

# Quando o exílio começa antes da partida: Fernando Lemos e os seus retratos do tempo da censura<sup>1</sup>

*Bruno Marques e José Gomes de Oliveira*  
IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

**Summary:** In Salazar’s Portugal, where monitored daily life and selective repression invaded all domains of social and cultural life, it becomes essential to inquire whether exile begins before the moment of departure. Drawing from the portraits Fernando Lemos created between 1949 and 1952, this contribution explores the sense of exile imposed by the clandestine nature of the “anti-fascist struggle”. Instead of a voluntary or involuntary abandonment of the country, this condition of expulsion without displacement, a sort of exile without expatriation, results in the adoption of strategies involving disguises and duplicities to act beyond dictatorial surveillance. Anticipating the words of Jorge de Sena – “I was always an exile, even before leaving Portugal” –, Lemos may have been one of the first to grasp the subjective dimension of this type of internal exile preceding his relocation to Brazil in 1953. This essay aims to understand how the dual photographic exposure of ‘forbidden’ faces takes the form of a strategy to critically unveil a division and duplicity that marks the paradoxical condition of the exiled persona within their own country.

---

<sup>1</sup> Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da celebração do contrato-programa previsto nos números 4, 5 e 6 do art. 23.º do D.L. n.º 57/2016, de 29 de agosto, alterado pela Lei n.º 57/2017, de 19 de julho.

## Introdução: “gente exilada dentro do próprio país”<sup>2</sup>

[O surrealismo] [n]ão é ambíguo, é bipolar. O surrealismo tem duas personalidades. Porque todos nós temos essa bipolaridade, a gente é que não a cultiva porque ela é perigosa, dá prejuízo, dá despesa. Quem tem uma bipolaridade já é suspeito por mais carinho que a gente lhe conceda. O surrealismo ficou dono dessa forma de resistência, que não está no poder divino, não está em lugar nenhum. Está em nós, naquela ideia de futuro de que já falei, a nossa garantia de sobrevivência.

Fernando Lemos, em entrevista de 2018 (Carita 2019)

Cada espírito profundo necessita de uma máscara, graças à interpretação permanentemente falsa, quer dizer, *superficial*, de cada palavra sua, de cada um dos seus passos, de cada sinal de vida.

Friedrich Nietzsche “Para além do Bem e do Mal”

Em 1953, com apenas 27 anos de idade, Fernando Lemos (1926–2019) deixava a família, despedia-se dos amigos e até da mulher com quem prometera casar, e metia-se num barco, o Vera Cruz, para rumar ao Brasil. O gesto de ir “à procura dos malditos” (Lemos 2019) – dos outros que, como ele, também se viam amordaçados –, levava entre 1949 e 1952 o artista a retratar fotograficamente um conjunto de personalidades.

E eu fui um pouco aproveitando todas as caras de pessoas de quem eu gostava e que estavam na oposição, que estavam condenados, eram gente proibida, então essa cara de proibido interessava-me mais ainda. Por isso lá estão todos os escritores, pintores... que não podiam dar aulas, que não podiam viajar, nem tinham passaportes, porque era proibido. Tudo gente com futuro, que deu provas disso, mas que naquela altura eram apenas uma promessa proibida. (Carita 2019)

Para além da sua originalidade, essas imagens formam uma galeria ímpar de retratos de escritores, artistas e atores, que é registo raro de um “tempo de fantasmas” – para tomar aqui de empréstimo um título de Alexandre O’Neill (1951) –, uma afirmação de resistência num dos períodos de maior repressão do anterior regime. Porém esse espírito de independência e grito de liberdade custou caro tanto a Lemos, como a Casais Monteiro e a Jorge de Sena que, asfixiados pelo regime de Salazar, se exilaram no Brasil. Lemos foi o primeiro em 1953, “com mais raiva do que saudade” (França 1991: 423), Casais Monteiro no ano seguinte, e Jorge de Sena em 1959, empobrecendo assim intelectual e artisticamente um país já de si em crise, que não havia também acolhido em 1940 o casal Vieira da Silva e Árpád Szenes, ditando igualmente o seu destino para o Brasil.

---

<sup>2</sup> Fernando Lemos numa entrevista originalmente publicada no *Jornal de Letras* em 2008 (cf. Duarte 2019).

Quando Lemos expôs as suas fotografias em 1949, já a Direcção dos Serviços de Censura (renomeação da Direcção-Geral de Censura criada em 1935) tinha passado do Ministério do Interior para a tutela do Secretariado da Propaganda Nacional que, nesse ano, tomou a designação de Secretariado Nacional de Informação (1944), respondendo diretamente a Salazar. Esta situação de controlo da censura pela Presidência do Conselho revelava a sua importância no regime do Estado Novo que o historiador Oliveira Marques salientou na seguinte passagem:

De todos os mecanismos repressivos a censura foi sem dúvida o mais eficiente, aquele que conseguiu manter o regime sem alterações estruturais durante quatro décadas. [...] As consequências últimas de um sistema de censura durando há tantas décadas foram disciplinar autores, jornalistas, empresários e todos aqueles relacionados com os meios de transmissão às massas, e obrigá-los a uma auto-censura permanente, a fim de evitarem que a sua produção fosse constantemente dificultada e mutilada. (Marques 1976: 299–300)

Fazia, portanto, todo o sentido coordenar a propaganda e a censura funcionando de um modo integrado. Se a propaganda tinha como objetivo formar uma consciência política, cultural, e social de cariz nacionalista<sup>3</sup> a censura afirmava-se como um instrumento que limava os excessos fora do que era considerado pertinente para esse objetivo.

Acresce ainda o facto da criação da PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado) em 1945, que vem substituir a PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado), com atribuições mais alargadas, e que tinha um poder interventivo e de repressão essencialmente no campo político, mas também na vigilância dos costumes e hábitos sociais.

Deste modo, poder-se-á considerar que a censura e a repressão no Estado Novo não só modelaram comportamentos e limitaram o acesso e a produção cultural (jornalística, artística, literária), como criaram o sentimento generalizado de um ‘politicamente correto’ social, cujo exercício de poder levou não só a uma autocensura, como estratégia de sobrevivência, mas também a uma outra forma mais violenta de desdobramento psicológico que é o exílio de si mesmo no seu país, e que em muitos casos só se resolveu com uma saída, o exílio do próprio país.

No Portugal salazarista, onde o quotidiano vigiado e a repressão seletiva invadiam todos os domínios da vida social e cultural, impõe-se saber se o exílio não começa antes do momento da partida. A partir dos retratos que Lemos realiza nos anos que imediatamente antecedem a sua fuga ao país, a presente contribuição aborda o “sentimento de exílio” (Mathias 2013) imposto pela clandestinidade inerente à luta antifascista. Douglas Mansur da Silva dá tão bem conta deste cenário:

---

<sup>3</sup> Um exemplo são os cartazes da série “A Lição de Salazar” produzido pelo boletim Escola Portuguesa em 1938. Num deles pode ler-se, “Deus, Pátria, Família – A Trilogia da Educação Nacional”.

Para muitos que militaram no campo da oposição, o exílio tem início, portanto, em Portugal, através do contacto com as práticas de oposição, por intermédio da participação nos movimentos que emergiram no decorrer e no Pós-Guerra, como o MUNAF (Movimento de Unidade Nacional Anti-Fascista), o MUD (Movimento de Unidade Democrática) e o MND (Movimento Nacional Democrático), ou por relações próximas com intelectuais contrários ao regime, produzindo um distanciamento objectivo e subjectivo frente às ideias oficiais. A actuação política na clandestinidade, divulgando informações, infiltrando-se em sindicatos e outras associações oficiais corporativas, tornava-se pessoalmente desgastante. As formas de expulsão desses opositores foram as mais variadas. (Silva 2009: 241)

Com este pano de fundo, importa questionar como uma elite intelectual marginal (e marginalizada) negocia a sua integração e se legitima. Ao invés de uma saída voluntária ou involuntária da mãe pátria, esta condição de ‘expulsão sem deslocamento’, espécie de desterro sem expatriação,<sup>4</sup> tem como consequência irremediável a busca por formas de vivência inevitavelmente encobertas, tal como a adoção de estratégias que envolvem dissimulações e duplicidades que permitam atuar fora dos olhares da vigilância ditatorial. Antecipando as palavras de Jorge de Sena – “Fui sempre um exilado, mesmo antes de sair de Portugal” (Sena em Lopes/Costa 1978: 36–38) –, Lemos terá sido um dos primeiros a captar a dimensão subjetiva deste tipo de exílio, compartilhado e cúmplice, que antecede a sua deslocação para o Brasil.

Nas abordagens feitas à fotografia de Fernando Lemos realizada no período de 1949 a 1952 há quem a entenda no âmbito dos processos da pintura (cf. Acciaiuoli 2005: 8s.), estabeleça um paralelo com o movimento da fotografia subjetiva (cf. França 1953) e a aproxime aos procedimentos de Man Ray (cf. Sousa 1953: 14); e na reflexão sobre este trabalho são comuns termos como surrealismo, sonho, fantasmático ou transfiguração (cf. Serén 2002), resultado de uma afiliação artística mais obviamente coeva e de uma análise formal das imagens. Não obstante a pertinência de todas estas possibilidades de enquadramento, importará atender à seguinte pergunta de Régis Durand: “Das fotografias de Fernando Lemos, poder-se-á dizer, em primeira análise, que estão perto de uma certa estética surrealista. Mas será isto o suficiente para nos esclarecer?” (Durand 1992). Em boa verdade, poucas têm sido as leituras que vão para lá do que a imagem veicula, cruzando-as com o contexto político que Lemos vive antes do seu exílio voluntário para o Brasil.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> “O exilado carrega uma sentença de expulsão, forçada ou voluntária, da sua terra. O emigrante quer ser aceito e reconhecido, ele é movido por um desejo de futuro. O exilado é o desterrado, o retirante imerso no trabalho do luto da sua querência, condenado a carregar, nas cores da saudade, um passado que recusa abandonar” (Fernandes 2007: 101).

<sup>5</sup> Nesta contribuição, o mais relevante – senão o único – exemplo a destacar será o artigo de Cristina Pratas Cruzeiro “A Imagem da Ditadura na Bagagem: as Fotografias de Fernando Lemos entre 1949 e 1954” (Cruzeiro 2017: 1–13).

Esta contribuição pretende compreender como a dupla exposição fotográfica de caras ‘proibidas’ pôde ter funcionado como estratégia programática para desvelar criticamente uma cisão (e duplicidade) que marca a paradoxal condição da persona exilada dentro do seu próprio país. Embora a exploração do duplo em Lemos ponha em jogo uma forte dimensão plástica em construções de luz e sombra, nomeadamente em retratos de alguns nus de que são exemplo as imagens *Movimento*, *Nu Lento* ou *Colagem*, o seu recurso aplica-se na sua larga maioria aos retratos individuais e nunca aos de grupo que representam vários dos seus amigos. Significa isto que o artista dava particular atenção à *persona* fotografada, não se podendo assim considerar esta uma prática meramente esporádica, já que mais de dois terços dos fotografados (cerca de 35 individualidades) incluem pelo menos uma imagem em que o artista lança mão da dupla exposição no mesmo negativo (ver Anexo 1). Obviamente que na origem destes retratos duplos estão certamente outras motivações que não políticas, na justa medida em que nem todos os seus duplos acabaram por ser exilados políticos, mas o que se nos impõe aqui salientar é o facto, único na história da fotografia portuguesa, de um artista se servir do artifício do duplo no âmbito do retrato de uma forma tão recorrente e consequente num tempo particularmente marcado pela asfixia à liberdade de expressão de alguns dos mais importantes e promissoras talentos da arte e da intelectualidade portuguesa.

## Retratar um “país sem imagem”<sup>6</sup> sob forte repressão política

Cerca de um ano antes da sua partida para o Brasil, mais precisamente de 5 a 15 de Janeiro de 1953, Fernando Lemos havia exposto na Casa Jalco, um estabelecimento de móveis e decoração frequentado pela burguesia, situado na rua Ivens em Lisboa. Reunindo 55 fotografias e mais outros 71 trabalhos, entre óleos e guache, nas palavras de José-Augusto França essa fora “a mais escandalosa exposição que Lisboa viu, depois que Amadeo aqui expusera em 16, e certamente com mais impacto do que a exposição do Grupo Surrealista, três anos antes, ou a de António Pedro-Dacosta-Boden em 40” (França 1984: 238). O próprio Lemos haveria de dar conta desse escândalo: “Os alunos [da Faculdade de Belas-Artes] que passavam por lá cuspiam, rasgavam coisas, insultavam a gente, simplesmente porque discordavam das nossas manifestações surrealistas. [...] Aconteceu de tudo, até perseguição policial” (Junior/Lemos, 2019). Não por acaso, foi a partir desta exposição que o ar-

---

<sup>6</sup> Em entrevista ao jornal *Público* (2 de Janeiro de 2002) Fernando Lemos refere o seguinte: “Eu sentia, não apenas na fotografia, mas nas artes visuais, que não tínhamos uma imagem. Portugal era um país sem imagem. Os pintores eram bons mas não tínhamos uma pintura. A gente não tem uma cara!”, em: <<https://www.escritoriodearte.com/artista/fernando-lemos>> (consultado 7-IX-2024).

tista começou a sentir mais fortemente a repressão e vigilância de uma polícia política que punha sob a sua mira igualmente o comportamento dos cidadãos em manifestações artísticas consideradas fora da norma.

No exato ano em que Fernando Lemos exhibia fotografia na Casa Jalco, o coletivo de fotógrafos do Grupo Câmara, formado alguns anos antes em Coimbra, afirmava os seus propósitos: “A nossa posição é bem clara: Servir a Pátria Portuguesa, criando um constante Movimento de interesse pela Arte Fotográfica” (Sena 1998: 263). Ora termos como “Arte Fotográfica” – expressão impregnada por um espírito salonista orientado para concurso –, e “Serviço à Pátria” – tom ostensivamente nacionalista –, representavam visões liminarmente contrárias às de Lemos que, além de se distanciar do programa destes grupos de fotógrafos, nunca haveria de participar nos seus concursos e salões da época. Por seu turno, já por esta altura o surrealismo preconizava uma das mais consequentes vias de oposição ao conservadorismo do regime, advogando uma forte liberdade de espírito e pensamento, extensível também ao domínio político.<sup>7</sup> A este propósito refere Lemos que, “em Portugal – à exceção dos neorrealistas – não havia nenhum movimento que se tivesse constituído em nome da liberdade. E o surrealismo encheu uma porção de buracos”.<sup>8</sup>

Porquanto, o movimento neorrealista gozou de algum grau de liberdade no imediato pós-Segunda Guerra, derivado da ‘cosmética’ de alívio que as medidas de controlo e repressão estatal imprimiam. Foi esta circunstância que deu espaço à criação do Movimento de Unidade Democrática (MUD) em 1945, ilegalizado logo no ano seguinte, promovendo as artes através das Exposições Gerais de Artes Plásticas (1945–1956) (EGAP). Estas exposições, que não decorreram sem polémica nem censura, apresentavam-se como contraponto às exposições patrocinadas pelo estado sob tutela do Secretariado Nacional de Informação e do seu diretor António Ferro. Em boa verdade, com a apreensão de obras pela polícia política nas primeiras EGAP, os artistas darão logo conta que a luta oposicionista a favor da liberdade no campo das artes plásticas teria de passar, por força das circunstâncias, a ser mais subtil e dissimulada ao invés de explícita e frontal. E, de facto, o Grupo Surrealista de Lisboa haveria de se deparar com essa situação quando viu censurada a capa do catálogo da sua exposição em Janeiro de 1949, que manifestava apoio à candidatura

---

<sup>7</sup> Em entrevista à revista *ZUM*, a afirmação de Fernando Lemos é clara relativamente à posição política dos surrealistas: “Nosso grupo ficou muito ligado ao Breton, mas depois nos desligamos, porque ele exigiu que nos afastássemos dos neorrealistas e dos comunistas. Respondemos negativamente, porque em Portugal, naquele momento, estávamos todos contra Salazar” (Junior/Lemos 2019). Mais adiante, nessa mesma entrevista, reforça a sua simpatia pelo partido comunista ao referir: “Minha experiência em Portugal estava ligada ao Partido Comunista, ao qual nunca me filiei. Lá, sempre fiquei confinado aos gabinetes, nunca na rua, como gostaria. Eu não podia colar cartazes, fazer panfletagem, enfrentar a polícia, porque tinha alguma dificuldade decorrente da poliomielite, que tive na infância. Eu era coxo, e muitos amigos foram mortos nessas atividades.” A mesma simpatia pelas ideologias anti-regime tinha Alexandre O’Neill que, em 1948, entrou para o MUD Juvenil.

<sup>8</sup> Entrevista ao jornal *Público* (2 de Janeiro de 2002), em: <<https://www.escriitoridearte.com/artista/fernando-lemos>> (consultado 7-IX-2024).

do general Norton de Matos para a presidência da república,<sup>9</sup> acabando por substituí-la por uma folha em branco riscada com uma cruz em azul, símbolo da censura, como forma de protesto.<sup>10</sup>

Foi esta exposição, a primeira e única do Grupo Surrealista de Lisboa, que despertará em Fernando Lemos, então com apenas 27 anos, o seu interesse para com o Surrealismo. Recorda o artista a seu propósito que, “[...] quando eu vi a primeira exposição deles, lá, na Trindade, eu entendi, bom isso tem a ver comigo, não sei em quê, mas deve ser com tudo, eu estou com essa gente [...]”.<sup>11</sup>

Proporcionou-se assim, a partir do início de 1949, uma base regular de encontros e de amizades com uma realidade de personalidades ligadas às artes e cultura num ambiente político em que, uns mais do que outros, viram a sua liberdade de expressão – política, artística ou intelectual – cerceada. Dessa geração, fotografada por Lemos, são Jorge de Sena, Casais Monteiro, António Pedro, Sophia, Alexandre O’Neill, Cesariny, José Viana, Fernando Azevedo, Glicínia Quartim, e tantos outros, como os pintores Maria Helena Vieira da Silva e Árpád Szenes. Tal como Lemos refere: “A intenção dos retratos era revelar a cara de Portugal através dessas pessoas inteligentes, desses artistas proibidos, descobrir a cara que nós, portugueses, tínhamos naquele momento sombrio” (Junior/Lemos 2019). Qual o significado da dupla (ou múltipla) exposição no mesmo negativo? Qual o sentido de um fazer em que estão presentes os binómios ocultação/desocultação ou apagamento/revelação?

## A dupla exposição como exorcismo de resgate de ‘almas’

### O estatuto da “sombra” enquanto representação

Para abordar a sobreposição da efígie que a fotografia de Lemos põe em ato, impõe-se desde logo convocar as relações do duplo com a sombra e os espíritos tutelares, presentes nas doutrinas relativas à alma e ao ancestral temor da morte. Para este propósito, de pronto se ilumina vivamente a surpreendente história do tema, pois o duplo era, tal como Sigmund Freud defendeu, “primitivamente um seguro contra

---

<sup>9</sup> A capa referia: “O Grupo Surrealista de Lisboa / pergunta / depois de vinte anos de Medo / ainda seremos capazes de / Liberdade? / É absolutamente / indispensável / votar contra / o Fascismo”. Ver imagem em Ávila/Cuadrado 2001: 59.

<sup>10</sup> Havia uma politização declarada do Grupo Surrealista de Lisboa não só no apoio à candidatura do general Norton de Matos mas até anteriormente, em 1948, ano em que António Pedro e José-Augusto França tinham participado na tentativa da criação de um Partido Socialista (Ávila/Cuadrado 2001: 332).

<sup>11</sup> Depoimento de Fernando Lemos no documentário realizado por Jorge Silva Melo *Fernando Lemos – Como, Não é Retrato?* (Melo 2018: [0:06’58’’]).

a destruição do ego”;<sup>12</sup> podendo a mesma representar, para Otto Rank, “uma negação do poder da morte” (Rank 1932 *apud* Krauss 2002: 191). Margarida Medeiros oferece-nos uma magnífica síntese da sua evolução:

A reflexão sobre a morte através da arte surge no romantismo, com grande incidência, associada ao tema do *duplo*: duplo persecutório, fantasma, espectro, esqueleto omnipresente, voz ‘do outro mundo’, imagem no espelho que foge ou não se vê, fotografia... [...] A relação entre o duplo e a morte não é nova nem aleatória. O duplo está originariamente ligado à ideia de *alma*, enquanto esta é vista como essência descarnada, imaterial, que assegura a continuidade do eu para além do corpo. [...] Em Homero, a *psuché*, espécie de alma-sombra, habitava o indivíduo durante a vida, mas só começava a sua verdadeira existência depois da morte: era uma espécie de duplo virtual, que assegurava o pleno prosseguimento da essência do indivíduo, e, por conseguinte, a sua eternidade ainda plena, uma vez que a *psuché* só atingia a sua plena revelação após a morte do sujeito que ela habitava. (Medeiros 2000: 101s.; grifos no original)

Mas para além desta resistência contra a morte, que dá razão de ser à arte do retrato desde as suas origens (cf. Gil 1999: 12), uma outra dimensão entra em jogo nesta equação. Tal prende-se, mais especificamente para o caso em análise, com o facto de a dupla exposição negar a condição do instantâneo em fotografia e, assim, representar uma sabotagem da realidade numa negação da própria fotografia como *mimesis*, devolvendo-nos uma contingência da imagem apoiada na sua indeterminação. Estas dinâmicas peculiares de materialização/desmaterialização, de realidade/ficção, de ocultação/revelação, são estratégias particularmente exploradas em fotografia pelo surrealismo que, mediante processos diversificados, subverte o seu carácter de representação do real para o deslocar para o campo do simbólico. Assim, de um modo geral, pode-se afirmar que o enunciado de uma dupla (ou múltipla) exposição no mesmo negativo prenuncia uma indeterminação e reinscreve o significado da imagem em territórios para além de um ‘objeto-centrismo’ num dado espaço, desafiando, do mesmo modo, as categorias da temporalidade. É, portanto, não só uma prática operativa de contaminação de tempos e espaços, mas também de fissuras, de cisão, envolvendo até uma dimensão performativa ou traumática, quando se trata da representação do múltiplo de um mesmo personagem. Esta rede de relações e

<sup>12</sup> Em “L’Inquiétante étrangeté”, Freud aborda o profundamente o assunto: “a alma «imortal» foi, sem dúvida, o primeiro duplo do corpo. A criação de semelhante duplicação no intuito de conjurar o aniquilamento tem a sua contraparte num modo de figuração da linguagem onírica em que a castração se expressa facilmente pela duplicação ou multiplicação do símbolo genital; entre os antigos egípcios, ela deu um impulso à arte ao incitar os artistas a modelar a imagem da morte em material duradouro. Mas estas representações nasceram no terreno do egoísmo ilimitado, do narcisismo primário que domina tanto a alma da criança como a do homem primitivo e, quando se ultrapassa esta fase, muda o sinal algébrico do duplo do seguro de sobrevivência, ele se transforma estranhamente em inquietante sinal precursor de morte.” (Freud 1975: 185s. *apud* Krauss 2002: 190s.).

possibilidades parece ir exatamente ao encontro do mesmo sentido que Rosalind Krauss atribui ao duplo:

É a duplicação que provoca o jorrar da ideia que acrescentou a cópia ao original. O duplo é o simulacro do original, não passa de seu representante. Ele aparece em segundo plano e, como acompanhante, não pode existir senão como representação, como imagem. Porém tão logo é visto ao mesmo tempo em que o original, o duplo destrói a singularidade intrínseca deste último. A duplicação projecta o original no campo da diferença, do diferido, do cada-coisa-ao-seu-tempo, da germinação dos múltiplos no interior de um deles. (Krauss 2002: 119)

É neste novo palco de leituras plurais, proporcionadas pelas imagens produzidas por Fernando Lemos num contexto de forte repressão política, que se impõe invocar uma associação ao tema do exílio como diferimento. O próprio Lemos, de uma forma poética, assume a sombra como parte integrante de cada ser ao assinar o texto, em formato de epígrafe, na capa do catálogo *Fernando de Lemos – Fotografia de Várias Coisas* (Galeria de Março, 1952) – “Sombra que foges, vem. O teu corpo sou eu.” – circunstância que de pronto nos faz suscitar a fundamental pergunta sobre *quem foge e porquê?*

### **A face oculta de uma “promessa proibida”**

O exílio, seja levado a cabo por aquele que vai seja sentido por aquele que fica, pressupõe invariavelmente um deslocamento psicológico, de fratura, de inquietação que Lemos, talvez como nenhum outro, soube retratar. Um dos mais evidentes exemplos da “promessa não cumprida” que o artista assim designa, resultante da repressão política da altura, é o que se encontra materializado no conhecido autorretrato (Fig. 1) que o próprio Lemos viria a comentar em conversa com o dramaturgo Jorge de Silva Melo (Melo 2018):

Este autorretrato. Na época gente como eu procurava não ser identificada porque havia entidades supremas a nos perseguir, quer dizer, então é um disfarce. Eu sempre gostei de lâmpadas porque têm vida, uma vida incerta, também morrem, mas antes de morrer elas dão um clarão. Isto é, até um pouco, a última luz da lâmpada que morreu aqui [apontando para a lâmpada fundida no retrato]. Então é uma coisa de morte, de tragédia, que era o clima em que a gente vivia em Portugal. O nosso confinamento não era muito diferente do que estar morto. Nós vivíamos como se estivéssemos mortos. (01:12:30)

O que este último clarão da lâmpada agora fundida (a meio do lado direito da imagem) nos permite vislumbrar é uma inverosímil névoa luminosa (feita de lã de vidro) com uma carta do tarot (o Pendurado ou o Enforcado) que representa um perso-

nagem de cabeça para baixo e com os pés e mãos atados. Impedido de se movimentar, este encontra-se ‘vigiado’ por uma faca;<sup>13</sup> elemento que tanto pode simbolizar o desejo de libertação (o corte das cordas), como a sufocante repressão política aqui presente como uma inabalável sentinela da ordem.



Fig. 1: Autorretrato



Fig. 2: Processo de execução

Esta duplicidade colocada sob o signo da prisão/libertação, ou da obscuridade/claridade, que aqui irrompe no suspiro do “último clarão de uma lâmpada que funde”, extravasa o sentido estrito e convencional de um mero autorretrato. Sinaliza, antes, uma condição transversal aos retratos dos seus amigos e companheiros, “[...] comprometidos que estavam com o surrealismo experimental e com a invenção poética, [n]uma afronta aos conservadores de plantão.” Para continuar com as palavras do autor já citadas anteriormente, “[a] intenção dos retratos era revelar a cara de Portugal através dessas pessoas inteligentes, desses artistas proibidos, descobrir a cara que nós, portugueses, tínhamos naquele momento sombrio.” (Junior/Lemos 2019).

O recurso à dupla (ou múltipla) exposição no mesmo negativo surge assim como estratégia perfeita para quem quisesse invocar esse deambular entre realidades diferidas, designadamente, entre ‘o fazer possível’ e a ‘promessa de um fazer’. Neste particular, importa determo-nos sobre a articulação entre o processo técnico e o efeito simbólico da dupla exposição que a *Flexaret* de Fernando Lemos permitiu explorar, ainda que de forma particularmente rudimentar, resultando num “esface-lamento”, uma “destruição”, um “desfazer” (Acciaiuoli 2005: 8–10) da imagem anterior. Tal implicava obviamente uma certa dose de incerteza no que toca à compo-

<sup>13</sup> Ver Fig. 2. A imagem é um fotograma do documentário/entrevista de Fernando Lemos a Jorge Bodansky para a revista *ZUM* e documenta uma fase do processo de execução de *Fernando Lemos/Auto-Retrato*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=91Z2PEMVsg>> (00:00:55) (consultado 19-XII-2023).

sição, por se tratar de um processo que obedecia mais a um conhecimento rudimentar da fotografia<sup>14</sup> do que ao pleno domínio das técnicas e procedimentos de exposição e revelação.

Focando-se especificamente nos processos fotográficos utilizados pelos surrealistas, Rosalind Krauss atribui à exposição múltipla uma relevância máxima:

Mas mais importante que tudo o resto [*sc.* a fotomontagem, a solarização e impressão de negativos] é a estratégia da duplicação. Já que é a duplicação que produz o ritmo formal do espaçamento – os dois passos que banem a condição unitária do momento, que criam *dentro do próprio momento* uma experiência de fissão. (Krauss 1999: 109; grifos no original)

Lemos utilizou extensivamente esta técnica, em particular nos retratos, pondo em marcha dinâmicas que não se compadeciam com a visibilidade específica do momento único. Trata-se de um exercício de percepção, aquele que Lemos nos propõe, equacionando o real não apenas como aquilo que vemos, mas como uma construção dual, feita de duas realidades que se complementam (matéria/anti-matéria, positivo/negativo, luz/sombra) e que só a fotografia, pelas suas características inerentes, permite pôr em evidência.

Tal como a máscara e a maquilhagem, também a integridade do rosto social – aquele que lhe permite circular na esfera pública sob a apertada vigilância do regime – fica comprometido. A sobreposição de rostos, ou facetas, da mesma pessoa num mesmo plano gera um palimpsesto e, assim, a figura, a efígie, desintegra-se numa incerta errância que em si mesma se torna sintoma de uma desadequação e inconformismo. Devemos, porém, admitir que essa mesma dualidade inconformada, tensa e perturbada, se encontra, em alguns casos, igualmente traduzida pela via da encenação e da pose, sem que se recorra à dupla exposição.

Por exemplo, em *Augusto de Figueiredo / Recusa da Identidade*<sup>15</sup> (Fig. 3), com as duas mãos cobrindo o rosto, o ator<sup>16</sup> nega-nos a sua identidade refugiando-se num olhar

---

<sup>14</sup> “Sou um primitivo em relação à tecnologia em geral. Tive um laboratório no ateliê, mas em pouco tempo desisti do processo, ao perceber que era uma questão de trabalhar em tempos que não eram os meus. A técnica exige tempo e dá muito trabalho. Além disso, eu estragava muito material. Minha maneira de pensar estava associada ao ato de fotografar, de pintar, de escrever” (Junior/Lemos 2019).

<sup>15</sup> Nas referências dos títulos/subtítulos das imagens de Fernando Lemos optámos por colocar a versão mais recente dada pelo artista. Alguns títulos foram alterados ao longo do tempo (por exemplo *Vespedreira*, apresentada em 1952 na exposição *Fernando de Lemos – Fotografia de Várias Coisas* na Galeria de Março, tomou o nome de *Cabeça Dura* em 2005, na exposição em Sintra *Fernando Lemos e o Surrealismo*), e muitos dos subtítulos foram criados por Lemos mais de cinquenta anos depois das imagens terem sido realizadas e, portanto, com um distanciamento e conhecimento de circunstâncias de percurso dos retratados que na altura o autor ainda não tinha. Estes subtítulos, que por vezes também variavam de exposição para exposição, estão refletidos nas diferentes coleções institucionais de acordo com a data e circunstância de aquisição.

<sup>16</sup> Augusto de Figueiredo (1910–1981) foi ator, e como tal encarnou diferentes personalidades que se multiplicaram em outras tantas encenações, numa lógica de desdobramento entre a pessoa que é e a que representa.

interior, dando deste modo espaço a uma projeção de quem olha, a fim de criar a sua própria “persona” naquele corpo que passa a ser propriedade de quem o contempla. Por outro lado, o cenário inquisitivo, quase policial, poderia sugerir a recusa de pactuar com um regime político que apertava cada vez mais o cerco à liberdade de expressão.



*Fig. 3: Augusto de Figueiredo / Recusa da Identidade*



*Fig. 4: Mário Cesariny de Vasconcellos / Mão Secreta da Escrita*

Um outro exemplo é a imagem de Mário Cesariny (Fig. 4) que afronta de uma maneira direta o fotógrafo com uma pose algo agressiva, da qual sobressai o punho fechado que suporta o queixo e tapa parcialmente a boca, numa “[...] figura em que a palavra parece amordaçada” (Almeida 2005: 14).

Mas debrucemo-nos agora sobre a dupla exposição que acabou por ser um denominador comum de cerca de dois terços dos retratos que compõem a série aqui em apreço (ver Anexo 1). Uma imagem que, de algum modo, traduz a condição que perpassa este notável conjunto de personalidades fotografadas é Augusto de Figueiredo / Fragmento de Suplício (Fig. 5).



*Fig. 5: Augusto de Figueiredo / Fragmento de Suplício*

A óbvia alusão à crucificação evoca o calvário a que toda uma geração estava sujeita. É um mergulho numa interioridade que encontra neste semblante de ‘morto’ um dramatismo sombrio que Augusto de Figueiredo, homem de teatro, soube bem representar.



Fig. 6: *Glicinia Quartin / Flor de Rectícula*

Em *Glicinia Quartin / Flor de Rectícula* (Fig. 6), se cruzarmos a metáfora da flor no título com o dinamismo imposto pela dupla exposição, ganha sentido que o primeiro plano, de uma Glicínia<sup>17</sup> abraçando os joelhos numa pose de fechamento, evolua para um movimento de abertura, mais amplo, em segundo plano. Como se estivesse aqui num confronto tensional duas realidades do sujeito: real e virtual, presença e ausência, sinalizando assim duas dimensões permanentemente em disputa.

---

<sup>17</sup> A ascendência de esquerda radical por parte do pai de Glicínia Quartin, o jornalista anarquista Pinto Quartin, e o gosto pela educação e pelo teatro, que lhe vinha dos dias de escola e da sua mãe, professora de profissão, determinaram a sua simpatia pelo MUD (Movimento de União Democrática, 1945–1948), o convívio com os artistas, nomeadamente com o grupo surrealista, e a sua iniciação no teatro nos anos 50, mais tarde profissionalizando-se em 1965.



Fig. 7: Alexandre O'Neill / *A Mesma Ideia*

É recorrente esta dinâmica de posições contrastantes que o artista explora ante o desafiante desígnio que a arte do retrato lhe impõe. Parece estar subjacente a todos estes retratos uma mesma dessintonia do sujeito consigo mesmo, configurando um desacerto simultaneamente político e existencial.

Talvez não haja imagem que traduza melhor esse confronto do sujeito consigo mesmo do que em *Alexandre O'Neill / A Mesma Ideia* (Fig. 7). Este frente-a-frente consigo próprio revela, na coincidência das imagens, um ser híbrido assombrado por um universo onírico, mas ao qual a fotografia dá maior realidade, solidez, e existência, do que os “fantasmas”<sup>18</sup> que a formam. Esta multiplicidade de facetas e atividades é por vezes sintetizada pelo poder metafórico do título, o que permite a Lemos traduzir as ambições do retratado. É o caso de *António Pedro / Sonhos Altos* (Fig. 8) – imagem que faz alusão à multidisciplinaridade que define o génio criativo de António Pedro.<sup>19</sup> Ao fotografá-lo, por um lado, imerso numa multiplicidade de referências literárias, e, por outro, em *contre-plongé*, o artista confere-lhe uma estatura que domina toda a composição, resultando num vulto ampliado pela iluminação dramática que, ao projetar a sua enorme sombra sobre o espaço envolvente, alegoriza a sua influência nos domínios a que se dedicava.

<sup>18</sup> Alusão ao título *Tempo de Fantasmas: Poemas*, o primeiro livro de poemas de Alexandre O'Neill, publicado em 1951.

<sup>19</sup> António Pedro (1909–1966), aqui fotografado na casa de José-Augusto França, desdobrou-se em múltiplas atividades. Do teatro à novela, da poesia à crítica, do desenho à pintura, passando também pela escultura e cerâmica, foi a partir de meados da década de 30 um dos mais esclarecidos produtores artísticos nacionais. Criador da primeira galeria de arte moderna, a Galeria UP (1932), seria neste mesmo espaço que em 1936 dava a conhecer as primeiras explorações de índole surrealista, mais tarde ampliadas na exposição da Casa Repe, em 1940, com Cândido Costa Pinto e Pamela Boden.



Fig 8: António Pedro / *Sonhos Altos*



Fig. 9: Maria Helena Vieira da Silva / *Andamento sem Registro*

A exploração do duplo pode igualmente traduzir o caráter dúplice, diferido, senão mesmo paradoxal, que definirá a trajetória profissional da pessoa visada, sobretudo quando antecipa um sujeito cindido entre a exceção do reconhecimento internacional que o mesmo viria a granjear e a diminuída visibilidade que, por seu turno, este deterá no seu próprio país, muito em resultado do seu expatriamento. É o caso de Vieira da Silva que, tal como Árpád Szenes, também foi captada num duplo registo. Aqui, a imagem poderia invocar o cliché fotográfico do pintor que projeta o seu ‘duplo’ sobre a tela. Porém Lemos sugere no sub-título da imagem, *Andamento sem Registro* (Fig. 9), o triste marasmo da ‘não inscrição’ da sua figura no contexto português, perspectiva reforçada no novo sub-título que constará no catálogo da exposição que teve lugar na Pinacoteca de S. Paulo (2004), *Terceiro Movimento Fora de Registro*. Trata-se de uma dinâmica que não é possível inscrever fotográfica-

mente, ou seja, é algo que está para além do fotográfico, e, assim, aquém da representação e da visibilização. Não arriscamos muito assim se dissermos que os subtítulos completam a imagem submetendo-a a um olhar prospetivo, aberto a futuras metamorfoses e camadas semânticas que a ela se agregam, até com uma dimensão oracular. Direta ou indiretamente correlacionadas com o ambiente sufocante da repressão política em que se vivia, outras instabilidades da subjetividade são igualmente ‘desocultadas’ pela lente subjetiva de Lemos. Em *Sara Valle / Fronteira do Teatro* (Fig. 10), o fotógrafo ensaiou ligeiros deslocamentos da posição do retratado, registando-os sobre o mesmo negativo a fim de dar a sensação da coexistência de diferentes personalidades que ora se fundem ora se distanciam. Na verdade, não só o papel de atriz se coadunava com esta técnica operativa de registo, mas, mais do que isso, a intenção de Lemos era revelar aquela pessoa que, nas conversas que manteve com o artista, denunciava uma fase de acentuada perturbação emocional e psicológica. Premonitório, o efeito fantasmático da imagem, que parece antecipar um desaparecimento, é prolongado na sua expressão de vazio e de ausência, circunstância que se confirmou numa vida demasiado curta, marcada pela passagem pelo teatro numa companhia de António Pedro seguida pelo seu fatídico suicídio alguns meses apenas após Lemos a ter fotografado. Nesta aceção, o olhar singular de Lemos desvela, como uma radiografia, a outra face oculta dentro da máscara social.



Fig. 10: Sara Valle / *Fronteira do Teatro*

Com efeito, neste ato, a procura tanto de pontos de contacto como de oposição entre versão ‘solar’ e ‘lunar’ do Eu não é de todo contraditória. Aqui Lemos afasta-se da “tendência para distinguir rosto e máscara como verdadeiro e falso” (Belting 2019: 7). Não se trata de identificar e decidir qual dos dois, rosto e máscara, é o mais ‘autêntico’, mas de extrair, como um processo químico de decantação, a ‘alma’ do rosto que os outros veem assim revelada naquela sombria faceta e que só alguns – entre os quais o próprio fotógrafo – conhecem. Para lá da imagem que o modelo

fixou – ou à qual se converteu para se representar a si mesmo pela via dos gestos, poses, ocupações e cenários que habita – sobressai de imediato uma sombra que se liberta parcialmente. É um espectro que entra em cena. Mas cara e sombra revezam-se de forma recíproca porque são partes inextricáveis de uma mesma entidade. Qual das duas interpreta melhor o seu papel? E que papel será esse? O artista da oposição ao regime ou a personalidade que o regime (ainda) tolera? Como se concretizam as estratégias de evasão e refúgio através da máscara?

### **A assunção da ‘máscara’: dissimulação e duplicidade como possibilidade de existência**

Como afirmou o seu companheiro Fernando de Azevedo, num texto que acompanha a exposição de Fernando Lemos *Refotos dos Anos 40* (Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1982), “[a] verdade é feita de duas verdades: uma ordenada, outra a que isso se recusa. Porém, o imaginário não é entre ambas que se aloja, mas no risco do trapézio simultâneo que com as duas se faz.” (Azevedo 1982). Lemos não repudia aquilo que aqui poderemos designar de ‘máscara’, condição para o exercício de papéis necessários para se permanecer em si e proteger a subjetividade pessoal. Porque ao jogar um papel, a face, para Lemos, na maioria dos casos nunca poderia ser uma só. Tal seria contrário à condição que define e atravessa todos estes seres que ele escolheu retratar. A sua identidade – de escol artístico e intelectual amordaçado – assenta na tensão entre aquilo que são (ou aparentam ser) e aquilo que poderiam ter sido fora desse espaço-sombra.

Mais do que o ‘rostro autêntico’, que não lhes é permitido possuir e mostrar, a máscara que Lemos compõe, tal como um encenador de teatro e com a cumplicidade dos visados, acaba por atuar como um símbolo de uma figura. A objetiva de Lemos, subjetiva para José-Augusto França (cf. França 1953), converte-se assim num estranho e imperioso espelho. Mais do que satisfazer o desejo secreto de encontrar o verdadeiro si-mesmo, o fotógrafo mostra que a gente, sobretudo aquela gente, que é a sua gente – gente feita de presenças-ausentes, meias-presenças, projeções imaginárias, futuros adiados, sonhos amordaçados, gentes com vozes que, em surdina, escorrem para o esquecimento, inconformados com o desconhecimento geral do país – só pode ser feita da tensão entre ambas, entre duas faces.

Esse ‘eu oculto’, obrigatoriamente encoberto por uma questão de sobrevivência, é o que Lemos nos dá a ver. Sendo o rosto mais um ‘palco’ do que um ‘espelho’ (cf. Belting 2019: 84), triunfa na máscara a possibilidade de esta conter, ou representar, um mesmo ‘estado de alma’ conjuntural. Ela encarna o efeito de reproduzir algo dos outros em mim. Desponta assim a questão inquietante: eles criam, porventura, duas facetas. Uma *face-work* própria do ator social para poder existir; e outra para poder ocultar, que, no final de contas, é irrepresentável.



Fig. 11: Carlos Wallenstein / *A Fala do Gesto*

Nenhum retrato parece melhor traduzir esta ideia do que o de Augusto de Figueiredo, em *Augusto de Figueiredo / Fragmento de Suplício* (Fig. 5), com essa sugestão de crucificação, como referido anteriormente. Em *Carlos Wallenstein / A Fala do Gesto* (Fig. 11), Lemos fixa o desdobramento do ator<sup>20</sup> em dois momentos, dando a ilusão de um personagem bicéfalo, que comanda uma dinâmica ditada por algo exterior ao enquadramento.



Fig. 12: José Viana / *Rolha Esfusiante*

---

<sup>20</sup> Carlos Wallenstein (1926–1990) foi ator, encenador, poeta e dramaturgo, iniciando a sua carreira no grupo de teatro experimental *Os Companheiros do Pátio das Comédias*, fundada por António Pedro em 1948, por onde passou também José Viana e outros companheiros de percurso. Fora dos palcos produziu teatro radiofónico, trabalhou em televisão, e estreou-se no cinema em 1954 com *O Cerro dos Enforcados*, de Fernando Garcia, tendo participado em mais dez filmes.

Se levarmos avante estas reflexões, devemos contar com a possibilidade de que a auto-expressão é, sobretudo, “cálculo” e “máscara” (Belting 2019: 85). Uma apresentação de si que é composta para a imagem (para ser imagem) é representação de si numa relação intencional entre expressão e o seu portador. Por isso, em alguns casos a dominante é o “entorpecimento” do rosto (Jorge de Sena). Noutros, a triunfante dissimulação numa outra ostensiva versão de si. Este é o caso do retrato que levou o sugestivo título *José Viana / Rolba Esfusiante* (Fig. 12). Na imagem, Lemos preferiu fotografar a ligeireza da expressão de José Viana<sup>21</sup> que de uma maneira mais dissimulada utilizava os códigos do teatro de revista para criticar o regime político. Aqui já não é o semblante natural, mas o rosto público que irrompe triunfante eclipsando qualquer espectro oculto que dentro de si esconda. Para tal pressupõem-se um contrato similar ao estipulado entre ator e ator: só assim um representante pode encarnar uma comunidade e falar em seu nome. É assim que nesta série de retratos emerge uma inesperada metamorfose do olhar, com o artista a olhar para si através dos olhos dos outros com quem compartilha esta inglória resistência.

### Considerações finais: o primeiro dos exílios é o de ‘dentro’

Após o exposto é altura de regressarmos à questão central que motivou este ensaio: o que significava o exílio enquanto atitude e/ou escolha ante a prática de censura para os artistas e intelectuais que, na passagem da década de 1940 para a de 1950, se opunham ao regime de Salazar? De acordo com Pierre Bourdieu (1982: 168), a prática da censura pode ser sistematizada, *grosso modo*, em função de três grandes categorias: institucional, estrutural e auto-censura. Relativamente à primeira, a institucional, vimos como os companheiros surrealistas de Lemos foram diretamente objeto de intervenção do Estado mediante legislação específica e organismos que a aplicam; tal encontrou tradução, por exemplo, na forma como o catálogo da exposição do Grupo Surrealista de Lisboa (no atelier de António Pedro em 1949) foi visado. Desse grupo lá estão fotografados em duplos França, António Pedro, Vespiera (que pertencia à Comissão Artística do MUD que organizava as EGAPs), e Azevedo, entre outros. Não convém esquecer neste ponto que este mesmo grupo já havia sido alvo da censura quando se recusou a expor na III EGAP (1948) a partir da qual a PIDE obrigava a uma censura prévia, – situação decorrente das obras apreendidas na II EGAP que incluíram a o quadro *Ordem* (1946) de José Viana, aqui também fotografado em duplo por Lemos, sujeito que optou pelo teatro em vez de continuar como pintor (no teatro há sempre duplos...).

---

<sup>21</sup> De seu nome completo José Viana Dionísio (1922–2003), a relação deste com o grupo de artistas e intelectuais fotografados por Lemos vem pela via da pintura e do teatro. Mais conhecido pela sua participação no teatro de revista, na verdade a sua atividade profissional como ator iniciou-se pela mão de António Pedro com a peça *Um Chapéu de Palha de Itália* (1949) no grupo de teatro *Companheiros do Pátio das Comédias*.

Relativamente à censura estrutural – aquela que assenta no controlo que a própria estrutura da sociedade exerce sobre a circulação de um determinado discurso, estabelecendo uma hierarquia entre vozes dominantes e vozes relegadas para a margem, podendo assim tomar a forma da intimidação popular, da represália e do ostracismo –, vimos como os insultos e cuspidelas endereçados aos trabalhos de Lemos por parte de jovens estudantes de arte causou no artista um tremendo impacto, particularmente do ponto de vista psicológico, através da persistência do trauma afeto ao medo, à sensação de sufoco e perseguição que até ao fim da vida o acompanhou nas visitas que fazia a Portugal.<sup>22</sup>

Mas foi mais particularmente no campo da auto-censura – aquela que consiste na resposta ou cêdência, consciente ou inconsciente, de um determinado autor às duas formas acima referidas –, que os retratos duplos de Lemos nos suscitaram uma reflexão mais demorada. Reportamo-nos àquele tipo de censura que levou o escritor português Ferreira de Castro a assumir, em 1945, que, “Cada um de nós coloca, ao escrever, um censor imaginário sobre a mesa de trabalho” (Castro 1945). No seu ensaio *A interpretação dos sonhos*, Freud estabelece uma correlação entre o sonho e a literatura, defendendo que ambos partilham inegáveis denominadores comuns no que respeita à (auto-)censura:

Segundo a força e a susceptibilidade da censura [o escritor] vê-se obrigado a prescindir de certas formas de ataque, a falar por meio de alusões em vez de utilizar expressões directas, ou a **ocultar** a sua comunicação escandalosa através de um **disfarce** aparentemente inofensivo. (Freud 1995: 131; negritos nossos)

O tema das (auto-)censuras prévias ao exílio abre-nos assim caminho para melhor compreendermos o elo que religa a autocensura/ocultação a um certo ‘exílio interior’ muito praticado em Portugal na época aqui visada.<sup>23</sup> Pois que, se para Edward Said, o exílio é “desassossego, o movimento, o estar sempre desinstalado e desinstalando os outros” (Said 2000: 55), este primeiro exílio que Lemos aqui capta, tem

<sup>22</sup> Numa entrevista publicada em 2020, Fernando Lemos chega a confessar: “Até hoje eu tenho medos. Tenho, sinto medos que vêm disso, dessa coisa da perseguição. Você sentir que anda sendo espiado, que você não pode... [...] Eu é que ainda tenho isso. Dentro de mim. De me lembrar, que aqui não tenho mais medo. Mas Portugal ainda me dá um pouco. Eu quando chego lá, das vezes que eu fui... Já fui lá várias vezes. Já fui até duas vezes por ano [pausa]. Eu ainda, tenho a impressão [de] que, no café, estou aqui, estou ali, estou sempre com a impressão que ainda tem alguém da PIDE, assim, olhando para mim, para ver se ainda está constando, que eu ainda esteja nessa” (Dias/Leite 2020).

<sup>23</sup> Neste específico contexto, não arriscamos muito se afirmarmos que este apertado laço entre auto-censura e ocultação – que Lemos desvela através do retrato da duplicidade de individualidades dos campos da literatura, do teatro e das artes plásticas – acaba por estruturalmente coincidir com as motivações da autocensura que Ana Bela Morais identifica na cinematografia portuguesa de autor produzida sob os anos de chumbo da ditadura portuguesa: “[...] a autocensura acaba por revelar-se de forma bastante clara na cinematografia portuguesa, pois ao sofrer por longos anos a proibição e censura, aprende uma linguagem de subentendido, de alusão, de entrelinha, atendo-se muito à falsa exposição das problemáticas” (Morais 2014: 3).

menos que ver com fuga geográfica do que com uma forma de “resistência”<sup>24</sup> que implicava irremediavelmente processos de “ocultação” e de “disfarse” ante uma “exclusão” (Rolleberg 1999: 25) imposta pelo próprio meio a que se pertence. Parafraçando Ana Bela Morais, num ensaio em que a autora reflete sobre o tópico da autocensura na cinematografia portuguesa, este paradigma compartilhado “revela o carácter dialético do discurso da autocensura, pautado pela contradição entre ocultação/disfarce por um lado, e descoberta/revelação por outro” (Morais 2014: 3)

Vimos que a dupla exposição no mesmo negativo foi uma das técnicas mais usadas por Fernando Lemos para retratar artistas e intelectuais que, como ele, compartilhavam a condição de opositores do regime. A par da luz tenebrosa (própria de uma condição clandestina), do enquadramento fechado (que traduz o enclausuramento que constrange o sujeito), e da trama complexa da imagem (reveladora da multiplicidade de camadas e planos que comprometem uma total visibilidade sobre o retratado), convenhamos que a sobre-exposição, o traço que mais distingue estes retratos, põe desde logo em causa a coerência naturalista de um rosto ou do ‘rosto único’. Com isto, Lemos explora a “desocultação”<sup>25</sup> de duas dimensões sobrepostas do indivíduo: espectral e real, presente e ausente. É como se a fotografia funcionasse como uma prótese do olhar, permitindo capturar simultaneamente duas realidades, destruindo deste modo a singularidade da sua existência. Esta visão gera uma inquietação e uma procura do outro nos processos de autoconhecimento propostos pelo surrealismo, em que o automatismo, inerente à gênese do processo fotográfico, é um dos mecanismos explorados. Nesse sentido, o retrato torna o modelo consciente da sua condição cindida entre figura pública e “promessa proibida”.

Embora a fotografia tenha sido amplamente utilizada no âmbito do surrealismo para além da exploração do sonho e do inconsciente (cf. Bate 2004), a técnica da dupla (ou múltipla) exposição no mesmo negativo não foi muito frequente durante o período em que o surrealismo teve maior impacto,<sup>26</sup> e menos ainda na época em que uma versão internacional tardia do movimento irrompia no Portugal do pós-guerra. No trabalho de Fernando Lemos importa ter em linha de conta o ambiente político do país justamente a partir de 1949, momento em que o artista inicia a sua atividade em torno da fotografia, com a crescente consciência da necessidade de uma oposição ao regime que, à época, se alinhava com a candidatura à presidência

---

<sup>24</sup> Para Denise Rolleberg o exílio “é fruto da exclusão, da negação, da dominação, na intolerância”, como também pode ser a “negação da negação, a luta pela afirmação, a resistência” (Rolleberg 1999: 25).

<sup>25</sup> “Só me interessei pelo surrealismo porque o sonho era exatamente o único território em que não havia nada oculto. O sonho era para revelar, para despertar, não para esconder. A fotografia é uma desocultação” (Junior/Lemos 2019).

<sup>26</sup> As técnicas experimentais mais utilizadas foram a solarização, a impressão em negativo, a composição de objetos em fotogramas e a fotomontagem. Um trabalho contemporâneo do de Fernando Lemos, que utilizou justamente a fotomontagem, foi o de Grete Stern (1904–1999) desenvolvido na Argentina e publicado na revista feminina *Idílio* (1948–1951) (cf. Monzó 1995).

da república de Norton de Matos, apoiada pelo Movimento de União Democrática, já ilegal na altura, e que teve como consequência o endurecimento do regime e o reforço da vigilância da polícia política. Nesse específico arco de tempo que vai 1949 a 1952, Lemos fotografou intelectuais, escritores e artistas com os quais conviveu e que viram as suas opções de trabalho severamente cerceadas. Cenário que fez com que a figura do exílio irrompesse cada vez mais num horizonte comum, ora de cariz voluntário (Alberto de Lacerda), ora por uma razão de coerência com as suas convicções ideológicas (Adolfo Casais Monteiro), ora forçado por questões políticas (Jorge de Sena), ou porque se vivia já fora de Portugal por falta de acolhimento nacional (Helena Vieira da Silva e Árpád Szenes), não sendo também de menosprezar todos os outros que, não chegando a sair do país, se exiliaram dentro de si próprios por força das circunstâncias, encontrando formas de ligação e cumplicidades em círculos restritos de amigos.

Não obstante, porque retirados do espaço que lhes pertencia por direito, estes seres acabaram irremediavelmente por ser vítimas de um “exílio interno” (Mathias 2013) que os obriga a não ter outra opção senão a de permanecer num estado de permanente recriação de uma versão outra de si próprios. Se recorrermos à teoria freudiana, poderemos dizer que Lemos nos confronta com esta sensação de inquietude afeta ao “estranho familiar”, aludindo ao que afastamos de nós mesmos, mas que “é, no entanto, muito nosso” (Hanns 1996: 53–61). Ao fazer a radiografia da alienação ou alheamento como efeito “do processo de repressão” (Freud 1987: 301), o artista português evoca um processo dinâmico de separação entre dois elementos que estavam próximos: dois rostos da mesma pessoa divergem um do outro até se tornarem estranhos entre si.

Sobre o manto de invisibilidade que a censura estatal e estrutural continuamente lhes lançava, assoma-se ainda um dispositivo auto-imposto de ocultação que coloca todos estes sujeitos numa condição próxima à dos espectros que vagueiam, como estranhos, na sua própria casa. Sob esta dupla (ou tripla) camada de ocultação, a sua aparição em forma de retrato não podia senão tomar a forma de um distante eco do que algum dia poderiam ter sido. Assim, através das lentes de Fernando Lemos, esses ‘futuros proibidos’ mais não são do que projeções imaginárias, vidas interrompidas, estranhas formas de vida, inevitavelmente alheadas, avatares fantasmáticos de si mesmos que os arredam para o mutismo de um espaço-sombra que os faz permanecer para sempre retidos na inglória procura de uma existência (im)possível.

## Bibliografia citada

- Acciaiuoli, Margarida (2005): *Fernando Lemos*. Lisboa, Editorial Caminho.
- Ávila, Maria Jesús; Cuadrado, Perfecto E. (2001): *Surrealismo em Portugal 1934–1952* (cat. exp.). IPM - Museu do Chiado, Lisboa/MEIAC, Badajoz.

- Almeida, Bernardo Pinto de (2005): “Fernando Lemos: *Rasgar o Ofício de Ver*”. *Fernando Lemos e o Surrealismo* (cat. exp.). Sintra, Sintra Museu de Arte Moderna – Coleção Berardo.
- Azevedo, Fernando (1982): [introdução]. *Refotos dos Anos 40* (desdogrável da exposição). Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes.
- Bate, David (2004): *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*. Londres e Nova Iorque, I. B. Tauris.
- Belting, Hans (2019): *Faces, uma História do Rosto*. Lisboa, KKYM.
- Bourdieu, Pierre (1982): “Censure et mise en forme”. *Ce que parler veut dire*. Paris, Librairie Arthème Fayard, pp. 167–205.
- Carita, Alexandra (2019): “«A criatividade é uma grande cura, uma farmácia»: entrevista a um mito (Fernando Lemos 1926–2019)”. *Expresso* (17 de Dezembro), <<https://expresso.pt/cultura/2019-12-17-A-criatividade-e-uma-grande-cura-uma-farmacia-entrevista-a-um-mito-Fernando-Lemos-1926-2019--1>> (consultado 13-XII-2023).
- Castro, Ferreira (1945): “O momento político. A posição do escritor perante a Censura segundo Ferreira de Castro”. *Diário de Lisboa* (Sábado, 17 de Novembro), <<https://www.ceferreiradecastro.org/entrevista-diario-de-lisboa-17-novembro-1945.php>> (consultado 13-X-2022).
- Cruzeiro, Cristina Pratas (2017): “A Imagem da Ditadura na Bagagem: as Fotografias de Fernando Lemos entre 1949 e 1954”. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre, PPGAV-UFRGS 22 (36) [jan.-jun. 2017], pp.1–13, DOI: <<http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.77099>>.
- Dias, Débora; Leite, Rui Moreira Leite (2020): “Fernando Lemos: um auto-retrato [Fernando Lemos: a self-potrait]”. *Le Monde Diplomatic* edição portuguesa, outras palavras, <<https://pt.mondediplo.com/2020/01/fernando-lemos-um-auto-retrato.html>> (consultado 11-XII-2023).
- Duarte, Luis Ricardo (2019): “Fernando Lemos: À Procura de Si?”. *Jornal de Letras* 981, de 7 de maio de 2008 (republicado em 18 de Dezembro de 2019 em <<https://visao.pt/jornaldeletras/artesvisuais/2019-12-18-fernando-lemos-a-procura-de-si/>> (consultado 13-XII-2023).
- Durand, Régis (1992): “Fernando Lemos ou a Leveza do Signo”. *Fernando Lemos* (cat. exp.). Paris, Centro Português da Fundação Calouste Gulbenkian; reproduzido em *Fernando Lemos: À Sombra da Luz*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, pp.179–181.
- Fernandes, Heloísa Rodrigues (2007): “Chaves do exílio e portas da esperança”. *Trajetos. Revista do Departamento de História da UFC* 5 (9/10), pp. 43–51, <[https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/21173/1/2007\\_art\\_hrfernandes.pdf](https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/21173/1/2007_art_hrfernandes.pdf)> (consultado 9-XII-2023).
- Freud, Sigmund (1975): *L'Inquiétante Étrangeté et Autres Textes*. Paris, Gallimard.

- (1987): *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 17, 2ª ed., Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- (1995): *Textos essenciais da psicanálise, Vol. I – O inconsciente, os sonhos e a vida pulsional*. Seleção e introdução de Anna Freud, 2ª ed.. Mem Martins, Publicações Europa-América.
- França, José-Augusto (1953): “Nota Sobre Fotografia Subjectiva”. *O Comércio do Porto* (10 de Março).
- (1984): *Quinzentos Folbetins*. Lisboa, INCM– Imprensa Nacional Casa da Moeda, Volume I.
- (1991): *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa, Bertrand Editora, 3ª edição.
- Gil, José (1999): “Retrato”. *A Arte do Retrato: Quotidiano e Circunstância* (cat. exp.). Lisboa, MCG, pp. 12–22.
- Hanns, Luiz Alberto (1996): *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro, Imago Editora.
- Junior, Rubens Fernandes; Lemos, Fernando (2019): “Fernando Lemos: Um Surrealista no Brasil”. *ZUM 11* (2 de Outubro), <<https://revistazum.com.br/revista-zum-11/um-surrealista-no-brasil>> (consultado 14-XII-2023).
- Krauss, Rosalind (1999 [1985]): *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass., London, UK, The MIT Press, 12ª Edição.
- (2002): *O Fotográfico*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Lemos, Fernando (2019): “Fernando Lemos o artista que foi «à procura dos malditos» durante a ditadura”. *Diário de Notícias / Lusa* (5 de Junho), <<https://www.dn.pt/lusa/fernando-lemos-o-artista-que-foi-a-procura-dos-malditos-durante-a-ditadura--10980871.html>> (consultado 13-XII-2023).
- Lopes, João; Costa, José Camacho (1978): “Entrevista com Jorge de Sena”. *Abril – Revista de Reflexão Socialista* 3, pp. 36–38.
- Marques, A. H. de Oliveira (1976): *História de Portugal*. Lisboa, Palas Editores, Vol. II.
- Mathias, Marcelo Duarte (2013): “O escritor e o sentimento de exílio. Alguns exemplos contemporâneos”. *Revista Colóquio/Letras* 183 (Maio), pp. 9–24.
- Medeiros, Margarida (2000): *Fotografia e Narcisismo: O Auto-Retrato Contemporâneo*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- Melo, Jorge Silva (2018): *Fernando Lemos — “como, não é retrato?”*, produção ArtistasUnidos/RTP, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, <<https://www.rtp.pt/play/p4642/e345724/fernando-lemos-como-nao-e-retrato>> (consultado 13-XII-2023).
- Morais, Ana Bela (2014): “Interdito e entre dito: reflexões em torno da autocensura na cinematografia portuguesa”. Costa, Maria Cristina Castilho (ed.): *Diálogos Sobre Censura e Liberdade de Expressão Brasil e Portugal*. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes ECA/USP, pp. 159–174.

- Monzó, Josep Vicent (1995): *Grete Stern – Sueños* (cat. exp.). Valência, IVAM.
- Nietzsche, Friedrich (1999): “Para Além do Bem e do Mal”. *Obras Escolhidas de Friedrich Nietzsche*. Trad. Carlos Morujão. Lisboa, Relógio d’Água v.5. (JGB/BM 40, KSA 5.57-8).
- O’Neil, Alexandre (1951): *Tempo de Fantasmas*. Lisboa, Cadernos de Poesia, nº 11.
- Rollemborg, Denise (1999): “Exilados, estrangeiros, apátridas”. Rollemborg, Denise (ed.): *Exílio. Entre raízes e radares*. Rio de Janeiro, Record, pp. 23–59.
- Said, Edward (2000): *Representações do Intelectual: As Palestras de Reith de 1993*. Lisboa, Colibri.
- Sena, António (1998): *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839–1997*. Porto, Porto Editora.
- Serén, Maria do Carmo (2002): *Fernando Lemos – A Fotografia Surrealista*. Porto, Mimesis.
- Serra, Filomena (2019): *Fernando Lemos*. Lisboa, Imprensa Nacional.
- Silva, Douglas Mansur da (2009): “A oposição no exílio e a memória da «resistência» ao Estado Novo em São Paulo”. Padilla, Beatriz; Xavier, Maria (eds.): *Revista Migrações - Número Temático Migrações entre Portugal e América Latina* 5 (outubro). Lisboa, ACIDI, pp. 239–254.
- Sousa, Ernesto de (1953): *Plano Focal : revista técnica de fotografia, cinema, rádio e artes gráficas* 1 (4).

## ANEXO

<b>Personalidades retratadas</b>	<b>Atividade Principal</b>	<b>Dupla Exposição</b>
Adolfo Casais Monteiro	Escritor	
Alberto Lacerda	Poeta	
Alexandre O'Neill	Poeta	<b>x</b>
Alice Gomes	Escritora	
António Costa Pinheiro	Artista Plástico	
António Pedro da Costa	Encenador	<b>x</b>
Árpád Szenes	Artista Plástico	<b>x</b>
Augusto de Figueiredo	Ator	<b>x</b>
Carlos Ribeiro	Decorador	
Carlos Wallenstein	Ator	<b>x</b>
Emília Azevedo	Farmacêutica	
Fernando Azevedo	Artista Plástico	
Fernando Lemos	Artista Plástico	<b>x</b> <sup>27</sup>
Glicinia Quartin	Atriz	<b>x</b>
Jacinto Ramos	Ator	<b>x</b>
Jorge de Sena	Escritor	<b>x</b>
José-Augusto França	Historiador da Arte	<b>x</b>
José Blanc de Portugal	Poeta e ensaísta	<b>x</b>
José Cardoso Pires	Escritor	
José Viana	Ator	<b>x</b>
Lucilia Farinha	Atriz	<b>x</b>
Luis Pilar	Engenheiro Civil	<b>x</b> <sup>28</sup>
Manuela Torres	Toureira <sup>29</sup>	<b>x</b> <sup>30</sup>
Maria Albertina Mântua	Artista Plástica	<b>x</b>
Marcelino Vespeira	Artista Plástico	<b>x</b>
Maria Helena Vieira da Silva	Artista Plástica	<b>x</b>
Mário Cesariny	Poeta e Artista Plástico	
Mécia de Sena	Escritora	
Nora Mitrani	Poetisa	<b>x</b>
Roberto de Araújo	Artista Plástico	<b>x</b> <sup>31</sup>

<sup>27</sup> Não se trata da fotografia de um duplo, mas de sobreposição no mesmo negativo de uma encenação com objetos vários que têm a ver com a situação.

<sup>28</sup> Não se trata da fotografia de um duplo, mas de sobreposição no mesmo negativo de uma encenação com objetos vários que têm a ver com a situação.

<sup>29</sup> Quando Lemos a conheceu.

<sup>30</sup> Fotografia de duplo na monografia sobre Fernando Lemos editado pela Imprensa Nacional em 2019 (Serra 2019: 87).

<sup>31</sup> Não se trata da fotografia de um duplo, mas de sobreposição no mesmo negativo de uma encenação com objetos vários que têm a ver com a situação.

---

Romeu Correia	Escritor	
Sara Valle	Atriz	<b>x</b>
Sophia de Mello Breyner	Poetisa	
Tereza Torga	Atriz de revista	