

Cristina Pratas Cruzeiro

A imagem da ditadura na bagagem: As fotografias de Fernando Lemos entre 1949 e 1954

Resumo

A partir das produções fotográficas produzidas por Fernando Lemos entre 1949 e 1952 em Portugal e entre 1953 e 1954 no Brasil irá reflectir-se sobre a imagética transportada pelo artista quando abandonou Portugal, confrontando-a com a que foi produzida no Brasil nos anos imediatamente póstumos à sua chegada. Fernando Lemos partiu para o Brasil em 1953, tendo realizado nesse ano uma exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo e em 1954 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – onde apresentou parte da extensa produção fotográfica produzida em Portugal. A linguagem imagética destas fotografias – a construção do espaço, a luminosidade, as sobreposições, etc. – demonstra uma sintonia com o surrealismo e com a utilização artística da fotografia. Mas nelas são impressos também os distintos ritmos de vida e a vivência quotidiana. O facto do artista centrar a sua produção no retrato, faz com que este seja o referente que melhor permite auferir sobre o impacto que a migração causou na sua vida e no seu trabalho artístico.

Palavras-chave

Fernando Lemos. Fotografia. Ditadura. Portugal. Brasil.

Como citar:

CRUZEIRO, Cristina Pratas. 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, v. 22, n. 36, p.49-61, jan.-jun. 2017. **ISSN** 0103-7269 | **e-ISSN** 2179-8001 **DOI:** <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.77099>

No final dos anos quarenta do século XX, Portugal debatia-se com uma ditadura fascista que, iniciada em 1926, havia de durar até 1974. Caracterizada pela criação de um Estado totalitário que utilizava a sua força coerciva em todos os domínios da sociedade e um aparelho policial de espionagem e repressão política dos mais elementares direitos e liberdades, também no que respeita às artes se fez, naturalmente, sentir. Enquanto que noutros países europeus se assistia ao desenvolvimento da engrenagem vanguardista, em Portugal, o “gosto naturalista, de longínqua proposta romântica” permanecia na cultura oficial (GONÇALVES, 2004, p.13). Embora os anos quarenta tenham introduzido “na vida artística portuguesa a consciência do momento histórico que se vivia” (GONÇALVES, 2004, p.13), a actuação das propostas “mais progressistas e as obras mais inventivas surgiram demasiadas vezes numa situação clandestina ou desprezada” (GONÇALVES, 2004, p.13). Foi neste ambiente sombrio que, a par de correntes abstraccionistas e neo-realistas, se desenvolveram com maior ímpeto as propostas surrealistas em Portugal. Com afinidades às propostas de vanguarda que se desenvolviam noutros países, em especial em França (Paris), de onde a informação chegava com maior facilidade, as três tendências partilhavam a mesma forma de relacionamento com o mundo, como Rui Mário Gonçalves referiu:

consciência de que, no nosso tempo, nenhum país pode alhear-se dos problemas postos pela História; comparticipação na construção de uma linguagem planetária; luta contra o isolamento e o anacronismo da cultura artística portuguesa; luta contra o isolamento político. (GONÇALVES, 2004, p.23).

O surrealismo foi fundado em Paris em 1924, fazendo-se acompanhar pelo 'Manifesto do Surrealismo', escrito por André Breton. Aí, o poeta afirma que “Tanto se crê na vida, no que a vida tem de mais precário, a vida *real*, entenda-se, que afinal essa crença acaba por se perder.” (BRETON, 1993, p.15). Esta frase resume uma das premissas fundamentais do surrealismo: a precariedade da condição humana e, em simultâneo, a discordância com um estado de dormência perante a vida. Nesta perspectiva, o movimento procurou uma reconstrução da sociedade sem se alicerçar na fuga à realidade, mas sim na procura pelo seu conhecimento absoluto. Breton acreditava por isso “na resolução futura destes

dois estados, aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*" (BRETON, 1993, p.24).

Como se sabe, a presença do surrealismo nas várias áreas da cultura e do fazer artístico irá disseminar-se em diversas propostas contemporâneas e posteriores ao movimento francês, emergentes tanto no continente europeu como no americano. Com o final da II Guerra Mundial e o regresso de Breton e outros membros do grupo a Paris¹, estabeleceram-se alguns contactos com os intelectuais e artistas portugueses. E foi assim que em 1947, na mesma altura do relançamento do movimento em Paris, se lançava em Portugal o movimento surrealista (FRANÇA, 2000, p.49). Para trás, tinham ficado algumas experiências na área da literatura e das artes plásticas², sem grande impacto público mas com grande impacto para alguns jovens artistas que serão "os protagonistas de uma aventura surrealista que, mais ou menos organizadamente, projectaria os acontecimentos anteriores" (FRANÇA, 1985, p.380).

Em Portugal, tendo em conta o contexto político e social e a vontade de o mudar, o desenvolvimento do surrealismo "acompanhou-se, porém, de uma consciência dos problemas e das contradições que o movimento levantava [...] (FRANÇA, 2000, p.49), nomeadamente "a improvisação de uma atitude, mesmo de uma responsabilidade temporal, no meio da atemporalidade da sociedade portuguesa" (FRANÇA, 2000, p.49). Do grupo inicial faziam parte artistas plásticos – Marcelino Vespeira, Fernando de Azevedo, António Domingues e Moniz Pereira – os poetas e escritores Mário Cesariny e Alexandre O'Neill e ainda o crítico e historiador de arte José Augusto França. A eles juntou-se desde logo António Pedro, um pouco mais velho que os restantes.

O posicionamento ideológico do surrealismo em relação à ditadura fascista portuguesa foi desde logo assumido. Na primeira exposição do grupo, realizada num antigo atelier de António Pedro e António Dacosta, na Rua da Trindade, em Lisboa, o impacto imagético das pinturas competiu com o impacto do catálogo, cuja capa era para ter um cartaz político de apoio à candidatura de Norton de Matos às eleições presidenciais e a frase: "O Grupo Surrealista de Lisboa/ pergunta/ depois de vinte e dois anos de / Medo/ Ainda seremos capazes de / um acto de /Liberdade?/ É absolutamente/ indispensável/ votar contra/ o fascismo" (FRANÇA, 2000, p.387). Esta capa, censurada e recusada pelo Governo Civil acabou por ser "substituída à última hora por uma capa branca riscada à mão por dois traços de lápis azul" (FRANÇA, 2000, p.388).

Não obstante, este fôlego colectivo do surrealismo em Portugal esmoreceu rapidamente. O grupo surrealista português teve, enquanto tal, parca actuação pública – devido, entre outras causas, às cisões que logo a partir de 1949 aconteceram³ – e logo após a exposição, os membros do grupo dispersaram. Assim, a década de cinquenta iniciou-se no país com poucos representantes

1. Durante a II Guerra Mundial vários membros do Grupo Surrealista francês viram-se na contingência do auto-exílio, fugindo para diferentes países, nomeadamente para os EUA, onde divulgaram e deixaram sementes sólidas do surrealismo.

2. Entre elas destacam-se: A publicação no 'Diário de Lisboa', a 8 de Maio de 1936, de um texto feito a partir da experiência automática do *cadavre-exquis* feito por António Pedro, Dutra Faria, Carlos Tinoco e Ramiro de Valadão (FRANÇA, 1984, p.380); Uma exposição de pintura, realizada em 1940 por António Pedro e António Dacosta onde se denotam francas influências surrealistas.

3. Em 1949 Mário Cesariny irá romper com o Grupo Surrealista criando um outro grupo, 'Os Surrealistas', do qual fizeram parte, entre outros, Mário Henrique Leiria e Cruzeiro Seixas.

assumidos do movimento. De acordo com José Augusto França, em 1952, Marcelino Vespeira e Fernando de Azevedo eram os únicos que prosseguiram regularmente a sua obra no âmbito do surrealismo (FRANÇA, 2000, p.390).

E foi então que Fernando Lemos irrompeu na história do surrealismo em Portugal. Nesse mesmo ano, 1952, participou com Marcelino Vespeira e Fernando de Azevedo numa exposição dedicada a António Pedro, declarando no catálogo que esta era a sua “primeira actuação pública e responsável quanto a qualquer relação a fazer com o movimento surrealista” (ACCIAIROLI, 2005, p.5). Na Casa Jalco, uma casa de móveis e decoração sem qualquer tradição em exposições de arte, Lemos apresentou pela primeira vez ao público o seu trabalho, entre pintura a óleo, guache, desenho e fotografia. Embora pouco conhecido, o seu trabalho assumiu uma posição de destaque na exposição, pelo facto de uma fotografia sua ser reproduzida na capa do catálogo, mas sobretudo porque a fotografia era ainda um meio por explorar no âmbito do surrealismo português. Ainda assim, contraditoriamente à história individual de Lemos que, com 26 anos, iniciou aqui a sua trajectória pública como artista, “a exposição de Azevedo-Lemos-Vespeira foi, na verdade, a última aventura possível desse mesmo modernismo” (FRANÇA, 2000, p.395).

As cinquenta e cinco fotografias que Fernando Lemos mostrou na Casa Jalco tinham sido realizadas a partir de 1949, enquadradas num processo mais amplo de criação artística, dirigido para o experimentalismo técnico e, em simultâneo, para o questionamento da sua prática artística no âmbito do surrealismo e do contexto social vivido em Portugal. Pouco tempo depois desta exposição, Lemos voltou a mostrar uma selecção deste conjunto fotográfico, novamente em Lisboa, na Galeria de Março, emigrando de seguida, em 1953, para o Brasil. Aí, nesse novo contexto social e cultural, o artista retornou à fotografia como médium artístico, mas durante pouco tempo e já sem o cunho evidenciado do surrealismo. Pode-se pois afirmar que a fotografia preenche um curto período (1949-1954) da longa actividade artística de Fernando Lemos. Contudo, embora assim sejam, as premissas nela contidas, denotam a sua importância no percurso artístico do artista, assim como manifestam ser de grande interesse para a história da arte.

Intimidade dos Armazéns do Chiado foi a fotografia reproduzida na capa do catálogo da exposição de 1952, na Casa Jalco. Aí, uma série de objectos – uma mesa na qual assentam uma escultura com a personificação da dança, latas de tintas e outros utensílios de trabalho manual, uma série de membros superiores de manequins pendurados por ganchos como se de retalhos de carne no talho se tratassem, etc. – convivem com uma cabeça apresentada em forma de busto escultórico. Cada um dos objectos, tal como a localização espacial da fotografia, remetem para o Chiado, para o ambiente vivido naquele que era um dos locais privilegiados dos surrealistas lisboetas. Assim vemos

os fragmentos de manequim, descobertos por Mário de Almeida Camilo numa dos Grandes Armazéns do Chiado, representativos do comércio local, a conviver com utensílios de trabalho oficinal, representativos das oficinas aí existentes e com uma escultura, representativa de uma das actividades culturais e artísticas mais emblemáticas. Tudo localizado num espaço que remete para um ambiente de trabalho oficinal, pelos sinais de sujidade nas vidraças e na mesa, assim como pelos esboços desenhados na parede.

A “associação de objectos digna do Lautréamont dos *Cantos de Maldoror*” (HERKENHOFF, 2004, p.20) insere indubitavelmente esta fotografia no léxico imagético do surrealismo. Repare-se na proximidade compositiva desta fotografia com as produzidas por Man Ray em 1933 para a capa do catálogo '*Photographs by Man Ray, 1920-1934*', publicado por James Thrall Soby. Nesta série, também sobre uma mesa, convive uma série de objectos sem aparente relação entre si, desde aqueles que Man Ray considerava serem os “*objects of my affection*” até outros sem intervenção do artista. Nas fotografias da série, a presença da mulher faz-se em várias poses e graus de destaque, estando numa delas presente apenas a partir da cabeça, tal como acontece na foto *Intimidade dos Armazéns do Chiado*, de Fernando Lemos. A aproximação de Lemos a Man Ray foi, de resto, assinalada logo em 1953, num artigo da revista 'Plano Focal' onde a par de fotografias de Herbert List, Man Ray, Edward Weston, Blumenfeld e Moholy-Nagy, se afirmava que Fernando Lemos “é um dos raros fotógrafos portugueses cujo estilo e preocupações estéticas se aparentam às de Man Ray” (SENA, 1998, p.268).

A reflexão sobre o objecto e a sua integração na prática artística foi uma preocupação central do surrealismo. Sobretudo a partir da década de trinta, os surrealistas vão desenvolver vários 'objectos surrealistas', constituídos na sua maioria pela conjugação de vários objectos manufacturados com funções originalmente distintas. A sua função era a de resolver a antinomia entre real e imaginário, tal como André Breton expressou no 'Segundo Manifesto do Surrealismo', escrito em 1930, referindo que “Do ponto de vista intelectual, tratava-se e trata-se ainda de pôr à prova por todos os meios e de fazer reconhecer por qualquer preço o carácter artificial das velhas antinomias destinadas hipocritamente a evitar qualquer agitação insólita por parte do homem [...]” (BRETON, 1993, p.127). Para os surrealistas “Tudo leva a crer que existe um determinado ponto do espírito donde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo, deixam de ser apreendidos contraditoriamente” (BRETON, 1993, p.128).

Mas a tentativa de resolução da antinomia entre real e imaginário não se operou apenas por via do objecto surrealista, existindo de igual forma noutros meios, entre os quais a fotografia. *Intimidade dos Armazéns do Chiado* centra-se

nessa resolução, através de uma composição que homenageia o objecto, fragmento do real, transportando-o para o plano do imaginário, onde a conjugação de elementos é entendida como um todo. É isso que a presença da cabeça humana em formato de busto-objecto reafirma na composição total.

A produção fotográfica de Fernando Lemos tem sido apontada como um desígnio da sua pintura. O primeiro a fazer essa associação foi António Pedro, que logo no prefácio do catálogo da exposição Jalco referia: "Pintando com a máquina fotográfica ou com os pincéis, (Lemos) age como quem ama devagar: descobrindo aos milímetros e enternecendo-se a cada descoberta – desmultiplicando o enlevo do pormenor até ao esquecimento de tudo" (FRANÇA, 1973, p.16).

Não obstante, a sua produção fotográfica revela um experimentalismo assente na reflexão sobre o meio específico da fotografia. As questões técnicas e particularismos mecânicos da fotografia foram fundamentais para as obras realizadas pelo artista neste domínio. Se surrealistas como Man Ray testavam o automatismo psíquico na fotografia através, por exemplo, dos fotogramas⁴, de fotomontagens e sobreposições do negativo, Lemos testou-o de uma forma quase exclusiva através da justaposição voluntária de dois ou mais disparos sobre a mesma película. Se as técnicas utilizadas por Ray se serviam do laboratório e do momento da impressão no papel fotográfico, a técnica de Lemos servia-se da selecção criteriosa de detalhes contemplados nas justaposições e posterior reenquadramento e ampliação. O facto de trabalhar com uma máquina não automática, "permitia tirar partido do espaço de um rolo de 12 módulos de 6X6, imprimindo-lhe várias imagens com combinações programadas, conscientes e, ao final, obter várias dezenas de opções para imprimir cópias ampliadas de detalhes que se tornavam entidades" (LEMOS, 1994, p.159). Como o artista sublinha, não se tratam se simples sobreposições de negativos, uma vez que delas ele extraía pormenores que se tornavam a própria fotografia.

Fernando Lemos conta que "Nos anos quarenta, nós, então surrealistas, andávamos muito envolvidos com as experiências da escrita automática (que é o contrário automático das máquinas fotográficas de bom comportamento)" (LEMOS, 1994, p.160). A dele, uma Flexaret, não seria de 'bom comportamento', uma vez que tinha "o botão de disparar desabotoado e livre, desautomático, capaz de assumir um erro de fotógrafo amador comum e nomeá-lo gesto operador da arte em liberdade [...]" (LEMOS, 1994, p.160). A relação do artista com a fotografia assumiu-se aqui a partir da máquina, da exploração daquilo que ela poderia fazer. Ainda assim, essa relação entra em processo dialéctico com as possibilidades técnicas da fotografia, em particular com a sobreposição e o enquadramento. Os diferentes contextos numa só imagem, as transparências, as texturas e jogos de claro-escuro são conseguidos por via da exploração de uma característica particular do modelo da máquina que o artista utiliza. Aquilo que deveria ser entendido

4. Para além dos fotogramas, Man Ray testou diversas técnicas desde a fotomontagem à sobreposição de negativos. Ainda assim, na sua larga produção fotográfica, os fotogramas, designados por Ray de '*rayographie*' assumem destaque pelo carácter inovador.

como uma fragilidade técnica, que levaria ao incômodo de sobrepor acidentalmente duas imagens fotográficas, é assumido pelo artista como uma valência que, embora de forma consciente, poderá conduzir ao inconsciente, tal como a escrita automática e outras técnicas testadas pelos surrealistas.

A plasticidade da sua produção fotográfica deve ser entendida neste diálogo do meio com a inquirição à sua produção artística no global. Essa plasticidade não é a que recorre um pintor na sua pintura mas a do artista que recorre às características plásticas do meio que está a utilizar, neste caso a "luz, que é a matéria-prima da fotografia" (LEMOS, 1994, p.159). Assim, a sua produção fotográfica acompanhava a restante produção artística, como a pintura e o desenho, cumprindo-se na "resolução orientada pela destruição e esfacelamento das coisas ou de partes delas sem nenhuma limitação dos modos pelos quais o pintor a conduzia" (ACCIAIOLI, 2005, p.8).

Pese embora a plasticidade e a utilização da fotografia como procedimento técnico enquadrado no surrealismo, ambos fundamentais, há na produção fotográfica de Fernando Lemos uma questão incontornável: a presença do contexto ditatorial português. Aliás, é o próprio artista que o confirma quando se reporta à sua primeira exposição referindo:

Defronte das montras de vidro do magazine, espelhavamos 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" (LEMOS, 1994, p.9).

A presença do contexto social repressivo, a par do desejo pela sua libertação, sendo característica do conjunto da produção fotográfica de Lemos, é particularmente visível nos retratos feitos durante este período. O êxito como retratista terá sido imediato, em especial nos meios do teatro (POMAR, 1994), sendo que "muitos dos seus originais tiveram larga circulação e foram até editados em postais, perdendo-se o rasto de alguns negativos (foi o que sucedeu com os retratos de Rogério Paulo, Canto e Castro, Fernando Gusmão – e o de Almada também desapareceu)" (POMAR, 1994).

Lemos fotografou diferentes personalidades da cultura e das artes portuguesas, em especial do circuito lisboeta, tais como Marcelino Vespeira, Fernando de Azevedo, Arpad Szenes, Vieira da Silva, António Pedro, José-Augusto França, Jacinto Ramos, Glicínia Quartin, José Cardoso Pires, Jorge de Sena, Alexandre O'Neill, Alice Gomes e Adolfo Casais Monteiro. Sobre estes retratos, o artista declarará que "Fizemos retratos sempre com a cumplicidade dos retratados, isto é, com a premissa de não se imaginarem eles favorecidos ou humilhados, recebendo iluminação de uma só lâmpada, quando era de noite e do sol (que também é só um) nas operações diurnas." (LEMOS, 1994, p.160-161). Mas essa

cumplicidade foi além do aspecto físico “para elaborar o estado psicológico de seus personagens” (Herkenhoff, 2004, p.52), naquilo que Lemos considerou ser “uma maneira afectiva de fazer o meu trabalho de artista com os amigos” e uma prática convivial “determinada pelo próprio quotidiano dos meios culturais da Oposição” (POMAR, 1994).

Tomem-se como exemplo as fotografias *Maria Helena Vieira da Silva/ Andamento sem registro* (1949-1952) e *Jacinto Ramos/ Pronto para autografar* (1949-1952). As duas partilham a mesma estrutura compositiva: o fotografado é apresentado num grande plano em dupla exposição, com um cenário neutro e praticamente imperceptível por trás. Em ambos os casos a dupla exposição é tratada da mesma forma, com uma imagem do retratado em posição frontal e outra em posição de perfil. Repare-se contudo que as duas posições obedecem ao mesmo enquadramento, sendo a imagem de perfil sólida e 'real' e a imagem de frente etérea e 'imaginária'. Este enquadramento é fundamental para se perceber a leitura encaputada destas fotografias. A posição apresentada de forma sólida olha para o infinito, para o que não está ali, imediatamente presente. Ao invés, a posição apresentada de forma atmosférica é a frontal, como se a do pensamento, daquilo que se quer dizer, ainda que em surdina. Num país onde a censura actuava em todos os domínios e a repressão policial agia sobre todos os que ansiassem por uma sociedade diferente, o 'dizer' da arte revelava-se de extrema importância. E Fernando Lemos não se emiscuiu desse dizer, aliás, cumprindo em simultâneo a atitude genealógica do surrealismo, em Paris.

O enquadramento atrás descrito é repetido noutros retratos, emergindo daí o sujeito (HERKENHOFF, 2004, p.52). Em algumas das fotografias, a imagem etérea do retratado chega a ser aquela que mais desafia o espectador, seja pela posição que ocupa na composição seja pela presença de um olhar desafiador, como em *Arpad Szenes/saber onde está é ficar mais perto* (1949-1952). A dupla exposição do sujeito retratado serve então para “dinamizar a pose, desmobilizar a trama psicológica, descongelar o movimento interno do ser” (HERKENHOFF, 2004, p.52). Serve para dizer o que não vem num simples retrato mas, em simultâneo, serve para contextualizar a vivência desse sujeito. Por isso, a par da questão da dupla exposição, as fotografias que Fernando Lemos produz a partir das personalidades culturais do país, estão unidas por uma composição que impele para uma sensação tendencialmente claustrofóbica.

Sendo esta uma questão de enquadramento, uma vez mais, mas também de iluminação, a sensação de claustrofobia, de aprisionamento, é conseguida pelos planos fechados sobre o retratado, aproximados à quase sua total presença, com uma incidência lumínica controlada e produzida por um único foco. Em alguns casos, ela é acentuada pela eliminação da dupla exposição e

sua substituição por uma trama que medeia o retratado do espectador. Exemplo desse efeito são as fotografias *Azevedo/ Pilar/ Vespeira/ Mirar para serem vistos* (1949-1952) e *Maria Emília Azevedo/ Quando não há porta* (1949-1952). Em ambos os casos, a trama impossibilita uma total visibilidade sobre os retratados, estando a ser segura (no primeiro caso) ou empurrada (no segundo caso) pelos próprios sujeitos de representação. A narrativa, sendo alegórica, é quase imediata, traçando uma trajetória continuada entre todo o conjunto de revelação da atmosfera vivida, de repressão e aprisionamento e, em simultâneo, de vontade de libertação.

A esta questão acresce o facto de Fernando Lemos conhecer e privar com aqueles que são fotografados. Tratam-se de familiares e amigos, embora em muitos casos sejam personalidades reconhecidas publicamente. Existe assim uma cumplicidade maior, que permite ao artista manipular o sujeito de representação sem, na verdade, o estar a manipular. A ambiguidade da narrativa não está no que se quer dizer, sendo assumido pelo artista que a fotografia, no seu percurso deste período, cumpria a vontade de ir atrás “de uma imagem que me falta para a descoberta de um rosto possível do país imerso em tradições retóricas” (LEMOS, 2004, p.96). A ambiguidade está em não conseguirmos, com toda a assertividade, deslindar se o que nos está a ser dito vem de Fernando Lemos ou de cada um dos retratados ou ainda de ambos. Tratam-se, em todo o caso, de “exercícios de evidente representação, entre o real e o imaginário” (POMAR, 1994), onde se joga entre o presente ausente e a ausência presente.

Em Portugal, a fotografia artística debatia-se neste período com uma reflexão crítica que, pelo menos desde os anos vinte, resistia “às novas ‘heresias’ que combinavam as formas inovadoras e simples dos fotogramas e as virtudes documentais” (SENA, 1998, p.227). Até à década de cinquenta do século XX, a fotografia “fazia-se então nos salões, com o inspector Rosa Casaco, João da Costa Leite ou Tavares da Fonseca, e também no estúdio de Mestre San Payo e nos clubes como o Grupo Câmara, em Coimbra, com João Martins” (POMAR, 1994).

Ainda assim, a par das reais dificuldades de implementação e da rarefacção de produtos e materiais fotográficos, causados ainda pela II Guerra Mundial, “os anos 50 seriam uma excepção subtil em quase todo o mundo fotográfico. Seria uma revolução doméstica e quase silenciosa, mas talvez a mais gratificante” (SENA, 1998, p.261). Nos anos cinquenta, para além da presença da fotografia em algumas Exposições Gerais da SNBA e da produção de teor neo-realista de Ernesto de Sousa alguns artistas definiam uma “colectiva situação de ruptura, também quase clandestina” como Victor Palla e Costa Martins, Sena da Silva, Gérard Castello Lopes, Carlos Calvet, Carlos Afonso Dias (POMAR, 1994). A produção fotográfica de Fernando Lemos inscreve-se nesta revolução,

onde “uma dúzia de pessoas pensava ‘fotograficamente’ ” (SENA, 1998, p.261), mesmo que considerado por alguns dos seus pares, mais frequentadores dos circuitos dos Salões, como “um excêntrico” (SENA, 1998, p.277).

É neste contexto que Fernando Lemos decide partir para o Brasil. Fá-lo em 1953 e não sem levar na bagagem uma imagem concreta de Portugal, a que a sua produção fotográfica mostrava. Na sua “mala de emigrante e pré-exilado” (LEMOS, 2004, p.98) transportava as cópias das fotografias às quais aliou os seus “sonhos e vinganças políticas contra Salazar” (LEMOS, 2004, p.98). Como Lemos afirmou, se “a curiosidade de conhecer o Brasil” o meteu “num navio sem saber se por lá iria ficar”, estava “certo que não teria retorno” (LEMOS, 2004, p.98). As palavras do artista coincidem com a fotografia *Auto-retrato Falado* (1949-1952). Nela, um auto-retrato desenhado em 1949 está colado a uma parede de tijolo, não havendo ali outro cenário senão esse. Essa associação é, simbolicamente, a do não retorno, a do culminar do ambiente claustrofóbico que o impeliu à mudança.

No Brasil a década de cinquenta foi “um período mais fervilhante do fotojornalismo com a revista *O Cruzeiro* e depois com *Manchete*” (HERKENHOFF, 2004, p.28). Por seu turno, no que respeita ao surrealismo, poucos artistas trabalhavam na área da fotografia, sendo que “na década de 1940, Mário Pedrosa havia afastado as vanguardas brasileiras de um engajamento com o surrealismo” (HERKENHOFF, 2004, p.28). Uma excepção seria Athos Bulcão, que realizou a partir de 1950 uma série considerável de fotomontagens. Contudo, “os procedimentos de Bulcão aproximavam-no [...] mais de outros portugueses (Leiria e Vieira) do que de Fernando Lemos” (HERKENHOFF, 2004, p.28).

Contudo, o facto do modernismo brasileiro ter tido “grande dificuldade em compreender o potencial moderno da fotografia” (HERKENHOFF, 2004, p.28) não foi impedimento para que a produção fotográfica que Lemos trazia de Portugal não tivesse sido de imediato acolhida por determinado círculo cultural brasileiro. Na verdade, como se referiu, essa dificuldade também existia em Portugal, embora potenciada pelo regime ditatorial em curso, pelo que não terá sido castradora para Fernando Lemos. Assim, o facto de no Brasil se discutir ainda nesta altura cânones e hierarquias temáticas (HERKENHOFF, 2004, p.28) não impedia a produção fotográfica alheia a eles, havendo sempre artistas e críticos que, em simultâneo, assumiam o potencial estético do meio.

De qualquer forma, a chegada de Fernando Lemos ao Brasil coincidiu com uma maior projecção da fotografia como arte e as exposições que aí realiza em 1953 e 1954 – nos Museus de Arte Moderna de São Paulo⁵ e do Rio de Janeiro – deram inclusive o mote a alguns críticos para a defesa desse argumento⁶. As fotografias que mostra nessas exposições eram constituídas na sua maioria pelo conjunto fotográfico produzido entre 1949 e 1952 em Portugal. Entre elas

5. Aí expõe com Eduardo Anahory.
6. Wolfgang Pfeffer, no catálogo *Exposição de Fernando Lemos e Eduardo Anahory*, dirigindo-se ao trabalho que Lemos apresentava em São Paulo em 1953 profere: “Há quem considere a fotografia um meio puramente mecânico a serviço das ciências ou da publicidade, mas podemos ver, pelas criações de fotógrafos como Fernando Lemos, que usando os mesmos meios é possível dar interpretações espiritualizadas aos objectos e às formas. O que se constitui sem dúvida obra de criação” (HERKENHOFF, 2004, p.34).

lá estavam os retratos, com a capacidade de transportarem o espectador dos 'estados de alma' do sujeito retratado para o ambiente político e social vivido em Portugal.

Mas o percurso ligado à fotografia não tinha ainda terminado para Fernando Lemos, embora no Brasil se tenha feito de pressupostos muito diferentes. Como fotógrafo, “atuará apenas em pequenas produções publicitárias ou trabalhando para amigos como Lourival Gomes Machado ou a escritora Hilda Hilst” (MENDES, 2004, p.70), seguindo uma actividade artística sobretudo em pintura e desenho. Em 2008, no âmbito da realização de uma visita guiada à exposição 'Preto e Branco Fernando Lemos', em S. Paulo e reportando-se à produção fotográfica feita no Brasil a partir de 1953, Fernando Lemos “revela que não recaia sobre esta produção nenhuma preocupação estética e que, seu objetivo não era outro, senão, o mero registo” (POMAR, 2008).

A condição documental destas fotografias não impede níveis de comparação com as produções fotográficas produzidas em Portugal. Aliás, como já se disse, também nelas havia uma condição documental. As fotografias *Jaime Cortesão* (1954) e *Mário Neme na Oca, montagem da Exposição de História no IV Centenário da Cidade de S. Paulo* (1954) são exemplo de composições onde a presença da realidade se impõe ao imaginário. Na primeira, Jaime Cortesão, figura da intelectualidade portuguesa ligada à oposição ao regime fascista e também exilado no Brasil, não aparece sozinho, como nos retratos feitos em Portugal. Estando em 1954, como coordenador da Exposição da História de S. Paulo – Cortesão convidou Fernando Lemos a colaborar com a mesma – o intelectual aparece integrado num grupo que canta, toca instrumentos e ri, numa atmosfera serena, fraterna e, sobretudo, de liberdade. A segunda foto referida mostra Mário Neme e terá sido produzida num tempo próximo à anterior, uma vez que o intelectual brasileiro foi fotografado no contexto da montagem da exposição coordenada por Cortesão. Também aqui temos uma composição distinta, onde Neme, numa pose mais espontânea e descontraída, aparece mediado pelo vidro de uma janela. Este vidro, acrescentando interesse plástico à imagem, não conduz a qualquer sensação de claustrofobia, como no caso das fotografias com a trama sobre os retratados.

A técnica que tinha inscrito Fernando Lemos no surrealismo, em particular a que permitia a dupla exposição do retratado, não existe em nenhum dos exemplares referidos, o que contribui para a manifestação da utilização da fotografia como documento de um momento que se quer perpetuar. O artista deixará de utilizar essa técnica, mesmo em retratos mais encenados como os de *Hilda Hilst* (1954) e *Lygia Fagundes Telles* (1954), onde existe uma aproximação ao enquadramento utilizado nos retratos tirados em Portugal. Para além da inexistência das duplicações fantasmagóricas do retratado, também

as sombras projectadas, os reflexos e a incidência lumínica é tratada de outra forma, sendo mais aberta e luminosa.

Embora se deva ter em conta o intuito poético distinto dos conjuntos fotográficos realizados em Portugal e no Brasil, há todo um contexto político e social que as enforma, transparecendo nas próprias opções estéticas que Lemos tomou. Assim, poder-se-á dizer que existe aqui uma atitude politizada que preenche e engloba essas mesmas opções. No contexto português, se a década de cinquenta foi, como Rui Mário Gonçalves a designou, a “década do silêncio” (GONÇALVES, 2004, p.39), o trabalho fotográfico de Fernando Lemos saberá opor-se-lhe. O “silenciamento persistente” (GONÇALVES, 2004, p.40) do regime ditatorial fascista de Salazar apenas teve o seu atestado de óbito definitivo em 1974, com a Revolução de Abril. Mas durante todo o período da sua vigência foi combatido por resistentes anti-fascistas em diferentes domínios da sociedade. Nas artes, houve ao longo das décadas impulsos importantes nesta matéria, nomeadamente os do neo-realismo e do surrealismo. A produção fotográfica de Lemos, em especial os retratos, fazem parte dessa história de resistência nas artes. E isso é ainda mais claro quando as comparamos com os retratos feitos no Brasil, país então ainda em liberdade.

REFERÊNCIAS

- ACCIAIUOLI, M. *Fernando Lemos*. Lisboa: Editorial Caminho, ISBN: 972-21-1694-0.
- BRETON, A. (1993) *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa: Edições Salamandra, 2005. ISBN: 972-689-075-6.
- FRANÇA, J. A. *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX (1910-2000)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000. ISBN: 972-24-1110-1.
- _____. *A Arte em Portugal no Século XX*. Amadora: Livraria Bertrand, 1985.
- _____. 'Vinte (e um) anos depois de dez dias de Janeiro de 1952'. *Colóquio Artes*, nº12, 2.ª série, Abril, 1973, p.14-25.
- GONÇALVES, R. M. *Vontade de Mudança – Cinco décadas de artes plásticas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004. ISBN: 972-21-1621-5.
- HERKENHOFF, P. 'Fernando Lemos: Fotografia'. In Moura, D. (coord.) *À sombra da Luz, Fernando Lemos, À luz da Sombra*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2004, p.15-67.
- LEMONS, F. 'Biografia I'. In Moura, D. (coord.) *À sombra da Luz, Fernando Lemos, À luz da Sombra*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2004, p.96.
- _____. 'Dedicatória'. In Lemos, F. et al. *Fernando Lemos, À sombra da luz*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna, José de Azeredo Perdigão, 1994, p.9.
- _____. 'Depoimento 2'. In Lemos, F. et al. *Fernando Lemos, À sombra da luz*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna, José de Azeredo Perdigão, 1994, p.159.
- _____. 'Depoimento 3'. In Lemos, F. et al. *Fernando Lemos, À sombra da luz*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna, José de Azeredo Perdigão, 1994, p.160.
- _____. 'Depoimento 4'. In Lemos, F. et al. *Fernando Lemos, À sombra da luz*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna, José de Azeredo Perdigão, 1994, p.160.
- MENDES, R. 'Imagens Teimosas: Novamente Fernando Lemos'. In Moura, D. (coord.) *À sombra da Luz, Fernando Lemos, À luz da Sombra*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2004, p.69-74.
- POMAR, A. 'Tempo de Fantasmas'. In *Expresso Revista* 23 de Julho de 1994, p.60-64. Alexandrepomar. 1994. [Consult. 2017-09-13] Disponível em <URL:http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/05/fernando-lemos-1952-1994.html>
- _____. [Consult. 2017-09-13] Disponível em <URL:http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/06/fernando-lemos-no-brasil.html>
- SENA, A. *História da Imagem fotográfica em Portugal – 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998 ISBN: 972-0.06265-7.

Cristina Pratas Cruzeiro

Bolseira de Pós-Doutoramento da FCT com o projecto “Colaboração e Colisão: Intervenção pública e política da arte” no Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e Professora Convidada na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É investigadora integrada do IHA-FCSH e convidada do CIEBA – FBAUL Lisboa, Portugal.

(*)Texto enviado em 2017.