



## A lente incerta da poesia: Herberto Helder e Fernando Lemos

*Poetry's uncertain lens: Herberto Helder e Fernando Lemos*

*La lente incierta de la poesía: Herberto Helder y Fernando Lemos*

**Teresa Jorge Ferreira<sup>1</sup>**

[orcid.org/0000-0003-0744-2920](https://orcid.org/0000-0003-0744-2920)

[teresajorgeferreira@gmail.com](mailto:teresajorgeferreira@gmail.com)

**Recebido em:** 27 mar. 2019.

**Aprovado em:** 14 nov. 2019.

**Publicado em:** 14 abr. 2020.

**Resumo:** A obra de Herberto Helder tem contribuído para pensar sobre a relação entre a poesia e as outras artes, como a fotografia e o cinema. Este artigo explora uma via possível dessa relação a partir do poema "Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio", estendendo a leitura do texto herbertiano a uma obra fotográfica, o autorretrato "Eu poeta", de Fernando Lemos. Considerando que Helder apresenta um "Retratoblíquo" no qual inclui a expressão "Julgo ser eu", preconizando a incerteza figurativa do poema, propõe-se uma ampliação da obliquidade do autorretrato poético para mostrar que a ambiguidade autorretratística pode sugerir o cruzamento de diferentes objetos artísticos aos olhos do leitor.

**Palavras-chave:** Poesia. Fotografia. Autorretrato. Herberto Helder. Fernando Lemos.

**Abstract:** Herberto Helder's work contributes to think about the relations between poetry and other arts, such as photography and cinema. This article explores a possible way of these connections based on the poem "Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio", extending the reading of Helder's text to a photographic work, the self-portrait "Eu poeta" by Fernando Lemos. Considering that Helder presents a "Retratoblíquo" in which he includes the expression "Julgo ser eu", advocating the figurative uncertainty of the poem, this paper proposes an amplification of the obliquity of the poetic self-portrait to show that the self-portraying ambiguity may suggest the crossing of different artistic objects in the eyes of the reader.

**Keywords:** Poetry. Photography. Self-portrait. Herberto Helder. Fernando Lemos.

**Resumen:** El trabajo de Herberto Helder ha contribuido a pensar en la relación entre la poesía y otras artes, como la fotografía y el cine. Este artículo explora una vía posible de esta relación a partir del poema "Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio", extendiendo la lectura del texto de Helder a una obra fotográfica, el autorretrato "Eu poeta" de Fernando Lemos. Teniendo en cuenta que Helder presenta un "Retratoblíquo" que incluye la expresión "Julgo ser eu", manifestando la incertidumbre figurativa del poema, se propone ampliar la oblicuidad del autorretrato poético para mostrar que su ambigüedad puede sugerir el cruce de diferentes objetos artísticos a los ojos del lector.

**Palabras clave:** Poesia. Fotografia. Autorretrato. Herberto Helder. Fernando Lemos.



<sup>1</sup> Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, Portugal.

## Introdução

Para explorar possíveis relações entre a poesia e as outras artes, este artigo propõe um exercício de leitura do poema "Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio", de Herberto Helder, ligando-o ao autorretrato fotográfico de Fernando Lemos, "Eu *poeta*". Parte-se de uma análise do texto herbertiano organizada em cinco pontos (o lugar, o tempo, a língua, a obliquidade, a lente), para estender a leitura do poema à fotografia, procurando realizar um cruzamento que problematize a concepção da imagem (autor)retratística.

### 1 "Retratíssimo [...]"] de Herberto Helder

No livro *Lugar*, de Herberto Helder, de 1962, encontra-se um novo lugar poético no poema "Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio", que se transcreve a partir da edição de *Poemas completos* (2015; cuja primeira edição, de 2014, foi ainda em vida do autor):

Retratíssimo ou narração de um homem  
depois de maio

Retratobliquo sentado.  
Retratimensamente de/lado, no/acto  
conceptual de/ver quantos vivos quantos  
dando folhas sobre os mortos de topázio.  
Mãosagora, veloz rosto, visão pura.  
Esquerdo ao/lado, fogo  
junto à cabeça. E mais fogo à/direita  
por/detrás  
da mão estreita pegando no ar  
como num livro. Julgo ser eu.  
Eu às/portas do sono, e não  
se sabe se venho do sono, oh nem se  
me empolgo numa ilusão  
sombria. Eu oh nem se  
me entro para um sonho extenuante.  
Sono empurrado de inspiração  
terrena.

Retratobliquamente livre e martelado  
em sua leveza.  
Com algum espinho meio/visível perto  
da cabeça. Como se a cabeça  
fosse uma rosa venenosa, ou coisa  
inclinada e dolorosa. Para ser defendida  
ou ferida no/acto  
da exaltação. Retrato frio. Num grau  
de ausência, num degrau de alucinação.

Frio nas fronteiras do concreto, e ardente  
perto perto.  
Por/cima, nuvens de cinza revoltada,  
Em/baixo, fruta aberta.  
Fundos de paisagem veemente e in-  
completa.

Imaginativa, a roupa; e as pregas, pre-  
cipitadas.  
Que cheiraria a suor um/pouco,  
e a tabaco. Por/cima  
do colarinho vago o caloroso  
sorriso de ironia é quaxexacto. Boquim-  
pura contínua – mente/regenerada  
pelo amor e, pelo amor, tornada  
soturna e abrupta.  
Morte ao/meio como alta  
alta desarmonia. Que os poderes oh  
confundia.

Ou talvez toda a força se movimente  
para o centro do retrato.  
E a morte se urda do próprio modo como  
a carne alimenta o silêncio compacto  
no/meio do retrato.  
Talvez este ser se abisme em seu núcleo  
central. E toda a figura se levante, na  
arquitectura  
da cadeira, por virtude desse nó  
ou núcleo trágico. Assim como uma pura  
concepção em/torno de um delírio  
vingativo e transacto.

Qualquer coisa no retrato ressalta  
do espírito de um homem que foi as-  
sassinado.  
Há um punhal implícito.  
Sangue desdobrado.  
A cadeira é alta e existe dentro do fogo.  
O sexo suposto está masculino. O livro  
entrepuesto à vida e à visão  
é um livro feroz e ao mesmo tempo  
destruído  
pela beleza.  
Este homem não fala, porque se fez  
pedra extrema  
fechada.  
Sua idade ouve-se a si/mesma, infiltrada  
até ao terror.

Não tem amor senão do amor.  
É um homem devastado pelo pensa-  
mento da alegria.  
Deus vive nele um tempo obscuro  
de esquecimento. Este homem mora  
nas coisas miúdas transpostas,

comparadas, alvitradadas, justapostas.  
 Vive em/arco.  
 Pensa em/espírito de fogueira.  
 Tem toda a mão queimada até ao silêncio  
 atroz. Rodearam-lhe a voz.  
 Contudo, seu ser é destinado à alegria  
 verdadeira.

Se adormecesse, deveria ser acordado.  
 Ou deveria recostar-se na cadeira, ca – ir  
 em sua/própria fantasia  
 calma. Não há nele vida celeste,  
 nem malícia de alma  
 Há uma assimetria insondável, um des-  
 tino ou  
 desatino casto e demorado.  
 Por isso é que está de/lado.  
 Existe, ao/centro, uma força assombrosa.  
 Nele tudo ousa.

Vai morrer imensamente (ass)assinado

1961-62

(HELDER, 2015a, p. 179-182).

Tanto o livro como o poema se mantiveram nas sucessivas mudanças no *corpus* de Herberto Helder, do qual foram excluídos títulos como *Apresentação do rosto* (1968) e *Retrato em movimento* (1967), ainda que se mantenham na obra herbertiana excertos desses livros, como sublinha, entre outros, Manuel de Freitas ao escrever sobre a "situação crítica" de Herberto Helder em *Uma espécie de crime: Apresentação do rosto de Herberto Helder* (FREITAS, 2001, p. 25-32).<sup>2</sup> Note-se apenas para já que na primeira edição do poema em *Lugar* (HELDER, 1962, p. 73-76) os dois versos finais formavam um dístico e que a forma do poema foi alterada para deixar o verso final separado, destacado, sendo a palavra "(ass)assinado" a última do livro, perturbando o efeito e a posição convencional da assinatura (HELDER, 1962, p. 76).

### 1.1 O lugar

Dizer que o poema é um novo lugar poético é reconhecer à partida no título a estranheza de não encontrar um lugar-comum como "Retrato", "Autorretrato" ou "Retrato do autor" (para apresentar

apenas algumas hipóteses), mas um "Retratíssimo", um neologismo que aplica o superlativo a "retrato". Ora, o superlativo que aqui se observa é geralmente usado em adjetivos e advérbios, pelo que há uma violação da norma gramatical para superlativar o poema como retrato. Não é claro que, por enálage, "retrato" deixe de ser no título de Herberto Helder um substantivo (no poema, não há evidência de uma pesquisa etimológica que busque as origens linguísticas de "retrato", por exemplo), porque parece ser o sufixo a desviar o seu uso habitual. Não obstante, ao falar de substantivos e adjetivos em *Photomaton & vox*, Herberto Helder refere-os como objetos que podem romper as "membranas morfológicas" e errar (palavra que se inclui aqui com duplo sentido) "por circulações imprevistas, por pesos novos", em uma nova "colocação dos objectos no espaço" (HELDER, 2015b, p. 142): um novo lugar-*Lugar* poético.

A aplicação do sufixo altera, assim, o significado corrente da palavra: ao mesmo tempo que indica o grau mais elevado de "retrato" ("grau / de ausência" e "degrau de alucinação"), transgride as regras gramaticais, como se ao próprio exercício do retrato fosse inerente uma violência suprema. Além disso, "-íssimo" é geralmente usado em superlativos absolutos sintéticos que não estabelecem comparação com outros objetos: "Retratíssimo" não é portanto mais retrato do que outros retratos específicos, é o retrato extremo, de uma "obliquidade extrema" (RIBEIRO, 2015, p. 331), de "poesia [...] ílima, íssima, poesia superlativa absoluta simples ou sintética indizível" (HELDER, 2015a, p. 588). O neologismo do título (haverá outros ao longo dos versos) afirma desde logo a vocação herbertiana de inventar uma língua sua, "uma língua dentro da própria língua [...] conjugando/ onde os verbos não conjugam" (HELDER, 2015a, p. 572-573) e superlativando onde os sufixos não superlativam. A criação deste "duplo idioma (*a poesia e esta poesia*) [...] não pode deixar de exercer violência sobre a língua de origem" (MARTELO, 2010, p. 90), como assinala Rosa Maria Martelo em "Herberto Helder. Assassinato e assinatura".

<sup>2</sup> As sucessivas alterações à obra de Herberto Helder são assinaladas por diversos autores. Maria de Fátima Marinho, por exemplo, compreende em 1982, com *Herberto Helder: a obra e o homem*, uma análise dessas mudanças até a data da publicação.

No entanto, o título estabelece com a conjunção "ou" uma alternativa ao "Retratíssimo" ou uma paráfrase do que é o "Retratíssimo", "narração de um homem depois de maio", que remete para outro poema do mesmo autor, "Narração de um homem em maio" (HELDER, 2015a, p. 99-102). Não há, portanto, um convite explícito a uma ligação a outros autores e a outras obras, mas há uma alusão à própria obra, que inclui o poema "Narração de um homem em maio", publicado em *A colher na boca* (HELDER, 1961, p. 126-130), e mantido em *Poemas completos* (HELDER, 2015a, p. 99-102) no primeiro livro do conjunto. Em vez de se abrir o título a referências da tradição literária, há um fechamento na própria obra, como se esta se bastasse a si mesma até para tecer a sua própria rede de alusões,<sup>3</sup> o que "produit l'effet de mémoire intratextuelle" (BEAUJOUR, 1980, p. 123), característico de todos os autorretratos literários, segundo Michel Beaujour.

### 1.2 O tempo

Ainda sem ler os versos de "Retratíssimo [...]", a importância do tempo ressalta no título do poema: não só pela referência ao mês de maio, nem apenas pela "narração" que é realizada "depois" (a palavra "narração" já em si sugere a duração do dizer, e talvez seja por isso preferida ao termo "descrição"), mas também pela relação estabelecida com outro poema de outro livro do autor, que vinca a temporalidade da própria obra. Acresce que ambos os poemas, "Narração de um homem em maio" e "Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio", são datados no final, na edição de 2015: "1953-60" e "1961-62", respetivamente. Essa datação, na verdade, parece corresponder no conjunto de *Poemas completos* à datação dos livros e não especificamente dos poemas, mas, uma vez que ambos são os últimos do livro respetivo, a leitura da datação na página

acaba por ficar associada ao poema. Na primeira edição de *Lugar*, "Retratíssimo [...]" não apresenta nenhuma data, nem há nenhuma indicação no livro que estabeleça a escrita dos poemas em "1961-62". Na primeira edição de *A colher na boca*, o poema "Narração [...]" também não aparece datado, mas há no início a indicação de que "*Este livro foi escrito entre Março de 1953 e Maio de 1960*" (HELDER, 1961, p. 6). Se "*Maio de 1960*" é o último mês indicado para a escrita do livro, essa coincidência entre a indicação do livro e o título do último poema poderia ser reveladora de que "Narração de um homem em maio", que termina com o verso "Idade de poesia", foi escrito no último mês da escrita do livro, "*Maio de 1960*". No entanto, na edição de 2015, o intervalo das datas é de oito anos, "1953-60", havendo oito meses de maio possíveis ao longo desses anos, oito primaveras para gerar o poema e para marcar o fim da infância e da juventude. Se os oito anos são uma idade fundamental em *Apresentação do rosto*, repetida a partir da afirmação "Eu tinha oito anos" (HELDER, 1968, p. 43) e relacionada com a descoberta do sangue, "Sei que é o meu sangue" (HELDER, 1968, p. 47),<sup>4</sup> também há na obra herbertiana a referência aos anos próximos de 1960 como o período em que termina a juventude: "Desapareceu por volta de 1960. Uma data, o fim da juventude. Houve uma escrita que designava e consignava uma experiência e era, mal sabia eu, um aviso do tempo e do mundo: fim da tua parte da juventude" (HELDER, 2015b, p. 66). A datação do poema "em maio" com um intervalo de anos, "1953-60", e não uma data precisa do calendário, marca a continuidade da produção do poema (do livro) no tempo, a duração do gesto da escrita, que se refletirá na própria leitura. A datação sequencial do poema escrito "depois", também com um intervalo, "1961-62", reforça a continuidade da produção da obra no tempo, contribuindo para a leitura da

<sup>3</sup> Esta afirmação não põe em causa as referências explícitas ou implícitas da obra de Herberto Helder a outros autores, que se notam desde o início, como se verifica lembrando o verso "*Transforma-se o amador na coisa amada com seu*" (HELDER, 2015a, p. 13). Maria de Fátima Marinho inclui mesmo em *Herberto Helder: a obra e o homem* um capítulo dedicado às "Intertextualidade(s)" na obra herbertiana (MARINHO, 1982, p. 195-234).

<sup>4</sup> Estão associados a esta idade, em *Apresentação do rosto*, o episódio do golpe sangrento no braço e as referências à morte da mãe. Há dados biográficos que se aproximam destes enunciados: Herberto Helder, nascido em 1930, perde a mãe em 1938 (MARINHO, 1982, p. 11). Em *Servidões* (2013), "as manhãs começam logo com a morte das mães./ ainda oito dias antes lavavam os cabelos em alfazema cozida./ ainda oito anos depois os cabelos irrepetíveis" (HELDER, 2015a, p. 630).

"poética da continuidade" (RUBIM, 2009, p. 215-217) herbertiana assinalada por Gustavo Rubim.

### 1.3 A língua

A obra escreve-se no tempo e é transformada ao longo do tempo, nomeadamente pelas sucessivas mudanças editoriais. Também a língua em que a obra é escrita se altera, como sinalizam os neologismos herbertianos. No caso específico dos neologismos associados à palavra "retrato", as inovações idiomáticas revelam novas atitudes artísticas em relação a práticas ou aspetos particulares. Com efeito, além de "Retratíssimo" no título, o primeiro verso começa com "Retratobliquo", e depois inclui-se também "Retratimensamente" e "Retratobliquamente". Nestas quatro aglutinações com "retrato", há sobretudo dois sentidos combinados, relativos não só ao grau, mas também ao modo ("-mente" é sufixo habitual de advérbios de modo): o do extremo ("-íssimo" e "-imensamente") e o da obliquidade ("-oblíquo" e "obliquamente"). O último verso repete "Vai morrer imensamente (ass)assinado". A obliquidade apresenta uma carga polissémica: de inclinado e enviesado a dissimulado e ambíguo, para não referir as aceções gramaticais. Os próprios neologismos podem ser considerados oblíquos, como referido em relação ao primeiro elemento do título, por se desviarem da norma gramatical.

Há ainda neologismos nas expressões "Mãosagora" e "quasexacto", que contribuem para a estranheza da leitura, tal como os hifenes e os travessões que ligam e separam "Boquim-/pura contínua – mente" (aqui a barra marca a mudança de linha, que divide o "boquimpura", cuja dificuldade de leitura é acentuada pela substituição do *cê* de "boca" por *quê* u) e "ca – ir".

No entanto, o sinal gráfico mais notório no poema é a barra: o traço oblíquo, inclinado para a direita, que aparece vinte e três vezes ao longo dos versos que começam por "Retratobliquo". Note-se que, na primeira edição de *Lugar*, o poema está grafado em itálico, exceto o título e o "assinado" final, o que também contribui para a leitura visual da obliquidade. A barra é usada maioritariamente

em locuções adverbiais de lugar – "de/lado", "ao/lado", "à/direita", "por/detrás", "Por/cima", "Em/baixo", "às/portas", "em/torno", "ao/meio", "no/meio", "ao/centro" –, contribuindo para compor um discurso "no/acto" "de/ver" o que é "meio/visível". A espacialidade do poema é assim marcada pela obliquidade das barras, mostrando que "obliquamente [...] se insinuem os múltiplos planos" (HELDER, 1968, p. 134), aproveitando uma expressão de *Apresentação do rosto*. No poema "Para o leitor ler de/vagar" (HELDER, 2015a, p. 128-131), também de *Lugar*, mais do que acentuar a espacialidade do poema, cujos versos não integram a barra, a barra contribui para uma marcação do ritmo de leitura. Mas os dois aspetos são indissociáveis, espaço e tempo, visualidade e ritmo. Além dos sinais que compõem os inúmeros versos do poema, há também um ritmo marcado pelas rimas que ocorrem em posições variadas ao longo dos versos e das estrofes, como se nota observando estas palavras que partilham sonoridades no mesmo verso ou em versos diferentes, no meio ou no fim: "sentado"- "de/lado", "venenosa"- "dolorosa", "exaltação"- "alucinação", "desarmonia"- "confundia", "fechada"- "infiltrada", "transpostas"- "justapostas", "fogueira"- "verdadeira", "destino"- "desatino", entre muitas outras. A própria posição das palavras que rimam pode criar também o efeito de obliquidade rítmica do poema.

### 1.4 A obliquidade

A obliquidade de "Retratíssimo [...] " é extrema, pondo em causa a possibilidade de um retrato frontal e certo. Herberto Helder desenvolve o seu "Retratobliquo" ainda antes de Roland Barthes falar sobre a obliquidade da escrita em "La mort de l'Auteur", defendendo que com a escrita se perde a identidade do corpo que escreve (BARTHES, 1984, p. 61).

Ainda que não especificamente em relação a "Retratíssimo [...]", as palavras de Manuel de Freitas alimentam a ambiguidade dos retratos e autorretratos em Herberto Helder, ao afirmar que "*Apresentação do Rosto* remete-nos, inevitavelmente, para a iminência de um (auto-) retrato" (FREITAS, 2001, p. 39), como outros títulos

de Herberto Helder, que constituem "sugestões difusas de que a poesia de H.H. se constrói como uma sucessão elíptica e vertiginosa de 'retratos oblíquos'", sendo que esta última expressão é citada de *Apresentação do rosto* (HELDER, 1968, p. 34).

Com efeito, o poema herbertiano põe em causa a possibilidade de identificação no retrato de um retratado. Silvína Rodrigues Lopes afirma que é "evidente" em Herberto Helder "o afastamento do poema de qualquer relato de factos ou sentimentos, isto é, a construção do poema enquanto forma que não se subordina às exigências da identificação que dominam os discursos não-poéticos" (LOPES, 2003, p. 91). O poema não se subordina a esses "factos", mas pode usá-los como modo de intensificação de efeitos, como faz Herberto Helder com as datações, por exemplo. Se se ler o "Julgo ser eu" como uma declaração do próprio autor, então é o próprio autor que denuncia a ilusão criada pelo retrato e pelo ato da escrita: *julgo ser eu, mas não sou ou talvez não seja*, na mesma linha problematizante de "sou o Autor, diz o Autor" (HELDER, 1968, p. 11). Um dos traços definidores do retrato em Herberto Helder é, portanto, a incerteza da própria identidade daquele que escreve, não do que está escrito, o "julgo ser eu" que se destaca em itálico na seguinte transcrição de *Photomaton & vox*:

A tarefa nem é sequer uma escolha: somos em todos os instantes quase a nossa morada incerta, estamos sempre à beira de uma indefinida identidade. Encontre-me quem quiser; não vou à procura de ninguém, não vou à minha procura. Apareço às vezes diante de mim, ou *julgo ser eu* – eu que vejo ou eu que apareço. Ouço vozes; devem ser as minhas (HELDER, 2015b, p. 155, grifo nosso).

Neste sentido, é muito discutível a afirmação de Maria Estela Guedes de que "Retratíssimo [...] é um poema "explicitamente autobiográfico" (GUEDES, 1979, p. 168), porque o que "Retratíssimo [...] faz explicitamente é construir-se como "oblíquo", dúbio, incerto. Já Rosa Maria Martelo

destaca em "Retratíssimo [...]" a ambivalência de um "hetero-auto-retrato" (MARTELO, 2010, p. 86), a partir precisamente de "Julgo ser eu". No entanto, a incerteza proclamada pelo poema pode ser mais radical: o poema pode ser lido como apontando apenas para si próprio ou para qualquer outro retrato.

### 1.5 A lente

Seguindo a ideia de obliquidade do retrato, a frase "Julgo ser eu" de "Retratíssimo [...]" acentua a abertura do poema não só à incerteza da figura retratada, mas também à incerteza do próprio suporte do "Retratoblíquo sentado": porque se "Retratíssimo [...]" é um poema, pode também criar o efeito de uma relação referencial ou metafórica com um retrato fotográfico ou filmico, por exemplo, como se falasse de outro retrato exterior ao poema.<sup>5</sup>

A força do retrato, e mais latamente da imagem, na obra de Herberto Helder tem levado a diversos estudos sobre a relação da poesia com a fotografia e o cinema. Os textos de Luis Maffei, "Herberto Helder, um retrato" (2010), e de Paulo Braz, "O que vemos, ao ler Herberto Helder: algumas notas" (2015), são exemplos de trabalhos que incluem leituras do poema "Retratíssimo [...]" a partir de abordagens interartísticas.

Constatando a importância da visão na poesia de Herberto Helder, Maffei explora a afinidade entre a "revelação fotográfica e poética" (MAFFEI, 2010, p. 73), propondo que "o encontro entre a fotografia e o poema" se dá logo pela ideia de retrato "dentro do fogo", ou seja, dentro da luz (MAFFEI, 2010, p. 73). Neste sentido, Maffei encontra na força centrípeta de "Retratíssimo [...]" outro ponto de ligação à fotografia (MAFFEI, 2010, p. 74), lembrando as palavras de *Apresentação do rosto*: "O que me exalta nas fotografias é o roubo – aquele roubo abrupto, resguardador, defensivo – às forças expansivas do tempo. Vejo ali o máximo poder centripetador" (HELDER, 1968, p. 66-67).

Já Paulo Braz prefere investigar o efeito de movimento conseguido por "Retratíssimo [...]".

<sup>5</sup> O texto "Um retrato de costas" de E.M. de Melo e Castro discorre sobre a imagem de "uma velha fotografia dentro da gaveta", como "retrato de uma pessoa que desconheço e que poderia talvez até ser eu próprio" (CASTRO, 2003, p. 181).

Destacando desde logo o contraste entre a "superlativa imagem e seu movimento" do título e o "corpo sentado" dos primeiros versos (BRAZ, 2015, p. 79), Braz defende que o retrato se inscreve em um "fluxo de duração" (BRAZ, 2015, p. 79). O verso "Mãosagora, veloz rosto, visão pura" significa "[p]resente, velocidade, visão", afirmando o "movimento" e a "condição temporal" do retrato (BRAZ, 2015, p. 79). Nessa linha, Braz relembra as palavras de *Photomaton & vox*: "Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição do instante exactamente anterior à morte [...]" (HELDER, 2015b, p. 141).

Tomem-se as duas leituras como não contraditórias, uma vez que ambas atentam na proposta de "usar os olhos com a ferocidade das objectivas" (HELDER, 2015a, p. 305), ainda que Maffei valorize a luz e Braz destaque o tempo. Há, então, uma sugestão de lente associada a "Retratíssimo [...]": uma lente que pode estar no efeito fotográfico ou filmico do próprio poema ou que pode advir da impressão de interposição de uma lente fotográfica ou filmica que produziu uma imagem que é descrita no poema.

## 2 "Retratíssimo [...]" de Herberto Helder e "Eu poeta" de Fernando Lemos

Para explorar esta obliquidade de "Retratíssimo [...]", de Herberto Helder, a leitura do poema ao lado do mais emblemático autorretrato fotográfico de Fernando Lemos pode ser uma via profícua. "Eu", "Eu poeta" e "Auto-retrato, 1949/51" (ou "1949/1952") são alguns títulos comumente atribuídos a essa imagem fotográfica, nos diversos catálogos e exposições em que tem sido apresentada.<sup>6</sup> Sobressai desses títulos alguma clareza enunciativa, diferente da ambiguidade do título herbertiano, mas essa segurança é perturbada não só pelas diversas versões que coexistem, como pela utilização da expressão "Eu poeta" tratando-se de um autorretrato fotográfico,

ou também pelo intervalo de datação dado à fotografia que contrasta com o instante do disparo (e repare-se que a datação da fotografia de Lemos, "1949/52", e a datação dos poemas de Helder, "1953-60" e "1961-62", são sequenciais). Além disso, a imagem fotográfica alimenta a ambiguidade do próprio autorretrato de Lemos.

### 2.1 O poema e a fotografia

A figura na fotografia de Lemos está "de/lado", como no poema de Helder, com o rosto a três quartos, o olhar apontado para o canto do retrato: "Retratobliquo", portanto. As linhas diagonais das tábuas corridas do chão desmentem um retrato "sentado", ainda que essa seja talvez a leitura imediata da imagem. Se há uma primeira impressão de retrato "sentado", em um olhar mais atento a figura acaba por "ca - ir" ao "recostar-se na cadeira" de madeira do soalho. Os olhos estão abertos, ainda que possam parecer também cegos ou fechados, já que não se vê a íris: um olhar oblíquo, uma cegueira "no/acto/ conceptual de ver", que estabelece o jogo entre o visível e o invisível e que permite uma "visão pura" dentro do "fogo/ junto à cabeça". Com efeito, a cabeça no retrato de Lemos está envolvida por uma nuvem de luz, que parece fumo: "Esquerdo ao/lado, fogo / junto à cabeça. E mais fogo à/direita por/ detrás/ [...] Por/cima, nuvens de cinza revoltada/ [...] Que cheiraria a suor um/pouco,/ e a tabaco. Por/cima/ do colarinho vago o caloroso/ sorriso de ironia é quasexacto. Boquim-". É o suposto fumo na fotografia de Lemos, "fogo", "cinza", que está iluminado e dá a maior mancha de brancura à fotografia. Essa luz pode até sair da sua boca, "boquim-/ pura" (boca impura, boquim de sopro, boca pura), já que a lâmpada que se vê junto à nuvem está apagada: ou é a sombra da lâmpada que ilumina a nuvem ou é o sopro do artista. Em um poema publicado em *Cá & Lá*, Lemos escreve: "sou uma caixa de vários lados/ com vários cantos/ com duas sombras// uma escura que nasce da clara/ outra clara que nasce da

<sup>6</sup> O título da imagem aparece com variações, inclusive nas páginas *online* das instituições museológicas que têm a fotografia nas suas coleções, como a Fundação Calouste Gulbenkian e o Museu Coleção Berardo. Os títulos que se destacam aqui são: "Eu" (*Fernando Lemos. À sombra da luz*, 1994), "Auto-retrato, 1949/51" (*O rosto da máscara. Auto-representação na arte portuguesa*, 1994, p. 181), e "Eu poeta" (*Fernando Lemos. À sombra da luz: à luz da sombra. Fotografias 1949-1952*, 2004, p. 13).

escura" (LEMOS, 1985, p. 69). A mancha iluminada, em uma observação mais atenta, parece ser afinal uma fibra que se prolonga e desfaz em fiapos, criando um efeito de difusão, de falta de contornos, de fluidez, porque a matéria como que flutua no ar. Fernando Lemos consegue nessa montagem o efeito onírico da "visão pura", daquele que não se sabe se está "às/portas do sono", se vem "do sono", se está numa "ilusão/ sombria", se entra "para um sonho extenuante".

Fora da nuvem, além de se distinguir o soalho e a lâmpada apagada, há também papel amarrotado, entre outros objetos indistintos, "Fundos de paisagem veemente e incompleta", e uma imagem parcial do tronco, com "as pregas, precipitadas", "Que cheiraria a suor um/pouco", o "colarinho vago". A mão invisível parece segurar o candeeiro que ilumina ocultamente a figura e a nuvem: mostra-se a lâmpada apagada, mas esconde-se a mão que segura a "luz, que é a matéria prima da fotografia" (LEMOS, 1994), como a mão de "Retratíssimo [...] pega "no ar/ como num livro" oculto "entreposto à vida e à visão". Fernando Lemos assinala que os seus retratos recebem "iluminação de uma só lâmpada, quando era de noite [...]" (LEMOS, 1994), pelo que este será um retrato noturno, em que a força onírica é acentuada. No entanto, Lemos conta que nesse autorretrato queimou a lâmpada, porque a fotografia, como "continuação do artista", tinha de vir "das trevas, do escuro, da sombra" (2011 apud GONÇALVES, 2011, p. 18).

Suspensos no pretense fumo branco estão dois objetos, como que emergindo do invisível: a carta de *tarot* "Le Pendu" ("O Enforcado" ou "O Dependurado") e um punhal, "um punhal implícito", "algum espinho meio/visível perto/ da cabeça".<sup>7</sup> As leituras simbólicas destes dois objetos são inúmeras: a certeza da morte lembrada pelo punhal e a incerteza do "destino ou/ desatino" afirmada pela carta, ou, nas palavras de Maria

do Carmo Serén, "a representação do fluido indeterminando do inconsciente onde flutuam os signos que garantem a incerteza do conhecimento e do devir" (SERÉN, 2002, p. 24). A figura de "O Dependurado", que pode simbolizar sacrifício e desejo de iluminação, tem a cabeça virada para baixo,<sup>8</sup> em sinal de que as suas preocupações são terrenas – "Sono empurrado de inspiração/terrena". Lemos dá uma explicação "terrena" para a presença da carta: "Escolhi o enforcado para declarar à própria polícia, à própria repressão que se me quisessem enforcar já iam atrasados porque eu já estava enforcado por minha vontade", acrescentando que este é "também o retrato de alguém que queria fugir de se identificar" (2011 apud GONÇALVES, 2011, p. 18).

Assim, esse autorretrato carrega, entre os seus inúmeros sentidos, uma força de oposição ao Estado Novo, e o próprio punhal entre "as nuvens de cinza revoltada" poderia ser lido como um objeto de violência política. Lemos conta que foi para o Brasil levando as cópias das fotografias que havia realizado em Portugal e os "sonhos e vinganças políticas contra Salazar" (LEMOS, 2004, p. 98), por isso "talvez" se possa ler também no seu retrato "uma pura/ concepção em/torno de um delírio/ vingativo e transacto". A própria lâmpada apagada pode ter um alcance simultaneamente existencial e conjuntural, porque, como diz Fernando Lemos no filme *Fernando Lemos, "como, não é retrato?"* (2017), de Jorge Silva Melo, as lâmpadas têm "uma vida incerta, também morrem, mas antes de morrer elas dão o clarão. É um pouco a última luz da lâmpada, que morreu aqui. Nós vivíamos como se estivessemos mortos" (apud PEREIRA, 2018).

O rigor na escolha e na disposição dos objetos não limita os seus sentidos, pelo contrário, multiplica-os. A composição estática dá a ideia de movimento (a "força" de "Retratíssimo [...] está em "movimento"), a lucidez dispositiva cria o efeito

<sup>7</sup> O verso "a faca não corta o fogo" (HELDER, 2015a, p. 572), também usado como título de livro e de antologia herbertiana e pretensamente retomado do provérbio grego "*Não se pode cortar o fogo com uma faca*" (HELDER, 2015a, p. 534), pode contribuir para a leitura dos versos herbertianos e do autorretrato de Lemos: o "punhal implícito" e o "fogo/ junto à cabeça", a lâmina que emerge da mancha de fogo (fumo e luz).

<sup>8</sup> Noutro poema de *Lugar*, "Lugar último", Helder chega a escrever "Sou eu / como um retrato de cabeça para baixo" (HELDER, 2015a, p. 160-166).

onírico, a complexidade da montagem contrasta com a simplicidade do disparo. A montagem deste autorretrato é precisa, "a margem de acaso é mínima" (LEMOS, 1994), e mostra bem como "as fotos [...] passaram também a ser dirigidas, controladas, programadas" (LEMOS, 1994), como um "Retratobliquamente livre e martelado / em sua leveza". Ainda que não especificamente em relação à fotografia em causa, Régis Durand sintetiza: "como tornar visível o que se pensa ou sonha [...] O espantoso é que F. Lemos consegue-o sem aparente complexidade, apenas pelo trabalho de luz e de composição" (DURAND, 1994). Também João Lima Pinharanda sublinha a "evidente sabedoria compositiva e lumínica" (PINHARANDA, 1994, p. 180) de Fernando Lemos. A preparação da fotografia é revelada por outras imagens, em uma das quais se reconhece Alexandre O'Neill a colocar a faca na fibra branca, talvez a mesma faca usada na célebre fotografia "A mão e a faca" (*Fernando Lemos. À sombra da luz*, 1994).

## 2.2 A morte

Sem prejuízo de outras leituras, o sentido mais forte da presença do punhal no autorretrato de Fernando Lemos tem a ver com a morte, propondo a ideia de retrato *mortal* ou de retrato de *um mortal*. A relação entre a fotografia e a morte têm sido longamente pensada, destacando-se a contribuição de Barthes, em *La chambre claire* (1980), ao discorrer sobre a violência da fotografia como experiência da morte e evidência do que *foi*, em uma nova forma de alucinação (BARTHES, 2017). Essa "pulsão de morte" (MEDEIROS, 2010, p. 17) na fotografia, recorrendo à expressão de Margarida Medeiros em *Fotografia e verdade*, é especialmente expressiva em relação aos autorretratos fotográficos. Em um dos primeiros autorretratos fotográficos conhecidos, de 1840, Hippolyte Bayard encena a sua própria morte por afogamento, como forma de protesto contra a indiferença em relação às duas descobertas técnicas. Com efeito, aquele que é habitualmente titulado como "Autoportrait en noyé" inclui

no verso um texto manuscrito de Bayard no qual informa: "M. Bayard [...] s'est noyé" (apud BONAFUOX, 2004, p. 62). Curiosamente, a ligação de Fernando Lemos à fotografia dá-se pelo desejo de aproximar a sua prática artística da "transparência da água", porque o processo de revelação das imagens implica a submersão no líquido e "a fotografia pendurada para secar, para mim, ainda é [...] uma coisa da água" (apud GONÇALVES, 2011, p. 15).<sup>9</sup> As palavras francesas do título do retrato e do texto manuscrito de Hippolyte Bayard encerram, segundo o tradutor Victor Silva, uma "ironia intraduzível entre 'en noyé' (aguado) e 's'est noyé' (afogou-se)" (AMAR, 2010, p. 23), que confunde a técnica usada de submersão e revelação das imagens com o estado da figura retratada, criando um jogo de palavras entre a natureza do retrato e a condição do retratado.

Um jogo afim encontra-se no final do poema de Helder, que declara "Vai morrer imensamente (ass) assinado", afirmando a escrita como assinatura e assassinato, ou "assassinatura" (ARAGÃO, 1975, p. 87), na expressão usada por António Aragão, por exemplo, no poema visual "Basta (ass) assinar". Assinale-se que a mão que escreve é também a mão que segura o "punhal implícito" e o livro (e que dispara a máquina fotográfica). Rosa Maria Martelo lê o final do poema como alegoria "da relação entre autor e obra", uma vez que "[a] ideia de morrer transformado em papel [...] envolve uma sugestão de dissolução ou anulação que é estruturante na poética de Herberto Helder, e que se associa à relação entre assassinato e assinatura cedo tematizada" (MARTELO, 2016, p. 16). A "assassinatura" do autor é cada palavra da obra, como sugerem os versos de "(é uma dedicatória)", de *Photomaton & vox*, também incluídos em *Poemas completos*, "– Esta/ espécie de crime que é escrever uma frase que seja/ uma pessoa magnificada" (HELDER, 2015a, p. 332; HELDER, 2015b, p. 8). Os dois primeiros versos constituem a epígrafe herbertiana escolhida por Manuel de Freitas para *Uma espécie de crime: Apresentação do rosto de Herberto Helder* (2001). Acrescenta-se

<sup>9</sup> Jorge Molder conta como surgiu a Lemos a "ideia de fazer fotografias, partindo dessa comum e delicada evidência que as imagens da fotografia surgem a partir de um elemento líquido" (MOLDER, 1994).

aqui um verso à epígrafe de Manuel de Freitas para mostrar que a frase do poema, dividida em versos, pode parar em “uma frase que seja”, dando o sentido de *uma única frase*, mas pode continuar para “uma frase que seja/ uma pessoa magnificada”, o que faz da frase uma exaltação da pessoa reduzida a frase: “Na frase vejo os fulcros da pessoa” e “A pessoa/ que é uma frase” (HELDER, 2015a, p. 333; HELDER, 2015b, p. 9).

No poema “Retratíssimo [...]”, a morte aparece do princípio ao fim dos versos – “mortos”, “Morte ao/meio”, “a morte”, “assassinado”, “Sangue”,<sup>10</sup> “(ass)assinado” (itálico no original) – e significativamente no “centro do retrato”, “no/meio do retrato”, expressões que balizam os versos centrais do poema (quadragésimo terceiro e quadragésimo quarto), em itálico na seguinte transcrição: “Ou talvez toda a força se movimente/ para o centro do retrato./ *E a morte se urda do próprio modo como / a carne alimenta o silêncio compacto/ no/meio do retrato*”.<sup>11</sup> A carne vivente do “homem” do retrato, que sonha e sente (amor, alegria, sofrimento), produz o “silêncio” poético e com esse gesto vai tecendo a própria morte, abismando-se (“Talvez este ser se abisme em seu núcleo/ central”) e assombrando-se (“Existe, ao/centro, uma força assombrosa”), palavras que têm em comum aceções de horror e maravilhamento. A incerteza figurativa proposta pelo retrato, “Julgo ser eu”, contrasta com a certeza da morte, “Vai morrer imensamente (ass)assinado”. Silvínia Rodrigues Lopes, em *A inocência do devir. Ensaio a partir da obra de Herberto Helder* (2003), defende que, pela escrita, “aquele que escreve [...] perde qualquer identidade; a sua voz é a voz do poema e o seu nome é o nome do poema” (LOPES, 2003, p. 19), mas essa perda de identidade é apenas uma parte da incerteza que admite também a identificação. Rosa Maria Martelo chama a atenção para o efeito paradoxal da poesia de Herberto Helder: se, por um lado, “a obra deveria libertar-se de tudo o que não fosse [...] a matéria da poesia: linguagem, imagem

(memória, figuração), som, ritmo” (MARTELO, 2016, p. 19), por outro lado, essa poesia proclama continuamente que “essa matéria provém de um corpo que é carne sentinte, matéria que partilha a reverberação do som e das imagens” (MARTELO, 2016, p. 19). Em outra passagem, Martelo fala também do “paradoxo de [o leitor] conceber uma intensa figuração de autor em função da sua transmutação em poema: uma intensificação da figuração autoral que decorre da dissolução da autoria”, que o deixa “entre presença e ausência” (MARTELO, 2010, p. 111).

No entanto, na leitura que aqui se propõe o principal efeito não será o do paradoxo, mas o da metalepse, porque não se lê essa relação entre corpo e poema exatamente como uma contradição. Parece haver antes uma afirmação da temporalidade da escrita e da leitura, que permite uma leitura no tempo e do tempo – ou uma leitura extrema do tempo que fala de uma experiência extrema do tempo. O retrato poético está no tempo, por isso a sua leitura está sujeita ao efeito da metalepse que oscila no *agora* entre o *antes* e o *depois*, a afirmação e a correção: “A escrita nasce directamente do corpo, do seu movimento. É um modo de ver a questão” (HELDER, 2015b, p. 129); “Em termos de uma correcção brutal, digo já: passa-se que sei tudo acerca da minha morte, ao ponto de saber que essa morte ocorre já, aqui, e eu mesmo sou o seu autor e tomo completa responsabilidade dela” (HELDER, 2015b, p. 39).

Nesse sentido, a leitura de Gustavo Rubim sugere para a poesia de Herberto Helder uma definitiva separação entre o corpo e o poema, a partir da qual deixa de ser possível um espelhamento certo:

Como força triunfal, o poema não pode deixar de ser um poder que anula outros poderes e, por isso, nascendo na “confusão da carne”, jamais ele se confunde com a carne (com o corpo ou com o mundo), da qual não é um duplo nem um produto, menos ainda um espe-

<sup>10</sup> “É certo que o sangue (masculino ou feminino), para além de energia vital ou simbólica, é já, metonimicamente, a presença da morte” (FREITAS, 2001, p. 45).

<sup>11</sup> “Como o centro da frase é o silêncio e o centro deste silêncio/ é a nascente da frase começo a pensar em tudo de vários modos –” (HELDER, 2015a, p. 299).

lho. O poema é estranho à carne onde "cresce" e a sua afirmação não é mais que a intensificação dessa estranheza: – E o poema faz-se contra a carne e o tempo (RUBIM, 2003, p. 128).

O verso citado por Rubim de "O poema" (HELDER, 2015a, p. 28) parece ser recuperado em *A morte sem mestre* (2014): "filhos não te são nada, carne da tua carne são os poemas/ que escreveste contra tudo, pais e filhos,/ lugar e tempo" (HELDER, 2015a, p. 717). O poema faz-se no tempo contra o tempo.

### Considerações finais

Explorou-se neste artigo uma via possível da relação entre a poesia e as outras artes a partir da leitura do poema "Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio", de Herberto Helder, estendida ao autorretrato fotográfico de Fernando Lemos, "Eu poeta". Depois da análise de alguns aspetos do poema herbertiano, que apresenta um "Retratobliquo" no qual se inclui a expressão "Julgo ser eu", preconizando assim a ambiguidade figurativa do texto, experimentou-se uma ampliação da obliquidade do (autor)retrato poético por meio do cruzamento com outro objeto artístico, neste caso, a obra fotográfica de Lemos, mostrando aos olhos do(a) leitor(a) a lente incerta da poesia.

### Referências

- AMAR, Pierre-Jean. *História da fotografia*. Tradução de Victor Silva. Lisboa: Edições 70, 2010.
- ARAGÃO, António. *Os bancos antes da nacionalização*. Funchal: Iedição do autor, 1975.
- BARTHES, Roland. La mort de l'Auteur. In: BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue: Essais critiques IV*. Paris: Seuil, 1984. p. 61-67.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2017. <https://doi.org/10.3406/lfr.1988.4751>
- BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Seuil, 1980. <https://doi.org/10.2307/1772173>
- BONAFoux, Pascal. *L'autoportrait au XXe siècle: moi je, par soi-même*. Paris: Diane de Selliers, 2004.
- BRAZ, Paulo. O que vemos, ao ler Herberto Helder: algumas notas. *ELyra: revista da rede internacional Lyracompoetics*, Porto, n. 6, p. 71-89, out. 2015. Disponível em: <http://elyra.org>.
- CASTRO, E. M. de Melo e. *Antologia para inici-antes*. Porto: Ausência, 2003.
- DURAND, Régis. Fernando Lemos ou a leveza do signo. In: *À SOMBRA da luz* [catálogo de exposição]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994. [s.p.]
- LEMONS, Fernando. *À sombra da luz* [catálogo de exposição]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- LEMONS, Fernando. *À sombra da luz: à luz da sombra. Fotografias 1949-1952* [catálogo de exposição]. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2004. <https://doi.org/10.29381/0103-8559/2018280114-9>
- FREITAS, Manuel de. *Uma espécie de crime: Apresentação do rosto de Herberto Helder*. Lisboa: &etc, 2001.
- GONÇALVES, António. Fernando Lemos. Entrevista (entrevista com Fernando Lemos). In: AA.VV. *Eu sou fotografia. Fernando Lemos*. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 2011, p. 14-23. <https://doi.org/10.1093/benz/g780199773787.article.b00107523>
- GUEDES, Maria Estela. *Herberto Helder, poeta obscuro*. Lisboa: Moraes, 1979.
- HELDER, Herberto. *A colher na boca*. Lisboa: Guimarães, 1961.
- HELDER, Herberto. *Lugar*. Lisboa: Guimarães, 1962.
- HELDER, Herberto. *Apresentação do rosto*. Lisboa: Ulisseia, 1968.
- HELDER, Herberto. *Poemas completos*. 2. ed. Porto: Porto Editora, 2015a.
- HELDER, Herberto. *Photomaton & vox*. 6. ed. Porto: Porto Editora, 2015b.
- LEMONS, Fernando. *Cá & lá. Poesia*. Antecedido de teclado universal. Lisboa: INCM, 1985.
- LEMONS, Fernando. Depoimento 2. Depoimento 3. In: LEMONS, Fernando. *À SOMBRA da luz* [catálogo de exposição]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- LEMONS, Fernando. Biografia I. In: LEMONS, Fernando. *À sombra da luz: à luz da sombra. Fotografias 1949-1952* [catálogo de exposição]. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2004. p. 96-99. <https://doi.org/10.29381/0103-8559/2018280114-9>
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do devir: ensaio a partir da obra de Herberto Helder*. Lisboa: Vendaval, 2003.
- MAFFEI, Luis. Herberto Helder, um retrato. *Todas as musas*, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 66-80, jan./jul. 2010. Disponível em: <https://www.todasasmusas.org>.
- MARINHO, Maria de Fátima. *Herberto Helder: a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, 1982.

MARTELO, Rosa Maria. *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

MARTELO, Rosa Maria. *Os nomes da obra: Herberto Helder ou o poema contínuo*. Lisboa: Documenta, 2016. <https://doi.org/10.17851/2359-0076.3758.105-111>

MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e verdade: uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

MOLDER, Jorge. [Sem título]. *À sombra da luz* [catálogo de exposição]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994. [s.p.]

O ROSTO da máscara. Auto-representação na arte portuguesa [catálogo de exposição]. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994.

PEREIRA, Mariana. Lemos. Um retrato de quem fixou um adeus português. In: DIÁRIO DE NOTÍCIAS [online], fev. 2018. Acesso em: <https://www.dn.pt>.

PINHARANDA, João Lima. Fernando Lemos. In: O ROSTO DA MÁSCARA... [catálogo de exposição]. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994. p. 180-183.

RIBEIRO, Eunice. O autorretrato em literatura: ilustração e ruína. *Limite*, n. 9, p. 321-335, 2015. Disponível em: <http://www.revistalimite.es>.

RUBIM, Gustavo. [Recensão crítica a A faca não corta o fogo. Súmula & inédita, de Herberto Helder]. Colóquio/Letras, Lisboa, n. 172, p. 215-217, set. 2009. <https://doi.org/10.11606/t.8.2012.tde-15032013-103256>

SERÉN, Maria do Carmo. *Fernando Lemos: a fotografia surrealista*. Tradução de Maria Luísa Santos Costa. Porto: Mimesis, 2002.

---

### Endereço para correspondência:

Teresa Jorge Ferreira

Universidade Católica Portuguesa – CECC

Palma de Cima

1649-023, Lisboa – Portugal