refotos. Anos 40*, op. cit., s.p.

<sup>98</sup> LEMOS, Fernando. Depoimento, op. cit., p. 12.

<sup>99</sup> ACCIAIUOLI, Margarida. Além da fotografia. In: BAUDOIN, Daniela (org.), op. cit., p. 9, 13. Em outro trecho (p. 15), a autora enfatiza a importância do desenho de Lemos, apresentado como “a manifestação axial de sua obra e que engendrou e justificou a sua incursão na fotografia”.

<sup>100</sup> FRANÇA, José-Augusto. Fernando Lemos. *Colóquio*, Lisboa, n. 9, jun. 1960, p. 29.

<sup>101</sup> ACCIAIUOLI, Margarida. Além da fotografia, op. cit., p. 15.

fica sustentada por si, gerando uma pergunta: não haveria por parte dos defensores da primazia da pintura e do desenho a reafirmação, ainda que inconsciente, do sistema artístico tradicional e, conseqüentemente, uma percepção em tom menor das contribuições que a imagem técnica trouxe para a definição de novas possibilidades visuais?



*Artigo recebido em outubro de 2013. Aprovado em novembro de 2013.*