

Fernando Lemos: um artesão dos tempos modernos

Margarida ACCIAIUOLI

Pouco tempo depois de ter procurado refúgio no Brasil, em 1953, Fernando Lemos foi para S. Paulo colaborar na montagem de uma exposição histórica sobre a cidade paulista, a convite de Jaime Cortesão. Lemos tornara-se um pintor famoso em Lisboa, graças à sua participação na exposição surrealista da Casa Jalco, onde apresentara um conjunto de 125 obras, entre óleos, guaches, desenhos e fotografias, e agradou-lhe especialmente o facto de ser tentado a pôr à prova os seus talentos no domínio do desenho gráfico, uma prática que de resto conhecia. Durante anos trabalhara em editoras, agências de publicidade e litografias industriais como impressor e desenhador, e expusera mesmo cartazes seus. Mas em Portugal, essa actividade não tinha ainda nada a oferecer. Este facto veio a revelar-se quase tão determinante para o futuro de Lemos como as perspectivas que no Brasil se lhe abriram. Em 1954 realiza no Museu de Arte Moderna de S. Paulo uma exposição individual de Desenho. Nesse mesmo ano e no seguinte integra a secção de Desenho da II e III Bienal de São Paulo. E em 1957 era-lhe atribuído o Prémio de “Melhor desenhista” brasileiro na IV Bienal de S. Paulo, tendo tido então, pela primeira vez na vida, reais oportunidades de ampliar esta variante do seu trabalho.

A partir do convite de Jaime Cortesão, na altura contratado para ser o coordenador da mostra histórica que se pretendia fazer sobre a cidade paulista, colabora com Manuel Lapa na montagem da Exposição da História de São Paulo em 1954, programada no âmbito das Comemorações do IV Centenário da fundação dessa cidade, e executa ilustrações e painéis, desenhando vitrines, realizando paralelamente um importante painel decorativo com 20 por 6 metros, alusivo ao seu crescimento. Com ele ganha o desafio que se havia imposto e ajusta-se ao seu novo país. As entidades ligadas à cultura, dos museus e galerias a empresas, passam a chamá-lo para outras iniciativas. Exposições individuais de Desenho em 1956 e 1958 no Museu de Arte Moderna de S. Paulo mostravam a pujança deste seu trabalho, estendendo a sua fama como Desenhador. A participação em representações brasileiras intensifica-se com a sua integração nas mostras “The Fourth International Exhibition” (Japão, 1957), “Desenhistas Contemporâneos da América Latina” (Pan-América Union, Washington, 1959), “Artistas do Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo” (Assumpción, Paraguai, 1959), “12 Artistas Brasileiros” (Israel, Cuba e Colômbia, 1960) e “Brazilian Art Today” (Londres e Viena, 1965), e o seu trabalho começou a ser conhecido.

Revistas como a “Manchete”, a “Revista da Semana”, a “Sombra” e “Padrão”, jornais como o “Estadão” e “O Estado de S. Paulo”, e editoras como a “Edaméis” e a “Giroflé” (dedicada a livros para crianças), passam a solicitar a sua colaboração. Ao mesmo tempo, empresas importantes disputam o seu trabalho (Tapeçarias decorativas para a TAP Portugal nas sedes de São Paulo e do Rio de Janeiro; desenho e projectos de tecidos para o Salão da Rhodia), e instituições oficiais contratam-no para planificar os Stands das suas

representações no estrangeiro (Pavilhões do Brasil na U.S. World Trade Fair, Nova Iorque, em 1957 e na V Feira Internacional de Tóquio em 1963). E acaba por ajudar a criar a Associação Brasileira de Desenho Industrial em 1965.

Entretanto organiza e integra a I e II Bienal Internacional de Desenho Industrial no Museu de Arte Moderna de São Paulo e ganha o prémio de “melhor capa de livro” e “melhor apresentação gráfica” em 1963, neste último certame.

Entre as consequências desta distinção destacava-se, pelo menos para Lemos, o facto deste reconhecimento dizer respeito a uma prática específica do seu trabalho e de a consagração revelar a importância dele. Por outras palavras, reconhecia-se que as suas propostas no domínio do desenho gráfico tinham trazido novidade e que elas ajudariam a consolidar a afirmação internacional do “design” brasileiro que começara a dar os primeiros passos.

A verdade é que embora Lemos se tivesse afirmado com uma geração de artistas que explorava formas e tamanhos de papéis e letras, além de imagens e cores para criar identidade visual de produtos e serviços, ele não se acomodara nessa experimentação. Sempre que utilizava o desenho – quer sob a forma de ilustração, quer sob a forma de logotipo, tal como no-lo dá a conhecer o projecto de programação visual para o Memorial da América Latina – era a consistência da concepção que era própria ao Desenho que os tornava, por assim dizer, reais, tornando-os susceptíveis de serem entendidos por todos. A comunicação que se estabelecia transformava o desenho em desígnio e o desígnio dava consistência ao desenho fazendo com ele se transformasse num produto e não numa representação. Por outras palavras, ele entendia o design como um dos destinos possíveis do desenho sem ver nisso nenhuma contradição. Era como se, provisoriamente, o campo do desenho se tivesse tornado tão lato que incluía todas as manifestações da sua criação incontornável.

Se somarmos estes elementos – o papel do desenho e o desejo de fazer dele um instrumento de comunicação – a sua acção como designer é fácil de compreender, nas circunstâncias da época. Mas o factor mais importante foi que as encomendas recebidas colocaram-no em contacto quotidiano com aquilo que a sua percepção já lhe dissera ser a realidade: o «design» era uma forma de se relacionar com o mundo. Doravante, já não se veria obrigado a ser o pintor, o poeta, o fotógrafo, o desenhador ; havia o «design» que podia fazer dele todas essas coisas.

A partir daqui tudo se clarificou. Mal se juntou com os designers, descobriu que para transformar uma ideia numa coisa não bastava “ser um artista”; era preciso ser-se convictamente um artifice; para exprimir visualmente um conceito, o designer deveria dispor-se a socorrer-se de tudo o que o rodeava, colhendo e organizando a informação da melhor maneira possível. Design era, assim, sinónimo de criação, e, como bem viu Frederico Morais em 1970, para Lemos, era indiferente que essa criação fosse um quadro, uma embalagem, um símbolo ou um pavilhão de uma Bienal¹. Por esta via, Lemos tentava enraizar o desenho. E depois de o ter feito descer à terra como “design”, assumia o seu destino pela necessidade e força da imagem das coisas, dando-lhe uma mais cabal concretização.

2.º

O meio artístico brasileiro, mesmo com a sua proverbial abertura, devia achar esta estratégia errada e infrutífera. Mas ela não era nem uma coisa nem outra. Lemos colocara os seus dons ao serviço da indústria e elogiava a produção em série como via de comuni-

¹ Frederico Morais, in “Diário de Notícias”, Rio de Janeiro, 8 de Janeiro de 1970

cação directa e de acesso fácil. Por mais óbvios que fossem os seus contributos na aprendizagem da economia de meios, do uso da racionalidade de materiais e ideias, os críticos não viam com naturalidade esta descida às coisas. E, mesmo nos casos em que essa prática foi entendida, não raras vezes se insistia no carácter “gráfico” que o seu trabalho tomava, materializando assim as consequências da suposta traição que ele cometia ao fazer do «design» um destino possível do desenho, dentro de todos os outros que ele encerra. Mas, na verdade, a questão tinha razão de ser.

Ao mesmo tempo que a arte abstracta recém-desembarcada no Brasil por via da Bienal de São Paulo chegava aos museus – e depois, a arte concreta – a articulação do jornalismo cultural com as artes plásticas tinha criado um mercado de trabalho paralelo, com importância significativa. Os campos de intervenção plástica estavam, porém, profundamente separados. Os pintores, que nesses anos ainda entravam em polémicas, acreditavam apesar de tudo na vitória transcendental da pintura, e perdiam-se na discussão da abstracção-figuração, nas virtudes do realismo, no pronunciamento do concretismo e até, alguns, na poesia concreta. Os designers, apertados pela realidade do mercado, queriam acima de tudo responder aos desafios do desenho no século XX, dar identidade às imagens, projectá-las para além dos produtos e muito naturalmente situavam-se de outra maneira. Para Lemos, como de resto para grande parte dos designers, a imagem estabelecera o seu império e a criação plástica de uma marca tornava-se, com as suas regras, um património mais acessível do que a pintura. Por outro lado, Lemos não se sentia protegido pela unicidade da obra de arte e defendia os múltiplos com calor e naturalidade. Os parentescos que alguns avançavam ou que diziam encontrar em Lemos e o Grupo de pintores que o culto do Abstraccionismo tinha formado com Ostrower, Goeldi, Clovis Graciano, Flávio de Carvalho, Carlos da Silva Prado, Anísio Medeiros, Aldemir Martins e até com Arnaldo Pedroso d’Horta (de quem ele era, de resto, amigo), não se podia de facto verificar. Lemos nunca via o desenho fora da sua concretização nem o podia ver. Por isso se empenhara tanto no projecto gráfico do Suplemento Literário do jornal “*Estadão*”, criado em 1956 e planeado por António Cândido, no qual activamente colaborou com Mira Schendel e António Lizárraga (sob o signo de um abstraccionismo nem sempre entendido da mesma maneira) e com Aldemir Martins, Marcelo Grassmann e Wesley Dukee (os melhores desenhadores figurativos brasileiros destes anos). E também por isso mesmo, era compreendido pelos arquitectos, com os quais na realidade muito trabalhou. Mas a verdade é que ele prosseguia sozinho sem universo comum. A luta era realmente entre ele e o desenho.

3.º

Em 1959, o desenho converter-se-á então não numa forma de expressão plástica, mas na única. Fora, aliás, o que o júri de premiação da IV Bienal de São Paulo vira já em 1957, quando lhe conferiu a distinção de “Melhor desenhista brasileiro”. Era a confirmação suprema do pintor como desenhador. O expositor da Casa Jalco de 1952 podia angustiar-se por ter deixado de lado a pintura, e angustiar-se ainda por não sentir necessidade de pintar. Mas não se envergonhava de avançar neste caminho.

Esta parece ser a substância dos Desenhos expostos na Galeria de Arte São Luís (São Paulo, 1960) e na II Exposição de Artes Plásticas (Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, 1962). Os trabalhos que em ambas apresenta nasceram já para cá daquelas macro células recortadas que apareciam nos desenhos de 1958. Eles são imagens delas, “justapostas e sobrepostas, formas negras agudamente delineadas”, “siluetas”, nas quais “as rectas se contrapõem

às curvas, mas onde a referência inexistia em seu abstraccionismo concreto", como escreveu Aracy Amaral². E tanto vale dizer que não havia ali mais timidez ou que havia afirmação, como Milliet intuiu em 1959, na apresentação do catálogo da exposição "10 desenhos a nanquim", realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Em 1965, o projecto de criação do atelier de "design" – "Estudo de Criação Mairity" –, que funda com os designers Aldemir Martins, Andálio Dantas e Décio Pignatari e com os fotógrafos Paulo Namorado, George Torok, Luís Autuori e Jorge Bodansky, levou-o a entender o processo de produção e comercialização do desenho e a fortalecer a sua crença nas virtualidades deste trabalho. Pensava, naturalmente, no carácter pedagógico do respeito pela economia de meios e rentabilidade de processos que a sua actividade de designer era obrigada a observar. Mas que valia essa actividade comparada com o ofício grandioso de pintor? Como podia o pintor defender ali o papel que reservara ao desenho? E como podia estar tão certo de que o desenho se afirmava no "design" com uma força idêntica à da pintura? Para responder a esses problemas, ele lança-se na pintura. De resto, a afirmação interna do desenho tal como o vemos em 1960-62, atravessava já todas as telas que ele mostrara em 1962, na Galeria de Arte São Luís. Por isso elas pareceram na altura tão próximas do seu desenho. E talvez também por isso, Lemos tenha declarado, em entrevista dada à imprensa, que "a pintura é modo de bater papo"³.

4.º

Podemos dizer que essa declaração era o abandono definitivo da sacralização da pintura e o regresso da tónica da sua vertente artesanal. A projecção permanente da problemática gráfica, "rigor operacional", reflectia-se também no modo como se revolviam aquelas telas. E certamente, por isso, se pôde escrever que, na sala da Bienal paulista de 1965, onde apresentou individualmente o seu trabalho, o que se via eram "desenhos tornados pintura, tinta vinílica substituindo o nanquim, o gráfico porém mantendo o domínio sobre o pintor – vinho/negro, cinza/negro, branco-branco em texturas diversas"⁴. Eram composições rigorosas através de gradações cromáticas surdas, "retorno silencioso da cor", em que "os brancos são forma, em outras se transformando em espaço entrevisto- versões de um caligrafismo absorvido pelo formalista ocidental."

Mas foi preciso chegar a 1969 para vermos então o desenho tornar-se pintura. Entre dúzias de quadros desconhecidos, a Galeria Bonino, no Rio de Janeiro, mostrava um trabalho que criava realmente pintura e não a aludia apenas. Isto é, ela não estava ao serviço do desenho. Era o desenho que se colocava ao serviço dela. De uma maneira inconsciente essa parecia ser a situação do seu desenho desde 1965-67 e nessa medida é bem verdade que do seu pincel passara a nascer "uma pintura de substância, na qual a forma enfeixada por um contorno que é gráfico pelo seu recorte límpido, mas sobretudo pela factura (...) é nutrida de matéria, ou melhor é essencialmente matéria"; sem claro-escuros, sem modelados – "côr chapada que se adensa ou condensa em profundidade"⁵.

Claro está que a pintura trazia para a zona clara do seu entendimento a aventura do desenho. Dele conservava ainda a força propositiva da linha que se desenvolvia em ritmo; mas essa passagem agora não se apoiava mais nela, porque, como então Mário Pedrosa viu

² Aracy, A. Amaral, "Notas à margem de uma obra", in *Colóquio/Artes*, nº30, Lisboa, Janeiro, 1973, pp.5-13

³ António Contente, "Fernando Lemos: Pintura é modo de bater papo", in *V. H.*, 24 de Abril de 1962

⁴ Aracy A. Amaral, "Notas à margem de uma obra" *Colóquio Artes*, nº30, Janeiro 1973, p.5-13

⁵ Sérgio Milliet, "Um Desenhista", in *Estado de São Paulo*, 6 de Setembro de 1956. Ver também "Do límpido barroco", in *O Estado de São Paulo*, 28 de Janeiro de 1956

e escreveu no catálogo dessa exposição, a linha “logo cai como um foguete que se queima, voltando sobre si mesma para espairar-se como forma”. Forma geralmente fechada, pesada, que se desvanece num processo rítmico que avança e recua, que se volta para fora ou se mete para dentro em ramificações, em “cachos”, mas não em filigranas.

Seja como for, estava confirmado que era a pintura que ocupava agora a sua atenção. Lemos dispunha nesse momento de condições para se afirmar como pintor. Mas em entrevista dada a Jayme Maurício, seu companheiro de lutas e militâncias gráficas, ele decide confessar que nunca se sentiu “o pintor”, “o poeta”, “o desenhador”. Sentia-se “designer”, com a consciência que ganhara nas fábricas, nas litografias, no mercado e no mundo da produção, “onde a arte é programa, onde as ideias passam pelo projecto antes de serem produto”. E referia que aprendera que uma ideia só era uma ideia quando se transformava numa coisa. A sua pintura era assim uma ideia que se transformara numa exposição e por isso mesmo interessava ver nela “uma forma de conhecimento”.⁶

Como era de prever estas afirmações tiveram consequências. A 8 de Janeiro de 1970, no “Diário de Notícias” do Rio de Janeiro, Frederico Moraes, fazendo um balanço das actividades artísticas do ano anterior, referia que, durante a exposição de Lemos na Galeria Bonino, uma afirmação do pintor “assustou muitos colunistas da praça”. Talvez ele tenha querido escrever “escandalizado”, mas a verdade é que procurou demonstrar como ela era, no entanto, e do ponto de vista do pintor, “absolutamente correcta”. E explicava que o que Lemos fazia era “design” na medida em que um determinado número de elementos formais e materiais (côr, forma, tela, etc) devem ser organizados da melhor maneira possível. “Design” era, assim, sinónimo de criação e, neste caso, defendia que “tanto faz que essa criação seja um quadro, uma embalagem, um símbolo ou o pavilhão de uma Bienal”.

5.º

Entretanto, Lemos retomara o desenho “como forma de conhecimento e ritmo de caligrafia pensante”. Voltara às pequenas dimensões, a um desenho que se pode colocar mais próximo. Nos seus cadernos pensa o fenómeno da Televisão e a abordagem da sua imagem, que trouxera novo código e tempo vivencial: tempo interrupto, sequencial, que deixa fantasmas na memória numa mistura de imagens que lembra os sonhos.

Evidentemente que o motivo da Televisão não era único nem exclusivo. O seu desenho há muito que se atribuía funções diversas e continuava a usar as suas relações com o “design” para prosseguir a sua marcha. Em 1983, Lemos informava cuidadosamente, no folheto-catálogo da exposição realizada na Fundação Gulbenkian, sob o título “Desenhos, Memória”, como esse trabalho se desenvolvia. Eis alguns passos, a título de ilustração: “neste momento o meu traço é ininterrupto, movimento indefinido, porém claro”; “necessariamente claro, isto é, translúcido, gráfico e atento na captação e no registo isento de emotividade”; “quase desmotivado do porquê, sem coleta de dados, como acontece com o design na suas atitudes maiores”; “desenho que se fez sonho aberto e incendiado de luz, tão indiscutível como indecifrável”. E porque “o desenho articula-se, linha líquida sem tempo nem lugar premeditado”, e porque “percorre um destino crítico, questiona-se, desconhece o que vai aprendendo na improvisação do perigo e na imensidão dos vácuos”, ele deixa bem claro que o assunto é o design. E é precisamente porque “o desenho não faz da mão um destino macio e habilidoso atrás da expressividade e dos efeitos da casualidade” que ele confia em instrumentos intermediários para se “aperfeiçoar”.

⁶ “Fernando Lemos na Bonino: não sou pintor, pinto”, in *O Estado de São Paulo*, 3 de Setembro de 1969

Quando a exposição foi inaugurada causou grande perplexidade. Sabemos hoje que o que Lemos dizia no catálogo era apenas uma ínfima parcela do que pensava, mas nesse tempo tais reflexões ainda provocavam desconfiança. Na verdade, a técnica de manipulação de materiais tinha-o feito descobrir as virtualidades de “uma superfície serena, lisa, de refinado acabamento” produzida industrialmente, “sem texturas nem resquícios de emotividade”: a chapa de alumínio sensibilizado que fazia a transferência do fotolito para a impressão de offset. Entretanto, ela aparecia como suporte, substituindo o papel. Com a transferência do papel para a chapa de alumínio, ele eternizava neste novo material a integridade do desenho e tornava possível uma cópiagem de tiragens múltiplas, fazendo-o então matriz ao mesmo tempo que reprodução, múltiplo e seu próprio original.

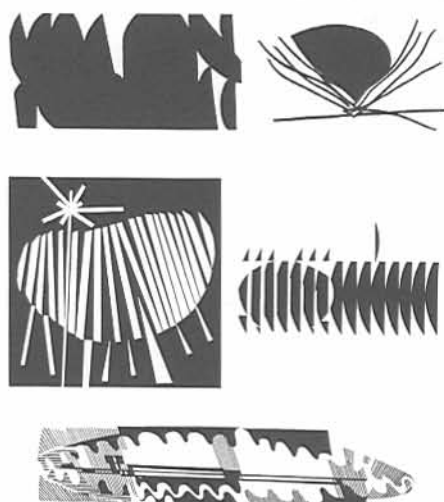
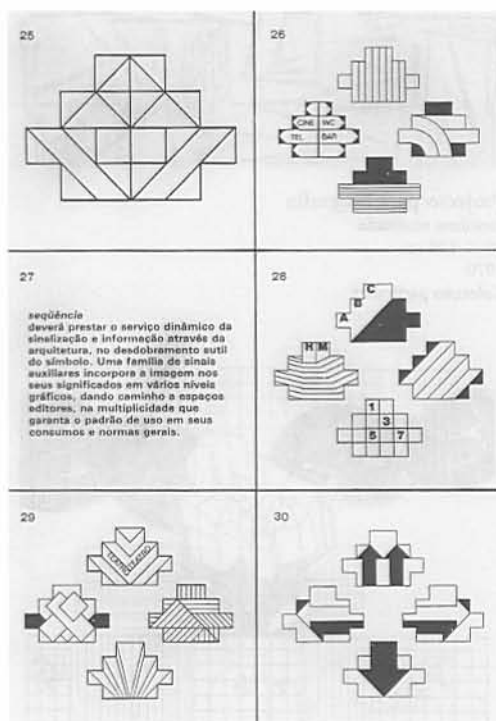
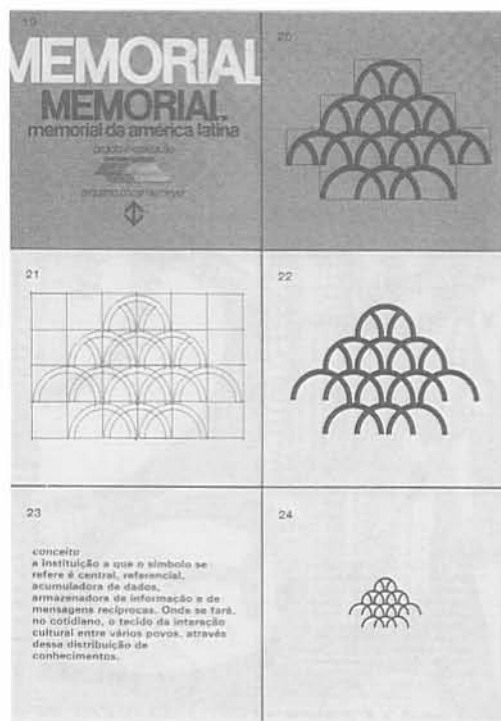
E o motivo era óbvio. Lemos fizera aquilo que todos os designers fazem quando entregues a si mesmos: proclamara o poder do desenho tornando-o puro objecto. Pois acontece que este poder, de todas as formas proclamado, não foi logo entendido. Tomou-se como uma experiência sem mais consequências. Mas Lemos era suficientemente perspicaz para afirmar o método por detrás da experiência. Ele dera a conhecer as regras do jogo com o qual estava a jogar, e naturalmente esperava ser compreendido. Infelizmente esquecera um pequeno pormenor: o desenho em Portugal não ganhara o estatuto que depois alcançaria, ou ganhara, sem que isso fosse dito, sobretudo se quem dizia era um dos seus praticantes mais confessos.

6.º

Para aquele que é aqui o meu propósito – fundamentar a tese de que Lemos pode ser considerado um artesão do século XX – o projecto do logotipo para o Memorial da América Latina, realizado entre 1987-88, é uma peça central. Com efeito, do ponto de vista artístico, é uma obra singular. Contém preciosas informações sobre a pesquisa feita, entre as quais a célebre ideia de utilizar a forma de um bumerangue, cujo movimento de vai e vem, que traduz essencialmente o gesto de ida e volta, a troca de informação, a permuta de conhecimento, ainda hoje é eficaz. Ele partira de um objecto lúdico de grande popularidade, instrumento elementar na sua forma. E o seu movimento, como explica Lemos, parecia definir a razão maior do Memorial, “todo o espaço aberto, a interacção cultural do continente. Movimento pendular, binário e constante na referência cultural a centralizar e descentralizar.” Na pesquisa deste sinal, o bumerangue foi perdendo a força emblemática de origem preservando-se apenas a sua anatomia: um arco, duas terminais, entrada e saída, emissão e recepção, transformação e multiplicidade, memória e registo – a democracia e a criatividade. E assim foi ao encontro de volumes cuja tensão formal procurou familiarizar com a arquitectura que informava o projecto do Memorial, da autoria de Óscar Niemeyer.

Sem dúvida, que este trabalho defende com toda a convicção coisas que são mais do que «design». Em 1988, Lemos escrevia que “é pela comunicação visual, pela gráfica que imprime o olhar, que se leva o homem ao produto, enquanto, pelo design, em toda a sua dimensão, se leva o produto ao homem”, distinguindo assim os dois processos⁷. A sua relação com a realidade é efectivamente aquela que ele descreve como acção comprometida e nessa aposta depositou a vida e a obra como poucos o fizeram. Entretanto não abdicou dos processos artesanais descobrindo instintivamente aquilo que os historiadores se mostram sistematicamente incapazes de perceber: ou seja, que os designers são os artesãos modernos.

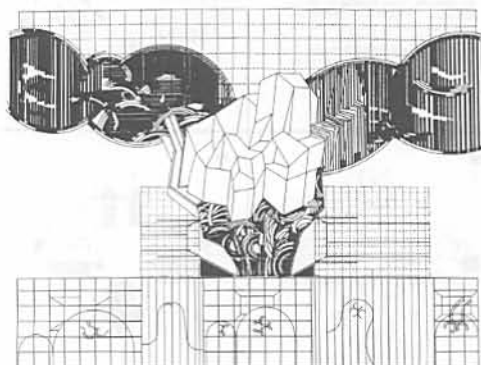
⁷ Fernando Lemos, “Na casca do ovo, o princípio do desenho industrial”, São Paulo, Edições Rosari, 2003



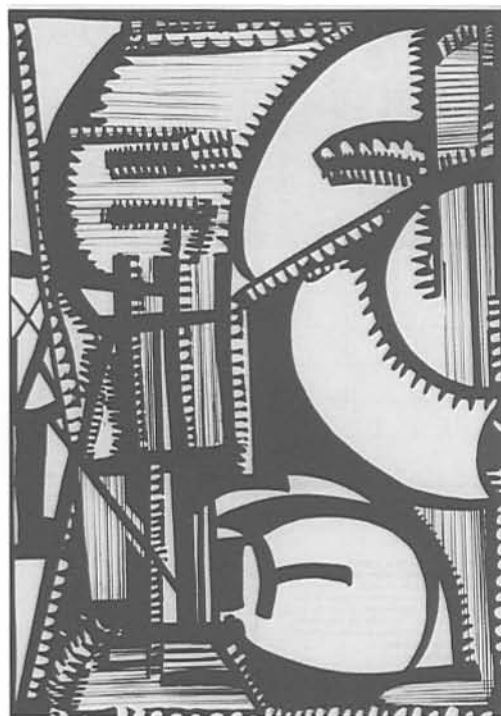
Ilustrações para o Suplemento literário de
O Estadão de São Paulo
guache sobre papel
10 x 10 cm (cada)
1956 - 1967
Coleção particular



Projecto para litografia
cartolina recortada
40 × 120 cm
1979
Colecção particular



Desenho (série Memórias n.º 1)
serigrafia/chapa de zinco — 1/3
51 × 64,5 cm
1984
Colecção CAMJAP/FCG



Desenho (série Prémio IV Bienal de São Paulo)
tinta-da-china sobre papel
100 × 70 cm
1957
Colecção particular