

Laura da Assunção Rodrigues Esteves Afonso

A crítica na obra de Nadir Afonso

O caso das obras de título cidadão

1

Dissertação de Mestrado: Estudos do Património

Orientador: Prof. Doutor Pedro Flor
Universidade Aberta
Lisboa 2010



A crítica na obra de Nadir Afonso

O caso das obras de título citadino

Agradecimentos

À Hemeroteca de Lisboa, ao Arquivo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, à Biblioteca Municipal do Porto, à Biblioteca Municipal de Chaves, à Biblioteca Municipal de Cascais, ao Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas, Fundação Nadir Afonso, pelo acesso às obras solicitadas.

Aos Professores José Henrique Dias e António Quadros Ferreira pelos comentários que resultaram da leitura desta tese.

À minha família, Nadir Afonso, aos meus filhos, Augusto e especialmente ao Artur pela disponibilidade e sentido crítico.

Ao Prof. Doutor Pedro Flor pelas suas sugestões.

O meu reconhecimento a todos que tornaram possível este trabalho.

Sumário

Nadir Afonso (1920), personalidade multidisciplinar, pintor, ensaísta e arquitecto, constitui o objecto da presente investigação. A sua obra é, em grande parte, mal conhecida, pouco divulgada e deficientemente estudada. O objectivo deste trabalho visa contribuir para um melhor conhecimento e difusão da sua obra e, numa perspectiva alargada, estabelecer as relações entre a prática da pintura e a estética, debruçando-nos sobretudo, sobre a sua obra pictórica que surge relacionada com a temática da cidade.

Ao longo do nosso trabalho, constatamos considerações infundadas que são tecidas em torno da obra plástica e estética devido à *ilusão de conhecimento* dos seus autores. Em contrapartida, esboçamos e transcrevemos fragmentos de textos estéticos de Nadir Afonso para rebater tais alegações.

Apesar de se tratar de uma obra demasiado extensa, adquirimos um conhecimento alargado da maioria da sua produção artística, o que nos permite reconhecer o pioneirismo e a originalidade das soluções criativas e teóricas, e a consequente demonstração da importância da obra. Para o artista, todo o processo de criação artística obedece a um rigoroso trabalho de contemplação e meditação que culmina na procura da essência da arte, que considera ser, de origem matemática.

A cidade constitui um tema constante na história da pintura do mundo ocidental e também na obra de Nadir Afonso. Revelaremos como as cidades reais ou imaginadas marcam a sua obra e são fruto de um aturado e perseverante trabalho. Mencionamos os fundamentos gerais da sua teoria estética, em que a representação do objecto não confere especificidade à obra de Arte.

Abstract

Nadir Afonso (b. 1920), a multidisciplinary personality, painter, writer and architect, is the object of this research project. In the main, the body of this work is imperfectly known, scarcely disclosed and hardly studied. The aim of this undertaking is to contribute to a better understanding and dissemination of his work and from an enlarged perspective establish the relations between painting and aesthetics, concentrating above all on his pictorial output that appears in connection with the city as its theme.

In our research we came across unfounded reflections fabricated about his plastic and aesthetic work, due to their authors' delusions of knowledge. In response to this we have outlined and transcribed fragments of aesthetic texts by Nadir Afonso to refute such allegations.

Although this is an excessively lengthy work, through it we have become comprehensively acquainted with most of his artistic production. This has allowed us to recognise his pioneering spirit and the originality of his creative and theoretical solutions and the consequent demonstration of the importance of his work. To the artist each process of artistic creation is done with meticulous attention to contemplation and meditation, which culminates in the search for the essence of art, which he believes is mathematical in origin.

The city is an ever-present theme in the history of painting in the Western world and also in the work of Nadir Afonso. We will reveal how real or imaginary cities mark his work and are the result of a time-consuming and persevering task. We also provide an overview of his aesthetic theory, in which the representation of the object does not give specificity to the work of art.

Keywords: art, city, geometry, harmony, Nadir Afonso, painting.

Índice

Sumário	4
Abstract	5
Índice de Imagens.....	7
Introdução	11
1. Objectivos e Recursos.....	11
2. Lucubrações.....	13
3. Pertinências	17
I. A Vida e a Obra	38
1. A infância e a juventude	38
2. De Paris à América Latina	56
3. Regresso ao Velho Mundo.....	66
4. Os anos de recolhimento.....	78
II. A Arte e a Cidade	104
1. A cidade ou o nome.....	104
2. A cor e a alma	111
3. A Arte e a geometria.....	123
4. A Cidade na arte	128
III. O privilégio da cidade	133
1. O percurso da cidade.....	133
2. Os períodos da cidade geométrica	136
3. A crítica na obra e na cidade	144
Conclusão	162
Anexo I.....	169
Anexo II.....	175
Bibliografia.....	200
Bibliografia geral.....	200
Bibliografia Activa.....	201
Bibliografia Passiva	202
Índice Remissivo	207

Índice de Imagens

Imagem 1. Malevich, <i>Quadrado branco sobre fundo branco</i>	28	
Imagem 2. A mãe, Palmira Rodrigues	Imagem 3.O pai, Artur Maria Afonso	38
Imagem 4.Casamento de Palmira e Artur Maria Afonso.....	39	
Imagem 5. Nadir e o irmão Lereno.....	40	
Imagem 6. Lereno e Nadir (de pé).....	40	
Imagem 7.Os anjinhos do frontão da Igreja de S. João de Deus em Chaves (vista de frente e tardo).	41
Imagem 8. Nadir com 12 anos e com15 anos.	43	
Imagem 9. Vista do Forte de S. Francisco (aguarela)	44	
Imagem 10. Clérigos	Imagem 11. Praça da Batalha	46
Imagem 12. Símbolo dos <i>Independentes</i> desenhado por Nadir.	47	
Imagem 13. <i>Auto-retrato</i>	48	
Imagem 14. Nadir e Ricardo Gil da Costa em face do Auto-retrato de Nadir.	48	
Imagem 15. Amândio Silva e Nadir.	49	
Imagem 16. Grupo de alunos das Belas-Artes do Porto.....	49	
Imagem 17. Ribeira	Imagem 18. Vila Nova de Gaia	51
Imagem 19. Gravura de António Lino	53	
Imagem 20. Évora Surrealista	54	
Imagem 21. Potes (Vasilhas)	54	
Imagem 22. Cais de Santos.....	55	
Imagem 23. Nadir Afonso com o arquitecto Ponce de Léon.....	57	
Imagem 24. Documento passado por Le Corbusier onde certifica que Nadir é «Bon Architecte».	58	
Imagem 25. Perspectiva da <i>Unité de Marseille</i> , por Nadir Afonso.	58	
Imagem 26. <i>Composition</i>	59	
Imagem 27. Em dia de aniversário de Le Corbusier	60	
Imagem 28. Declaração de Le Corbusier que atestando que Nadir trabalhou no seu ateliê.	61	
Imagem 29. Carta de Le Corbusier.	61	
Imagem 30. Fábrica Duval em Saint-Dié.....	63	
Imagem 31. Projecto final para o Parque do Ibirapuera da equipa de Niemeyer em 1953.	65	
Imagem 32. Inauguração do Parque do Ibirapuera: Monumento do IV Centenário de S. Paulo.	65	
Imagem 33. Nadir Afonso junto de <i>Espacillimité</i> mecânico, 1958.	66	
Imagem 34. Projecto do Monumento ao Infante.....	68	
Imagem35. Projecto de um teatro de Nadir Afonso.	69	
Imagem 36. Capa de <i>La Sensibilité Plastique</i>	71	
Imagem 37. Imagens da Panificadora de Chaves.	73	

Imagem 38. Exposição no Secretariado Nacional de Informação	75
Imagem 39. Capa da edição alemã, francesa e inglesa de <i>Les Mécanismes de la Création Artistique</i>	77
Imagem 40. Capa de <i>Aesthetic Synthesis</i>	80
Imagem 41. Capas de <i>Le Sens de l'Art</i> e da tradução <i>O Sentido da Arte</i>	82
Imagem 42. Da esquerda para a direita: Helsínquia, Plaza del Sol e Dresden	83
Imagem 43. <i>Le Buveur d'absinthe</i> Imagem 44. <i>Déjeuner sur l'herbe</i> de Manet	84
Imagem 45. Capas de vários álbuns de carácter monográfico.	86
Imagem 46. Capa do livro <i>Universo e o Pensamento</i>	87
Imagem 47. Leonardo da Vinci, <i>Virgem dos Rochedos</i> , versão de 1483-1486. Leonardo da Vinci, <i>Virgem dos Rochedos</i> , versão de 1495-1508.	91
Imagem 48. Capa do livro <i>Sobre a Vida e sobre a obra de Van Gogh</i>	94
Imagem 49. Capa dos livros <i>Da Intuição Artística ao raciocínio Estético</i> e <i>As Artes: Erradas Crenças e Falsas Críticas /The Arts: Erroneous Beliefs and False Criticisms</i>	95
Imagem 50. Capa do livro <i>Nadir face a face com Einstein</i>	97
Imagem 51. Selos dos CTT - Correios de Portugal, reproduzindo pinturas de Nadir Afonso.	98
Imagem 52. Paineis de Azulejos, Câmara Municipal de Boticas.	99
Imagem 53. Paineis de Azulejos, estação do Metropolitano dos Restauradores, Lisboa.	99
Imagem 54. Teatro Maria Matos: em cena a bailarina Ainhoa Vidal e o actor Giacomo Scalisi.	99
Imagem 55. Projecto da Fundação Nadir Afonso	100
Imagem 56. Centro de Artes Nadir Afonso em Boticas.	101
Imagem 57. Apresentação do livro <i>Nadir Afonso: Itinerário com(sentido)</i> em Serralves.	101
Imagem 58. Baku	105
Imagem 59. A – Bristol. B – Sydney. C – Pontes sobre o Reno. D – La Seine et le Grand Palais.	107
Imagem 60. Friso do Falcão	110
Imagem 61. Leipzig	116
Imagem 62. Bruxelas	118
Imagem 63. <i>A Cidade</i> de Ambrogio Lorenzetti.	129
Imagem 64. <i>Dusseldorf</i>	132
Imagem 65. Hórus	133
Imagem 66. Espacillimité	134
Imagem 67. Veneza.	135
Imagem 68. <i>Le Grand Canal</i>	137
Imagem 69. Babilónia	137
Imagem 70. Pontes de S. Petersburgo	138
Imagem 71. A Cidade dos galos	139
Imagem 72. Essen	140
Imagem 73. Sirènes	141
Imagem 74. Kuala Lumpur	142

Imagem 75. Ninfas (A tua alma é um alaúde suspenso)	142
Imagem 76. Esfinge	143
Imagem 77. Gôndolas.....	144
Imagem 78. <i>Rua da Cadeia</i> Imagem 79. <i>Canto do Rio</i>	146
Imagem 80. La Seine.....	148
Imagem 81. Idade Média.....	152
Imagem 82. Labirinto	153
Imagem 83. Pontes de Paris	155
Imagem 84. Cidade de Chaves.....	156
Imagem 85. A Cidade dos Príncipes.	161

Não existe qualquer autoridade dentro de toda a esfera do nosso conhecimento que se encontre fora do alcance da crítica, poderemos então, sem risco, reter a ideia de que a verdade está para além da autoridade humana. E devemos retê-la, pois sem esta ideia não pode haver nenhum critério objectivo de investigação, nenhuma crítica das nossas conjecturas, nenhuma exploração do desconhecido, nenhuma busca de conhecimento.

Karl Popper

Introdução

O maior inimigo do conhecimento não é a ignorância, é a ilusão do conhecimento.

Stephen Hawking

1. Objectivos e Recursos

A realização do presente trabalho resulta da necessidade inadiável de elaborar um ensaio que expresse os princípios essenciais da génese na obra de Nadir Afonso. Urge acrescentar novos dados biográficos, bibliográficos e enunciar as normas essenciais da teoria, a fim de evitar falhas e interpretações ilusórias.

Se, por um lado, a obra do artista é admirada e reúne um grande número de entusiastas, por outro lado, uma circunscrita e mal informada historiografia, marcada pela insustentabilidade, vagueia na superficialidade estéril que desvirtua os princípios orientadores da sua pintura e da sua estética.

Desde a Antiguidade até aos nossos dias, muitos pressentiram a ligação entre a arte e a matemática. A singularidade teórica de Nadir Afonso afirma-se em premissas nunca antes enunciadas, consubstanciadas numa persistente actividade artística onde o pintor defende que a essência da arte reside numa matemática intuitiva, se bem que regida por leis da Natureza, fruto de um exaustivo trabalho de manejo das formas.

O nosso objectivo consiste em aprofundar a parte da obra que engloba tanto o estudo da génese da criação artística e toda a sua componente teórica, como o estudo das obras de título citadino uma vez que constitui a face mais arrojada e incompreendida na obra de Nadir Afonso; analisaremos também a destriça entre o tema e o objecto representado.

Tratando-se de um mestrado de *Estudos do Património*, porquê uma dissertação no âmbito da actividade artística? Por várias razões:

– De acordo com o quadro legal, o património cultural é constituído por bens materiais e imateriais, tangíveis e intangíveis, que, pelas suas características, são indispensáveis para a definição da identidade e da cultura de um povo, de uma região e da própria história da Humanidade em geral.

– O conjunto de bens materiais abrangidos pelo conceito de património cultural inclui bens imóveis, como monumentos, edifícios, centros urbanos, bens arqueológicos,

o espaço envolvente aos monumentos, a paisagem e os espaços naturais com interesse científico que, pelas suas características únicas, deverão ser preservados. Fazem parte do conjunto dos bens materiais móveis as obras de arte, como a pintura e a escultura.

– No âmbito dos bens imateriais, o património cultural abarca a literatura, a música e as ideias.

Deste modo, justificamos a realização de uma dissertação de mestrado acerca de Nadir Afonso porque o seu trabalho comporta património material (arquitectura e pintura) e bens imateriais (textos teóricos). Considerando:

– A obra arquitectónica de Nadir Afonso está referenciada pela Ordem dos Arquitectos. A Panificadora de Chaves é um edifício classificado e, foi incluído entre as 100 obras de arquitectura do século XX em Portugal. Logo, este edifício insere-se dentro dos limites do património material imóvel, mais especificamente património arquitectónico e industrial.

– A vasta produção pictórica tem características muito próprias e as suas obras estão representadas em vários museus nacionais e estrangeiros, como o Museu do Chiado, e estrangeiros, como o Centro Cultural George Pompidou. Assim, a sua pintura é reconhecida e ascendeu à categoria de património material móvel.

– A teoria estética do artista expressa conceitos inovadores que se inserem dentro dos limites do património imaterial. A sua produção escrita está publicada em português, francês, inglês, alemão e espanhol, e um ensaio da sua autoria mereceu destaque numa Feira do Livro de Frankfurt.

Na tomada de decisão em enveredarmos pela investigação da obra de uma personalidade no universo artístico, pesou, como móbil principal, o facto de estarem associados, ao seu trabalho, entraves à prossecução de investigação, falsos conceitos e enunciados que, difundidos por profissionais das artes transmitem uma desinformação sobre o universo deste pintor-arquitecto.

Por outro lado, não existe qualquer estudo que trate a sua produção artística ou teórica em profundidade. Apenas, recentemente por proposta de Pedro Lapa, então director do Museu do Chiado, realiza-se a exposição *Nadir Afonso Sem Limites/Without Limits*, e uma equipa desse Museu coordenada por Adelaide Ginga, curadora do museu, penetrou o sondável mundo do percurso artístico de Nadir até à década de sessenta e, constitui a primeira abordagem em que profissionais de um museu se apercebem da dimensão da obra de Nadir Afonso.

Os vários artigos esparsos existentes são circunscritos e limitados a assuntos específicos e, não existe qualquer estudo aprofundado nem da obra teórica, nem da pintura. Carlos Eirão apresentou na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa a tese de mestrado em Teorias de Arte: *Nadir Afonso e o Abstraccionismo Geométrico: a Interação entre a Prática Artística e a Formulação Teórica*, com uma perspectiva muito diferente àquela que propomos edificar. Há anos atrás realizámos uma investigação biográfica que deu origem ao livro *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, editado em 1990. Passados vinte anos acrescentamos novos dados que complementam o que anteriormente afirmamos. Os laços que nos unem ao artista, uma união selada há mais de trinta anos, facilitaram e proporcionaram o acesso a informação privilegiada; assim desempenhamos o papel simultâneo de espectador e parte activa no percurso de Nadir Afonso.

As breves referências à sua actividade como arquitecto justificam-se dado que está a ser elaborada uma dissertação sobre essa vertente profissional do artista pelo arquitecto João Cepeda.

Assim, poderemos ser alvo de reparos, indiciando-nos na premência da fraca contextualização da obra de Nadir no meio artístico português. Essas análises poderão ser legítimas, mas, não fazem qualquer sentido considerando a segregação de que o pintor tem sido alvo, não só por parte de algumas instituições, como por parte de profissionais nas áreas artísticas, como demonstraremos no presente trabalho. Por outro lado, Nadir confessa: «Podemos afirmar, contra a preocupada pesquisa dos nossos estetas, que não se observa, hoje, o mínimo vestígio que possa identificar uma “arte regional”, pelo contrário, todas as regiões são berço de criações artísticas individuais que visam a universalidade, e que não devem ser confundidas com os “artesanatos locais”.»¹ Por temperamento, face à hostilidade do meio, o artista preferiu o afastamento e os laços com o meio tornaram-se quase inexistentes.

2. Lucubrações

A obra de Nadir Afonso, sendo referenciada por diversos autores, na maioria das vezes trata de abordagens que apresentam conclusões nem sempre fundadas no

¹ Nadir Afonso, «As Artes Plásticas em Portugal», *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, p. 195.

conhecimento da obra de pintura ou teórica, numa investigação documental ou adquirida junto do artista. Ao longo deste trabalho servimo-nos da extensa produção bibliográfica e depoimentos do artista, de informação recolhida em jornais, catálogos, diversas publicações, e consulta de documentos provenientes do seu espólio pessoal. Tentaremos, mostrar os princípios gerais da sua estética, a singularidade e originalidade da obra, e a forma como a cidade é apresentada e encarada pela crítica.

Para a realização deste ensaio, constituiu-se como muito valiosa, a nossa auscultação ao longo de longas conversas com Nadir Afonso, nas quais pudemos sempre contar com a sua disponibilidade e assentimento.

O principal objectivo deste estudo reside na necessidade de minimizar as incorrecções ou lacunas existentes e que possa servir de auxílio àqueles que de uma forma ou de outra, pretendem alargar o seu conhecimento sobre o trabalho de Nadir Afonso e sobre alguns capítulos da história de Arte contemporânea.

Ao iniciarmos este trabalho, questionamo-nos sobre a verdadeira abrangência da historiografia e do limite que separa a investigação, da simples recolha de dados. Examinamos os escritos de vários autores e, indagamos diversas vezes por qual deveríamos optar perante as incorrecções e contradições assinaladas. Interrogamo-nos sobre a manipulação de dados, de factos, de acontecimentos e do verdadeiro sentido da História de Arte. Sentimo-nos na corda bamba, no momento de decidir se deveríamos privilegiar uma fonte apenas por se tratar de um historiador de referência, ou apresentar a verdadeira face dos acontecimentos; ficamos confundidos ao tentar compreender o que verdadeiramente distingue o autêntico historiador de arte de um plúmifido especializado. Perguntamo-nos até que ponto uma sucessão de inverdades são consideradas verdades, sobre o empenho e esforços dispendidos para a legitimação da mentira, a forma como estabelecer o limite entre o verdadeiro e o falso, a valorização de acontecimentos e factos com a finalidade de atribuição de currículo a intervenientes, e até que ponto esses factores são determinantes na elaboração de uma História de Arte.

Em circunstâncias várias, apercebemo-nos de que certos especialistas optam por informações recolhidas numas fontes e negligenciam outras, sem contudo conseguirmos compreender quais os critérios de selecção e de exclusão de informação, nem quais as fontes utilizadas. Mergulhamos neste dilema cada vez que consultamos um manual de História de Arte Contemporânea. Confrontamo-nos com trabalhos académicos que anunciam uma bibliografia extensíssima que nem sempre foi consultada, e que incluem

trabalhos inexistentes² e *Histórias de Arte* com fontes deficientes.

Aferimos que, na generalidade, os investigadores baseiam-se no trabalho de outros, sem que tenham lido a obra teórica de Nadir Afonso, sem conhecerem a pintura, nem realizarem uma consulta prévia à documentação da época, nem uma confirmação de factos; confrontamo-nos com uma inépcia geral em apresentar uma pesquisa inédita, diferente ou que contrarie ideias já estabelecidas. Analisaremos os erros e contradições em que caem alguns historiadores ou críticos de arte: demonstraremos que, nas suas afirmações, revelam desconhecimento, de facto, da obra, e daí somos levados a concluir que nunca frequentaram a obra de Nadir Afonso. Limitam-se a falar por aproximação ou suposição, a repetir o que outros disseram, que, certamente, também não leram ou alcançaram.

O Professor José-Augusto França, no prefácio da sua *História de Arte no Século XX*, escreve: «A história é uma ciência extremamente sensível ao tempo em que se realiza».³ (...) «A história do presente é possível desde que uma documentação julgada suficiente esteja obtida – e isso procurou o autor fazer, incluindo nela testemunhos e opiniões que, na sua disparidade, completam ou enriquecem o tecido dos factos.»⁴ Independentemente dos juízos formulados por este historiador, das omissões, da selecção de nomes ou opiniões expressas com que possamos discordar, seguiremos o conselho de José-Augusto França e procurámos «documentação julgada suficiente». Ora, em nosso entender nem sempre isso acontece entre os investigadores em que a sucessão de incoerências das afirmações é expressiva.

A longa lista de documentação que reunimos proporcionou-nos informação em excesso e, por esse motivo, relevamos parte dessa investigação dando ênfase a outra, e relatando os factos que nos pareceram mais importantes, correndo o risco de sermos incisivos. Vêm-nos à memória as palavras do *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, que diz que «a história nada informa». E se, ao longo deste trabalho concluimos que a história nada informa, é plausível que tentemos mostrar a face oculta da história e os processos possíveis para reescrever a história.

Entre outros trabalhos já realizados sobre a obra do pintor mencionamos o

² Referimo-nos a estudos mencionados em bibliografias, relacionados com o objecto do presente trabalho.

³ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX, (1911-1961)*, 4ª edição, Livros Horizonte, Lisboa, 2009, p. 9.

⁴ *Idem*, p. 11.

estudo realizado pelos professores da Universidade de Granada, em que José Garcia Leal faz uma análise à teoria estética e Juan Gómez Segade redige uma apreciação da pintura. O texto deste último professor foi depois traduzido para português e integrado no livro *O Fascínio das Cidades* publicado pela Câmara Municipal de Cascais.

O professor José Henrique Dias publicou vários artigos explorando a vertente teórica, Rui Mário Gonçalves, Fernando Pernes e Fernando Guedes entre outros, debruçaram-se sobre a pintura.

Os elos que nos unem converteram-nos em espectador, parte activa e testemunha da vida do artista, como dissemos. Em virtude desses laços, a nossa missão na realização deste trabalho é árdua, porque qualquer manifestação apreciativa servirá de pretexto para minimizar o alcance do nosso trabalho; qualquer manifestação de discordância com qualquer parecer alheio será vista como consequência da nossa ligação afectiva. Procuramos levantar questões e apresentamos factos — os factos são independentes dos laços — expressão que empregaremos repetidamente ao longo do nosso trabalho.

Dada a proximidade familiar, privilegiamos as fontes escritas e publicadas para melhor acentuar as divergências que formos apontando. Na eventualidade de sermos repreendidos pela nossa insistente necessidade em estabelecer paralelos, de mostrar a originalidade, de ressaltar as qualidades e o pioneirismo da obra, fazemo-lo para alertar os equívocos da história e da crítica e mostrar como homens de grande valor foram humilhados e ultrajados pelos seus pares. Não é pelo facto de a *Mensagem* de Fernando Pessoa, num concurso, ter sido remetida para o segundo lugar, ou por Cézanne e Monet terem sido excluídos do *Salon* de Paris que nos serve de consolo e nos impele a aceitar e legitimar as injustiças cometidas, de cotejar situações análogas, como se toda a nova linguagem constituísse uma fatalidade do destino e um berço de iniquidades, que devêssemos consentir.

Depois da consulta de vários artigos «científicos», concluímos que estes apontavam fontes deficientes, pareceres laudatórios ou reprobatórios inconsistentes e em virtude dos laços que nos unem ao artista, houve limitações a que nos sentimos obrigados, logo que fizéssemos a apologia da obra, em que apontássemos desacertos (apesar de os factos serem independentes dos laços).

Ao longo do nosso trabalho, ao nos apercebermos de divergências de factos, procuraremos que «uma documentação julgada suficiente esteja obtida (...) incluindo nela testemunhos e opiniões que, na sua disparidade, completam ou enriquecem o tecido

dos factos».⁵ Nadir Afonso repete-nos insistentemente que se responsabiliza por aquilo que diz e por aquilo que escreve, e não por aquilo que outros lhe atribuem ou por aquilo que os outros escrevem. Deste modo, nunca se manifestou para que as falhas de investigação cometidas sobre si ou sobre a sua obra fossem corrigidas; talvez por esse motivo as inverdades foram tomadas por certezas.

No decorrer da dissertação, mencionaremos distintamente o livro *Le Sens de l'Art e O Sentido da Arte*, pela simples razão de que, quando algum comentário é apresentado referindo-se ao título em francês, servir-nos-emos desse estudo, uma vez que na edição traduzida em português foi acrescentado um *Sumário*. No desenvolvimento do presente trabalho quando não houver necessidade de estabelecer confrontações ou paralelos, de reforçar ou apresentar ideias, utilizaremos a última versão, traduzida em português.

3. Pertinências

Argan afirma que «o estudo da arte contemporânea é quase uma disciplina autónoma em relação à arte antiga: impõe pesquisas diferentes e mais articuladas, outros instrumentos, outros locais de pesquisa se não outras metodologias»⁶. Se a intenção é fazer historiografia, tanto na arte contemporânea como na arte antiga, o ideal seria investigar as fontes primeiras e mais próximas, apresentar os factos tal como aconteceram. Ignorar factos e ocorrências é apagar ou adulterar a verdadeira História.

Contrariamente ao que Argan afirma, Nadir considera que a obra de arte antiga e a obra de arte contemporânea obedecem aos mesmos princípios, às mesmas metodologias. A obra de arte antiga e contemporânea está sujeitas às mesmas leis de harmonia que são dadas por fonte geométrica, a diferença reside apenas no objecto representado. Há uma matemática latente na obra de arte, a mesma matemática presente em Fídias, em Rafael, em Cézanne ou em Herbin. É a geometria, que de forma inconsciente, realça o objecto: «Na contemplação artística, a dificuldade de compreensão reside no facto de não depararmos com princípios, mas com objectos.»⁷

⁵ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX, (1911-1961)*, 4ª edição, Livros Horizonte, Lisboa, 2009, p. 11.

⁶ Giulio Carlo Argan, *Guia de História de Arte*, Editorial Estampa, Lisboa, 1994, p. 73.

⁷ Nadir Afonso, *Nadir Afonso* (monografia), Livros Horizonte, Lisboa, 1998, p. 9.

Ora, segundo Nadir, os princípios, isto é, as leis da obra de arte são apenas acessíveis a uma percepção intuitiva e dificilmente elevadas ao nível da consciência.

A devoção de Nadir pela estética e a necessidade de compreensão racional do fenómeno artístico levou-o ao desenvolvimento de vários estudos. «Por duas causas capitais, nunca a racionalidade foi apanágio das doutrinas estéticas. Em primeiro lugar, porque o fascínio secular que o “mistério” e a “magia” da arte exercem sobre o espírito humano é mais forte do que a necessidade de procurar nela uma explicação racional; em estética, devemos afirmá-lo com clareza, o obscurantismo recruta mais adeptos do que indivíduos capazes de se confessarem partidários deste sistema filosófico. Em segundo lugar, porque o acesso a uma apreensão do fenómeno artístico só é possível mediante uma actividade prática, longa e perseverante; ora, permanecendo ao nível da pura intuição, raramente essa actividade se transmite em termos de diálogo; uma possível explicação da obra de arte sofre, assim, o seu próprio bloqueio.»⁸

«Dito de outra maneira, Nadir convoca-nos para o imperativo de sentir como toda forma pode ser submetida a leis geométricas da mesma maneira que se reconhecem leis físicas ou leis químicas. Sentir. Retenha-se, sentir. Essas leis podem ser assimiladas pela sensibilidade humana a partir das formas elementares existentes no seio da Natureza, como tal, leis matemáticas que regem a matéria. Esta notação legítima irá marcar o seu pensamento, como preside à exactidão de toda a sua obra. O significante sensibilidade restaura-se, em notável pertinência, para o pensamento nadiriano, no que se pode auferir como sensibilidade ultra-objectiva, ou seja, sensibilidade artística, da mesma maneira que ao longo do texto tudo a que se reporta o sintagma plástico reconhece a plástica artística. Insistimos, tentando precisar, porque as palavras são fundamentais, nelas e com elas desenvolvemos a faculdade de pensar. Não podemos desprezar uma só no edifício do seu discurso, porque também na escrita procura a exactidão, e só neste confronto poderemos aspirar à possibilidade do seu entendimento.»⁹ As qualidades dos objectos só atingem a obra de arte porquanto são realçadas pela matemática.

⁸ Nadir Afonso. «Sumário de uma estética», *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, pp. 88-89.

⁹ José Henrique Dias, «Nadir Afonso – De *La Sensibilité Plastique* a *Le Sens de l'Art*», *Nadir Afonso no século XXI*, (catálogo de exposição) Museu Municipal - Edifício Chiado, Coimbra, 2009, p. 17. Deve-se a José Henrique Dias a criação do termo «nadiriano» do qual faremos uso ao longo do presente trabalho.

No recolhimento, Nadir desenvolve o seu trabalho com a dedicação apaixonada que lhe proporcionou a formulação de uma teoria estético-filosófica muito própria, pois «a obra escrita de Nadir Afonso é caso único na bibliografia portuguesa.»¹⁰ Escreveu José-Augusto França.

Sem querer estabelecer comparações com o célebre livro *Ulisses*, de James Joyce, considerado, de entre os livros clássicos de literatura, o livro *mais não lido*, arriscamos a dizer que a obra teórica de Nadir Afonso é, das obras referidas pelos nossos historiadores de arte, *a mais não lida*. Frequentemente aparecem frases, desprovidas de conteúdo: «a associação desse referencial formal à realidade espacial da cidade vai conduzindo a pintura de Nadir para a retoma de valores de representação, de evocação subjectiva e vocação decorativa que Nadir defende através de uma abundante produção teórica (*La Sensibilité Plastique*)».¹¹ Depois de termos lido atentamente *La Sensibilité Plastique*, não encontramos neste estudo, nem nos estudos que se seguiram, qualquer frase que pudesse corroborar esta afirmação. No ensaio mencionado, não aparece uma só vez a palavra «évocation», o correspondente em português a «evocação», nem tão-pouco qualquer alusão a «vocação decorativa» na obra teórica de Nadir Afonso.

Para Nadir a evocação¹² não determina a obra de arte; qualquer referência a essa qualidade não é abordada na sua estética, é apenas definida em outros estudos. A génese de *La Sensibilité Plastique* reside, de acordo com António Quadros Ferreira, no «sentimento de harmonia - condicionante da sensibilidade plástica [que] é a origem das artes (plástica e rítmica).»¹³

Assim, somos levados a concluir, que frequentemente os historiadores e críticos de arte referem-se à obra de Nadir sem que tenham lido ou tentado compreender a sua concepção estética. Depois de nos confrontarmos com a repetição de diversas incorrecções, estas jamais poderão ser consideradas erros involuntários a que todos estamos sujeitos. Fundamentámo-nos na bibliografia apresentada na *História de Arte Portuguesa*, em que João Pinharanda regista: «Afonso, Nadir, *La Sensibilité Plastique*,

¹⁰ José-Augusto França, «Homenagem a um artista», *O Futuro Renascimento*, Dinalivro, Lisboa, 2008, p. 85.

¹¹ João Lima Pinharanda, «O declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do milénio», *História de Arte Portuguesa* (direcção de Paulo Pereira), Volume III, Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 598.

¹² Para Nadir evocação é a qualidade do objecto que representa ou que sugere outro objecto.

¹³ António Quadros Ferreira, «Sensibilidade Plástica em Nadir Afonso», *Jornal de Notícias*, (14/06/1983).

Porto, 1958.»¹⁴ Este livro foi editado em Paris; deste modo, mais uma vez somos levados a reafirmar, que Pinharanda nunca consultou este trabalho.

Já anteriormente, na bibliografia da sua dissertação de mestrado, João Pinharanda não hesita em apontar um trabalho teórico inexistente de Nadir Afonso: «*Les Mecanismos de la Sensibilité Plastique*, Neuchâtel, Ed. Griffon, 1962.»¹⁵ Essa tese, no que se reporta a Nadir Afonso, constitui um rol de desacertos que denotam não só carência de investigação, mas também fragilidades na compreensão dos princípios gerais que orientam essa estética.

Rui Mário Gonçalves apresentou inicialmente dados correctos nos seus textos, sobre o artista, mas à medida que o tempo decorre, houve uma alteração dos factos. Talvez porque negligenciou as fontes válidas anteriores, avalizou e passou a basear-se em trabalhos mais recentes, supomos que possa ser a referida tese de Pinharanda. Assim, quando nos afirma: «A sua carreira de pintor iniciou-se, portanto, a partir de 1943»¹⁶ ou «Nadir começou a expor integrado no *Grupo dos Independentes*, em 1943»¹⁷, nem Pinharanda, nem Rui Mário nos justificam ou mostram porque consideram que Nadir começou a expor ou a pintar apenas nessa data, nem qual o acontecimento que os conduziu a essa conclusão. Mais adiante mostraremos que as *Exposições Independentes do Grupo de Alunos da Escola de Belas-Artes do Porto* são anteriores à data normalmente indicada pela historiografia.

Nadir já há muito expunha, pelo que não deixa de ser interessante que se indique uma data em que começou a pintar, um momento preciso para dar início a uma actividade de artista. Pensamos que podemos indicar o início de uma carreira de taxista ou advogado; ser artista é um desígnio que vem de dentro, é algo de inato, que nasce com o indivíduo e não é de um dia para o outro que o indivíduo se torna artista. Já

¹⁴ João Lima Pinharanda, «O declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do milénio», *História de Arte Portuguesa* (direcção de Paulo Pereira), Volume III, Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 647.

¹⁵ -----, *Percursos do Abstraccionismo: Fernando Lanhas, Nadir Afonso, Joaquim Rodrigo*. Lisboa, (Dissertação de Mestrado), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1985 (dactilografado e fotocopiado), p. 128.

(Outros elementos sem fundamento dessa bibliografia: «AFONSO, Nadir – *Espacillimité*, Lisboa, ex. fotocopiado pelo artista, Galeria Tempo, 1972». «GAUZES, Michel, Nadir Afonso, Lisboa, ex. fotoc. do artista, 1974»).

¹⁶ Idem, p.80.

¹⁷ Rui Mário Gonçalves, «Nadir vem de Nadir», *Nadir Afonso*, (Catálogo de Exposição) Câmara Municipal de Chaves, Chaves, 1993, p. 8.

Ionesco tinha chegado a semelhante conclusão: «Creio que se nasce filósofo, como se nasce escultor ou músico.»¹⁸

Rui Mário Gonçalves, ao esboçar dados de carácter biográfico e curricular, apresenta equívocos sem importância, dos quais desconhecemos as fontes onde se apoiou. De seguida, esses enredos foram referidos em trabalhos de outros autores: «De novo em Paris, em 1954, Nadir frequentou o *Atelier d'Art Abstract*, de Dewasne e Edgar Pillet.»¹⁹ Ora, Nadir assegura-nos que conheceu muito bem Dewasne e Pillet, mas jamais cursou no dito ateliê, destinado a jovens aprendizes. Em nenhuma das referências que encontramos sobre o assunto é mencionada a procedência da informação, nem o período em que Nadir frequentou esse lugar.

Singular é saber que o período de funcionamento desse estúdio coincidiu essencialmente com a estada de Nadir no Brasil. Mais tarde, de maneira muito subtil, Rui Mário Gonçalves reconsidera: «E havia um lugar de ensino prático, o *Atelier d'Art Abstrait*, dirigido por Jean Dewasne e Edgar Pillet (este veio então expor em Portugal, na Galeria de Março, em 1952). Com estes artistas, Nadir fez amizade.»²⁰ O trabalho na arquitectura servia a Nadir como meio de subsistência; outros artistas recorriam a outras actividades, como o ensino.

Em 1972, Rui Mário Gonçalves acertadamente escrevia: «Nadir Afonso tem explicado, por meio de conferências e de escritos, as ideias gerais sobre arte, a que chegou através da reflexão sobre a sua própria experiência como pintor. Em França, publicou um livro intitulado *La Sensibilité Plastique*.»²¹ Depois, em 1993, escreveu, «desta actividade veio dar notícia numa exposição, no Porto, em 1958, publicando simultaneamente um pequeno texto em francês, *La Sensibilité Plastique* ilustrado com obras de sua autoria e de Mondrian, Bloc, Vasarely e Herbin.»²² O catálogo da

¹⁸ Paul Valéry, *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*, Arcádia, Lisboa, 1979, p. 115.

¹⁹ Rui Mário Gonçalves, «Nadir vem de Nadir», *Nadir Afonso* (Catálogo de Exposição), Câmara Municipal de Chaves, Chaves, 1993, p. 9.

²⁰ -----, «Na génese da expressão do espaço e do tempo», *Nadir Afonso* (catálogo de exposição), Galeria António Prates, Lisboa, 2007, pp. 6-9.

²¹ -----, *Nadir Afonso*, (catálogo de exposição), Galeria Buchholz, Lisboa, 1972, p.

²² -----, «Nadir vem de Nadir», *Nadir Afonso*, (catálogo de exposição) Câmara Municipal de Chaves, Chaves, 1993, p. 9.

O estudo *La Sensibilité Plastique* inclui, de facto, reproduções de Mondrian, Bloc, Vasarely e Herbin. Já anteriormente em 1992, no catálogo da exposição «Arte Portuguesa nos Anos 50», organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian e pela Câmara Municipal de Beja, Rui Mário Gonçalves comissário da exposição e autor dos textos do catálogo, reproduz o mesmo engano no final de um excerto traduzido de *La Sensibilité Plastique* onde acrescenta: «Ed. Autor, Porto, 1958», p. 75.

exposição de Nadir Afonso, na Galeria Divulgação, no Porto, em Outubro de 1959 (não apresentou qualquer exposição, em 1958) consta de uma fotografia, de uma biografia de Nadir, um texto em português *Objectividade e Inobjectividade* e algumas frases em francês que totalizam doze linhas extraídas do estudo *La Sensibilité Plastique*.

O interessante é constatar que, em 1972, Rui Mário assumia que *La Sensibilité Plastique* tinha sido publicada em França, afirmação correcta; em 1992 colheu a informação incorrecta de outras fontes e, a partir de então, o ensaio aparece como tendo sido publicado em francês, no Porto. Sem conseguirmos encontrar qualquer explicação plausível, passou a ser comum aparecer *La Sensibilité Plastique* como tendo sido editada no Porto, a ponto da bibliografia aconselhada para um Mestrado em *Teoria de Arte* na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, se indicar o estudo: «NADIR, Afonso – *La Sensibilité Plastique*, Porto, 1958».²³ A carência de confirmação dos factos é caso recorrente na história de arte portuguesa. Não só a carência, como também as contradições das fontes e o pouco rigor com que se divulgam os acontecimentos de verdade verificável.

Regressando à tese anteriormente citada, ao se referir a Nadir Afonso como teorizador, João Pinharanda faz uma miscelânea sem qualquer fundamento, a ponto de atribuir-lhe precisamente o contrário daquilo que defende, chegando mesmo a colocar na boca de Nadir afirmações do seguinte teor: «A harmonia é a essência das coisas».²⁴

Ora, a harmonia é atributo de fonte matemática que eleva os objectos à categoria de obra de arte, aquilo que distingue a arte das «coisas», usando o termo utilizado. Na teoria de Nadir, o princípio básico é considerar a harmonia como uma qualidade de fonte geométrica, na qual reside a essência da arte. Essência difícil de compreender, posto que apenas a percepção intuitiva tem a possibilidade de sentir.

Luís de Sttau Monteiro anotou: «Nadir Afonso (...) fala com uma aparente liberdade que engana quem não dá pelo cuidado com que ele escolhe as palavras — escolhe-as como escolhe cada um dos traços geométricos das suas composições — e quem não percebe que o facto de ele se repetir de quando em quando e de voltar atrás

²³ «Teorias de Arte», <http://teoriasarte.blogspot.com/2009/02/estudos-de-arte-ii-20089.html>, consulta em 10 de Novembro de 2009.

Na tese de Mestrado de Carlos Eirão, *Nadir Afonso e o Abstraccionismo Geométrico: A Interação entre a Prática Artística e a Formulação Teórica* é mencionado, correctamente, «*La Sensibilité Plastique*, Presses du Temps Présent, Paris, 1958».

²⁴ João Pinharanda, *Percursos do Abstraccionismo: Fernando Lanhas, Nadir Afonso, Joaquim Rodrigo*. Lisboa, (Dissertação de Mestrado), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, (dactilografado e fotocopiado), 1985 p. 89.

para reexplicar uma coisa já explicada, revela um desejo imenso de clarificar, de reduzir as coisas a esquemas, de fazer com as palavras o que só que faz com os pincéis.»²⁵ O «desejo imenso de clarificar», de voltar «atrás para reexplicar uma coisa já explicada», advém da necessidade de encontrar a palavras exacta, que contraria a presunção de João Pinharanda, em atribuir imprecisão aos pensamentos de Nadir Afonso.

Martin Heidegger escreve: «É certo que o conceito corrente de coisa convém de cada vez a cada coisa.» E acrescenta: «Meditemos a fundo no que procuramos, a coisidade da coisa, e eis que este conceito de coisa nos deixa de novo na perplexidade.»²⁶ Como diz, Paul Ricœur. «*Une notion qui signifie tout ne signifie plus rien*»²⁷. Entendemos, pois, que “coisa” é tudo aquilo que designa o objecto ou aquilo que não sabemos definir; dizer que «a harmonia é a essência das coisas», seria dizer que estamos perante a *coisificação* ou *coisidade* da harmonia e, por conseguinte, um princípio contrário ao pensamento estético do pintor. Para Nadir, a harmonia tem um conceito bem determinado – qualidade própria da obra de arte.

No decurso dessa dissertação, é referido o livro *Le Sens de l'Art*, mas não conseguimos vislumbrar resquícios que nos permitissem concluir que tenha havido, por parte do mestrando, uma leitura ou qualquer esforço de compreensão, pela simples razão de que impugna as ideias de Nadir Afonso sem, contudo, indicar passagens específicas desse livro. A preocupação primordial era refutar as ideias apresentadas, sem no entanto conseguir alicerçar um raciocínio lógico e condutor, compensado por uma fraseologia floreada e estéril, que nada elucida, onde introduz alguns vocábulos soltos da terminologia nadiriana.

Pinharanda deduz: «Aceitando ideias de existência omnitemporal e imutável na Natureza, dos objectos e das leis geométricas, pareceria lógico achar, na sua obra teórica, a aplicação de uma axiomática intransigente».²⁸ Não encontramos, em qualquer escrito de Nadir, qualquer ideia que testemunhe o princípio de que as leis dos objectos são «omnitemporais ou imutáveis»; pressupomos que manifesta dificuldade em distinguir arte e objecto, as leis mutáveis dos objectos e as leis imutáveis da matemática,

²⁵ Luís de Sttau Monteiro, «Mini auto-retrato (ajudado) de Nadir Afonso», *Diário de Lisboa*, Lisboa, 27/04/1979.

²⁶ Martin Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*, Edições 70, Lisboa, 2004, p. 18.

²⁷ Paul Ricœur, *Histoire et Vérité*, Éditions du Seuil, Paris, 1955, p. 199.

²⁸ João Pinharanda, *Percursos do Abstraccionismo: Fernando Lanhas, Nadir Afonso, Joaquim Rodrigo*. Lisboa, (Dissertação de Mestrado), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, (dactilografado e fotocopiado), 1985 p. 88.

as leis da arte e descrição do tema; não destrinça as leis dos objectos, das leis da arte (que estão na Natureza); harmonia de perfeição; e, sobretudo, não compreendeu a mensagem nadiriana: as leis da geometria na obra de arte são irreduzíveis ao raciocínio e apenas acessíveis à intuição. Tal como Vasari (1511-1574), Nadir propõe-se «construir uma teoria da arte de cujas certezas dependesse como corolário, a prática»²⁹, e a *fórmula mágica* capaz de produzir obras de arte chama-se trabalho. Sendo apenas acessível à intuição, a matemática da obra de arte insere-se na aplicação dos teoremas da incompletude enunciados por Gödel: numa teoria há sempre proposições verdadeiras que não podem ser demonstradas nem negadas.³⁰

Na elaboração da sua teoria, Nadir Afonso começa por definir e determinar as qualidades da obra de arte:

- Qualidade de perfeição: qualidade do objecto que responde à necessidade do sujeito.
- Qualidade de evocação: qualidade do objecto que representa ou sugere um outro objecto.
- Qualidade de originalidade: qualidade do objecto *sui generis*.
- Qualidade de harmonia: qualidade de fonte geométrica, específica da obra de arte.

As três primeiras qualidades são evolutivas, variam de acordo com a época e o local, e jamais poderiam ser consideradas leis «omnitemporais e imutáveis». Apenas a harmonia é de natureza geométrica e, por conseguinte, imutável.³¹

²⁹ Giulio Carlo Argan, *História da Arte como História da Cidade*, Martins Fontes, S. Paulo, 2005, p. 143.

³⁰ O teorema da incompletude foi enunciado em 1931, pelo matemático e filósofo americano de origem austríaca Kurt Gödel (1906-1978). Rudolf Carnap (1891-1970) foi o primeiro filósofo a reconhecer a imensa importância da descoberta de Gödel.

³¹ Em *O Sentido da Arte*, Nadir afirma: «Por outro lado, todas essas teorias estão de acordo sobre a impossibilidade — para além do fraseado estéril de que mutuamente se acusam — de erigir a estética segundo os moldes duma ciência positiva. Um pensador francês, Raymond Bayer, escreveu algures que a estética jamais poderia constituir-se numa ciência exacta porque a Arte, explicava ele, é uma disciplinação de qualidades. Ora para que existam regras científicas é necessário que “as qualidades se apaguem para que a quantidade seja”. Queria esse filósofo dizer: se a obra de arte não apresenta dados mensuráveis como falar duma ciência estética? E já Marx tinha levantado esse mesmo problema: “A dificuldade consiste em compreender como [numa natureza evolutiva] a arte grega possa, ainda hoje, transmitir-nos satisfações estéticas”. Muito bem, só é pena que tão esclarecidos pensadores não tenham sentido que a essência da Arte é justamente de fonte geométrica — pintura e escultura — e de natureza rítmica — poesia — e, portanto, *quantitativa, mensurável e transmissível*. Toda aquela metodologia que a ciência grega desenvolveu como fundamento da elaboração artística — módulos, cânones, traçados reguladores — e que a religiosidade medieval substituiu por inspiração divina e a estética de Kant por conceitos de ideal com aquele mesmo desprazer que a estética experimental de Fechner substituiu por consensos de preferência individuais, foi pura e simplesmente esquecida e

Nadir esclarece: «Observemos que estas qualidades, dada a sua contínua evolução, (segundo meio social, local, momento), não podem constituir-se como factores duma obra que vise a universalidade. A pintura, quando a percepção não se limita a observar simples atributos dos objectos, mas se desenvolve mediante o trabalho das formas, exprime exactamente as mesmas qualidades com um perceptível acréscimo duma outra e particular natureza, a que chamamos de harmonia. Esta qualidade quantitativa constitui o tema central dos nossos estudos; caracterizada por normas de precisão matemática – que desenvolvemos sob o nome de leis de integração e desintegração geométrica – e dada a sua constância no espaço e no tempo, ela é susceptível de constituir-se como factor duma obra que vise a universalidade. É ao produto da criação humana definido por esta exactidão e constância próprias das formas geométricas que damos o nome de especificidade da Arte.»³²

Para Nadir, o erro estético reside no facto de julgarmos que, não detectando geometria na Arte, fica provado não haver aí geometria e, contrariamente ao que é afirmado, o pintor leva até aos limites a «aplicação intransigente» da sua teoria; no entanto, a prenoção do dissertador conduz a conclusão inversa. Nadir insiste: «É um acto perceptivo que empreende a passagem progressiva entre a apreensão das condições matemáticas de existência e a constituição das formas na sua realidade concreta; antes das formações objectivas, a percepção criadora visa as operações que as geram e interligam.»³³

Assim, enquanto na obra de arte é a intuição que apreende as leis matemáticas, na ciência geometria é o raciocínio. «Devemos acentuar a grande dificuldade que existe, não só de sentir, mas mesmo de aceitar a qualidade a que damos o nome de harmonia morfométrica, ou harmonia das formas geometrizadas, como origem comum da Geometria e da Arte. Para facilitar o entendimento e estabelecer a distinção ulterior entre essas duas disciplinas — Geometria e Arte — consideramos paralela a distinção

irradiada das preocupações estético-artísticas. E como poderia o raciocínio de Kant ou Fechner apreender, no labirinto de condições de existência evolutivas, essa qualidade quantitativa, mensurável — apenas acessível à intuição — essa lei de compensações, de integrações e desintegrações de espaços, essa operação sentida na Natureza e — mediante esse mesmo reflexo sensível — elaborada e instaurada na obra?». (Nadir Afonso, *O Sentido da Arte*, Livros Horizonte, Lisboa, 1999, p. 11.)

³² Nadir Afonso, *O Sentido da Arte*, Livros Horizonte, Lisboa, 1999, p. 9.

³³ Idem, p. 95.

entre raciocínio e intuição sensível. Digamos que a intuição sente e a razão compreende.»³⁴.

O conjunto de dissonâncias mencionadas por João Pinharanda referente a Nadir Afonso é grande. As inverdades expressas foram, depois, reproduzidas por outros historiadores que, aceitaram essas opiniões como certezas. Tomamos como exemplo a citação de João Pinharanda, apresentada e inserida na *História de Arte Portuguesa* coordenada por Paulo Pereira que já referenciamos: «a associação desse referencial formal à realidade espacial da cidade vai conduzindo a pintura de Nadir para a retoma de valores de representação, de evocação subjectiva e vocação decorativa que Nadir defende através de uma abundante produção teórica»³⁵. Ouçamos as palavras de Raquel Henriques da Silva: «No entanto progressivamente foi introduzindo uma figuração imaginária no interior das redes geométricas que o conduziram a uma visível alteração dos termos do seu trabalho: a geometria deixa de ser o cerne da pesquisa para se tornar instrumento decorativo e ritmado, de representação mitificada da realidade.»³⁶ Trata-se pois do mesmo conteúdo, dito de maneira diferente.

Em face destes conteúdos perguntámos: trata-se de uma opinião ou trata-se de um facto? Todos nós temos liberdade de emitir opiniões, e da opinião dos outros nada temos a obstar; os factos, esses, podemos questioná-los independentemente dos elos que nos possam ligar ao artista, como podemos questionar assim, a validade de uma História de Arte que emite opiniões e não factos. As singularidades descritas não têm apoio científico. Como afirma Popper devemos «reter a ideia de que a verdade está para além da autoridade humana. E devemos retê-la, pois sem esta ideia não pode haver nenhum critério objectivo de investigação, nenhuma crítica das nossas conjecturas, nenhuma exploração do desconhecido, nenhuma busca de conhecimento»³⁷.

Frases como as que foram acima transcritas, com idênticos conteúdos, só poderão fazer sentido para aqueles que desconhecem a teoria estética de Nadir Afonso, para aqueles que valorizam apenas o factor evocativo na arte, os factores qualitativos secundários em detrimento dos valores quantitativos e primordiais, aliado a uma

³⁴ Nadir Afonso, *As Artes: Erradas Crenças e Falsas Críticas/The Arts: Erroneous Beliefs and False Criticisms*, Chaves Ferreira Publicações, Lisboa, 2005, p. 106.

³⁵ João Lima Pinharanda, «O declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do milénio», *História de Arte Portuguesa* (direcção de Paulo Pereira), Volume III, Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 598.

³⁶ Raquel Henriques da Silva, *Arte Partilhada Millennium Bcp*, (catálogo de exposição), Fundação Millennium Bcp, Lisboa, 2009, p. 40.

³⁷ Karl Popper, *Conjecturas e Refutações*, Almedina, Coimbra, 2006, p.52.

dificuldade em dissociar o objecto representado, da obra de arte, pois contrariamente ao afirmado o pintor defende:

- A essência matemática está presente em toda a obra de Arte independentemente do objecto ou tema representado.

- Nos seus escritos, Nadir Afonso não trata da evocação, do tema ou do objecto representado na pintura, uma vez que são qualidades que não determinam e não são específicas da obra de arte.

- Um artista que é criador não se satisfaz em apresentar sempre o mesmo tipo de composições, ou a realizar pinturas na linha do que outros já exploraram (ou, então, não é criador). Nadir é criador, é original, daí a necessidade de apresentar uma evolução, períodos diferentes e novas pesquisas. A essência matemática na obra de arte, essa, é imutável.

- Nos estudos teóricos do artista não é referida nenhuma corrente específica da arte, a Arte é tratada no seu todo.

- A relação existente entre objecto representado, ou tema da composição, com a estrutura matemática da obra de arte (morfometria), essa, sim, é de natureza geométrica, e na qual Nadir faz questão de insistir. Pode-se representar elementos geométricos, uma flor ou uma estrumeira, e não fazer obra de arte, como se podem representar elementos geométricos, flores ou estrumeiras, e fazer obra de arte. Tudo depende das relações matemáticas entre esses elementos.

- Os elementos da composição têm que estar organizados segundo relações geométricas: por exemplo, não há necessidade de estar presente o círculo para o sentirmos, é necessário estar a lei do círculo e esta pode ser dada por pontos ou indícios, que só uma observação atenta consegue apreender.

Deste modo, para fazer obra de arte não basta, pois, pintar as formas elementares da geometria. Nadir é rigoroso nas suas conclusões: «Seria fácil responder que *para fazer arte bastaria então representar unidades puras — superfícies quadradas ou circulares, por exemplo — dado que estas formas isoladas possuem sempre harmonia*. Eu estaria certamente a fazer arte se apresentasse um quadrado ou um círculo isolado, como fez Malevich ao apresentar o seu célebre *Quadrado branco sobre fundo branco* ou como faz a natureza ao apresentar o Sol, se tivesse sido eu o **primeiro** a fazê-lo. À qualidade de harmonia eu acrescentaria, neste caso (como fez Malevich) a qualidade de originalidade, própria e necessária a toda a obra de *criação*. A necessidade de unidade atrai-nos para a forma elementar da geometria enquanto a necessidade de originalidade,

geralmente, nos afasta dela. Poderia ser este o movimento dialéctico da criatividade na arte... se a originalidade não fosse uma qualidade efémera e volúvel segundo o momento e lugar em que a visamos.»³⁸

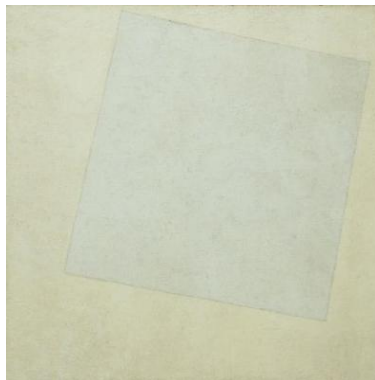


Imagem 1. Malevich, *Quadrado branco sobre fundo branco*.

Em *O Sentido da Arte*, Nadir elucida-nos: «A arte plástica exprime as leis dos espaços geométricos específicos das formas elementares, mas não forçosamente estas formas em si mesmas. Vimos já como se podem representar as formas estabelecidas pela ciência geométrica, sem contudo se estar a fazer arte (as relações, quer se trate de formas quer de espaços intermediários, devem submeter-se às mesmas leis), e como se pode fazer arte sem aparentemente representar estas formas geométricas.»³⁹ Podemos fazer geometria sem apresentar, por exemplo, um círculo, mas expressando meia dúzia de pontos equidistantes de um ponto central.

Juan Gómez Segade, escreveu: «*Nadir Afonso comienza diseñando ciudades verdaderas para terminar prescindiendo de la manualidade ingenieril y quedarse con la esencia plástica del “genius loci”: es el momento en que opta por la pintura pura y el estudio de los valores estéticos que encierra el hecho mismo de la composición del cuadro, el cual absorbe en una admirable simbiosis sintetizadora todo el saber concentrado en un boceto urbanístico.*»⁴⁰ Retemos as palavras: «*es el momento en que opta por la pintura pura y el estudio de los valores estéticos*». Estes valores estéticos,

³⁸ Nadir Afonso, *O Sentido da Arte*, Livros Horizonte, Lisboa, 1999, pp. 78-79. (Transcrição da nota do autor: «Enquanto a qualidade de harmonia eleva a obra à categoria de arte, a qualidade de originalidade eleva-a à categoria de criação, mas como a arte é também uma criação, deduz-se por consequência que a originalidade é uma qualidade (não específica) da arte.»)

³⁹ *Idem*, p. 113.

⁴⁰ Juan Manuel Gómez Segade, «Nadir Afonso: De arquitecto a pintor», *Nadir Afonso*, Universidad de Granada, Granada, 1985, p. 52.

da pintura pura, são dados pelas tensões matemáticas e alcançam-se através da contemplação, da prática perceptiva, abstraindo o aspecto evocativo, operação nem sempre fácil de concretizar.

No mesmo livro, Nadir Afonso informa-nos que, na pintura geométrica, como nas outras formas de arte do espaço, não se faz *o que se quer*, mas o que o quadro ordena, uma vez que *fazer o que se quer* seria, fazer sob o ponto de vista artístico, fazer o arbitrário. Se bem que as primeiras formas são arbitrárias, uma vez que é o pintor que as lança a seu gosto sobre a tela, a elaboração efectiva da obra só começa a partir do momento em que as primeiras formas *chamam* outras formas que, pelas suas relações possibilitam a composição. Nadir clarifica: «Quando os estetas valorizam “o acto de imaginação pictórica” não estão suficientemente atentos ao verdadeiro significado da arte; a “imaginação”, se quiséssemos dar um verdadeiro sentido a este termo, não seria mais que a capacidade de perceber, para além do objecto, as condições de existência que o animam. É graças à faculdade de apreensão do conjunto das leis que o pintor atinge a forma que, fazendo falta, surge como a única capaz de satisfazer o rigor matemático da composição.»⁴¹

Garcia Leal, após análise a *Le Sens de l'Art*, escreveu: «*El origen de las significaciones, dice N. Afonso, no está en el sujeto ni en el objeto, sino en las condiciones reales de existencia. En la dialéctica sujeto-objeto, que se origina en la interacción práctica del hombre y la naturaleza, y en la que se sitúan las condiciones reales de existencia. Como es fácil suponer, la propuesta es de inspiración marxista. Pero son originalidad e interés no está en lo que toma Marx, sino en la reformulación operada por N. Afonso al aplicarla al campo de significación de las matemáticas. La representación geométrica no es ni “imitación del objeto” ni “invención del sujeto”.*»⁴²

Como diz Garcia Leal, a originalidade e interesse está na reformulação operada por Nadir no campo das significações. Nadir conclui que o Homem nada inventa, o Homem descobre, o que é muito. Goethe afirma que um mestre deve as suas invenções, em grande parte, ao que a Natureza lhe confere e à sua própria capacidade. Entendemos que essa capacidade de invenção se refere à aptidão de criar. A invenção está presente na obra de Nadir Afonso, pois é inteiramente original, não se confundindo com a obra de outros artistas. É única, não imita ninguém, é criativa, e dispensa de assinatura para

⁴¹ Nadir Afonso, *O Sentido da Arte*, Livros Horizonte, Lisboa, 1999, p. 114.

⁴² José Garcia Leal, «Sobre la reflexión Estética de Nadir Afonso», *Nadir Afonso*, Universidad de Granada, Granada, 1985, p. 43.

ser reconhecida. Deste modo, a pintura deste arquitecto insere-se no conceito de *mestre*, que, no século XVIII, era atribuído ao artista que elabora obra com um *estilo* próprio.

Estas qualidades deixam alguns dos nossos historiadores e críticos de arte confusos; sem modelo para estabelecer comparação, entram em divagações. Assim, tentam refugiar-se, como argumento, na teoria estética, ou na pintura de Nadir dos anos 40 e 50, composta de formas puras para descobrirem contradições e, inexoravelmente, incorrerem numa manifestação de *não conhecimento* de uma estética que procuram contrapor.

Ao se afirmar «outros companheiros da Escola de Belas-Artes do Porto, Artur Fonseca, Garizo do Carmo, Neves e Sousa, sobretudo Nadir Afonso (1920), ensaiaram também o exercício da abstracção mas ou foram gestos sem grande continuidade ou meros indícios de obra por realizar»⁴³, não conseguimos entender o alcance destas palavras; ou Raquel Henriques da Silva manifesta a sua opinião pessoal e tem direito de dizer o que entender e nós nada temos a observar; ou, estamos perante um artigo de carácter científico, inserido num livro de História de Arte; neste caso estamos a tratar de factos. Como não é dito que «gestos sem grande continuidade» foram esses ou a que correspondem os «meros indícios de obra por realizar» pressupõe-se que a professora entende que Nadir Afonso não realizou obra significativa.

30

Os factos mostram que a produção teórica de carácter erudito e a produção pictórica do artista é das mais extensas e continuadas, estendendo-se ao longo de mais de 70 anos. Admitindo que os «gestos sem continuidade» se referem apenas à abstracção pura, sem qualquer sugestão de objecto, entende-se que o artista deveria fazer sempre o mesmo tipo de pintura, ao longo do seu percurso artístico. Nesse caso, as satisfações estéticas estão dirigidas para a obra de artistas dotados de restrito poder criativo. Ora, tivemos o privilégio de contabilizar mais de 1.500 estudos, ainda em posse do pintor, referentes apenas ao período que vai até finais dos anos cinquenta. A esse número teríamos de acrescentar dezenas de guaches e inúmeras telas. Mesmo que Nadir Afonso, não tivesse criado mais nada e se limitasse apenas a desenvolver esses estudos continuaria a superar em número, os trabalhos realizados pela maioria dos artistas pintores.

Nadir não estagnou no tempo, está sempre a evoluir, uma vez que *non progredi est regredi* e ao nos limitarmos ao abstraccionismo geométrico de Nadir Afonso, e nos

⁴³ Raquel Henriques da Silva, «Sinais de ruptura: “livres” e humoristas», *História da Arte Portuguesa*, (direcção de Paulo Pereira), Volume III, Temas e Debates, Lisboa, 1995, p. 396.

restringirmos apenas aos anos 40 e 50, constata-se que é prolífico, englobando o período *pré-geométrico*⁴⁴, *um breve período Brasil, período barroco, período egípcio, os espacillimités* e o início do *período ogival* — isto é um facto, facilmente verificável, que não tem a ver com os laços que nos ligam ao pintor. Qualquer obra de Nadir Afonso destes períodos é original, tem características compositivas universais próprias que as tornam obras de criação inconfundíveis, ao contrário do trabalho de autores exaltados por Raquel Henriques da Silva, que giram em torno de modelos já equacionados por outros. O *período barroco* de Nadir, inspirado no barroco do Porto, serviu de base para o trabalho de outros artistas, nomeadamente Dewasne, «Nadir esteve, portanto, entre os iniciadores do cinetismo parisiense, assim como precedeu Dewasne em sequências de formas e contraformas.»⁴⁵ Como Nadir nunca se cingiu a modas o seu percurso foi sempre dotado de grande consonância e continuidade, sempre a evoluir. Dos anos quarenta à actualidade a obra de Nadir é, sem sombra de dúvida, vastíssima.

Dostoievski entendia que os espíritos médios se caracterizam pelo depauperamento na capacidade de criação, como se houvesse um esgotamento intelectual: a partir de determinada altura, limitam-se a repetir aquilo que já fizeram, sendo incapazes de ir mais além. Nadir, apesar da idade, continua com espírito lúcido e criativo e as suas obras de título cidadão (porque é desse assunto que nos ocuparemos) passaram, de formas geométricas puras, a um entrelaçado de formas e linhas rectas e curvas, todas elas originais.

Se a obra de Picasso tivesse estagnado no período azul ou no período rosa, nunca conheceríamos *Demoiselles de Avignon* ou *Guernica*. Se Picasso tivesse persistido no cubismo, nunca veríamos o retrato de *Dora Maar* e *Alegria de Viver*. Se Mondrian se limitasse a pintar *Árvores Vermelhas*, jamais, poderíamos apreciar *Broadway Boogie Woogie*. Se Nadir persistisse em fazer *espacillimités* ou *composições do período barroco*, nunca poderíamos apreciar *Dusseldorf* ou a *Cidade dos Príncipes*.

Desinteressante e monótona seria a obra dos grandes mestres, se ao longo da vida construíssem o mesmo tipo de composições; a originalidade seria circunscrita e a criatividade exígua. Nadir enunciou: «Não basta, para determinar o grau de originalidade, comparar o objecto com outro objecto-padrão, é preciso estabelecer a sua

⁴⁴ A atribuição deste nome à fase abstraccionista geométrica mais ortodoxa deve-se a Adelaide Ginga. O período Brasil, dadas as suas características, poderá ser incluído como uma variante do período pré-geométrico.

⁴⁵ Rui Mário Gonçalves, «Nadir vem de Nadir», *J.L. - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa (08/06/1993), p. 24 e 25.

relação com inúmeros objectos tomados como termos de comparação. Não é por este quadro ser diferente daquele, dos que se encontram no Louvre ou no Prado, que é original; é original porque é único no seu género, porque apresenta características que não existem noutros e, para formular este juízo de uma forma íntegra é preciso levar a comparação às últimas consequências, isto é, compará-lo com todos os quadros existentes.»⁴⁶.

René Huyghe escreveu: «Não há arte moderna, não há arte antiga, existem unicamente leis eternas reencarnadas.»⁴⁷ Ora, René Huyghe não nos especifica de que naturezas são essas leis «eternas reencarnadas»; por seu lado, Nadir persevera: as leis da arte são de fonte matemática. «Já Karl Marx, como o fizemos notar no nosso trabalho anterior [*Les Mécanismes de la Création Artistique*] se deparou com essa antinomia: “As obras de arte” escreve ele, “conservam um valor permanente, um encanto duradouro que se mantém para além das civilizações que a viram nascer”; e acrescenta: “a dificuldade reside em compreender como podem elas [as artes gregas] ainda hoje ser fonte de prazer estético...”. E embora Marx não nos dê a resposta capaz de esclarecer este *mistério*, cabe-lhe o mérito incontestável de ter levantado semelhante questão.»⁴⁸.

Insistimos, quando Nadir disserta sobre arte e expõe a sua teoria estética, refere-se à Arte na sua generalidade, não se restringe a nenhuma escola nem a nenhum movimento em particular; a análise da obra na sua essência ultrapassa todas as escolas, movimentos ou épocas: as mesmas leis observam-se na obra de arte do século XX e essas mesmas leis são válidas para a obra de arte da época Clássica. O tema, esse, é uma qualidade secundária e evolutiva, variável conforme as épocas, as modas e os lugares.

A História diz Nadir, demonstra que, em todas as épocas, a arte foi posta indiferentemente ao serviço das causas político-religiosas, nobres ou ignóbeis e considerada como uma manifestação do espírito e susceptível de ornamentar o feio. Actualmente, os objectivos das artes alteraram-se e assiste-se a uma nova tomada de consciência em compreender que os fenómenos meramente plásticos e rítmicos apenas se podem articular ficticiamente com o fenómeno étnico-social. «*Cela veut dire que, tôt ou tard, la conscience de cette distinction deviendra collectivement évidente et leur interférence gênante pour tous. Il importe de distinguer ce qui peut réellement servir la*

⁴⁶ Nadir Afonso, *O Sentido da Arte*, Livros Horizonte, Lisboa, 1999, pp. 43-44.

⁴⁷ René Huyghe, *Os Poderes da Imagem*, Livraria Bertrand, Lisboa, s.d., p. 48.

⁴⁸ Nadir Afonso, op. cit., p. 54.

cause progressiste dans sa lutte et ce qui peut l'affaiblir. "N'allez pas croire que je suis un communiste sans sensibilité pour voir l'art abstrait, dit Louis Aragon, mais... je ne vois pas de possibilité de rapprocher les termes de la politique militante communiste et l'art abstrait".»⁴⁹

A arte abstracta não tem nada a limitá-la; para além das formas regidas por leis matemáticas, está destituída da possibilidade de exprimir conceitos políticos ou religiosos, contrariamente ao que acontecia nas artes no passado. Quando nos afirma que nada limita a obra de arte além das formas puramente geométricas, refere-se à morfometria, à organização dos espaços segundo princípios matemático-geométricos que constituem a essência da arte. A lei geométrica a que chamou morfometria confere especificidade à obra de arte, que é intemporal. A preocupação de Nadir é pois, o desvendar e o estudo dos mecanismos e criação da obra de Arte.

Ao reiterar a estética de Nadir Afonso e, face à indiferença e escassa aceitação, por parte de lusos historiadores, recordamos as palavras de Karl Popper (1902-1994): «As ideias novas deviam ser encaradas como objectos preciosos, merecedores de especial atenção particularmente quando parecem um pouco estranhos. (...) Mas não devemos manifestar o desejo de suprimir uma ideia nova, mesmo se ela não nos parece muito interessante»⁵⁰. Apesar das tentativas de suprimir e ostracizar as ideias novas e as obras inventivas, Nadir, indiferente às críticas, continua determinado a seguir o seu rumo, a pintar, a pensar e a escrever no sossego, a lembrar um conhecido provérbio árabe, pois «Nadir não se intimida, tem uma convicção tão profunda que, quem o ouve dissertar, fica impressionado com a lógica do raciocínio e com o explanar da sua cultura filosófica, como pelo domínio de problemas da alta matemática e astrofísica⁵¹».

Um grande fosso afirma Nadir, existe ente a prática pictórica e a teoria; e, ao longo de *O Sentido da Arte*, argumenta-nos que antes de ser teórico, o Homem foi um praticante; a percepção sensível precedeu a razão e, na Antiguidade, as primeiras escolas filosóficas eram práticas e a teoria produto de um trabalho manual. Os homens da ciência eram pensadores, géometras e artistas, e os seus raciocínios eram

⁴⁹ Nadir Afonso, *Les Mécanismes de La Création Artistique*, Editions du Griffon, Neuchâtel, 1970, p. 66.

⁵⁰ Karl Popper, citado por Mário de Souza Chagas, «O Campo de actuação da Museologia», http://cadernosociomuseologia.ulusofona.pt/Arquivo/sociomuseologia_1_22/Cadernos%2002%20-1994.pdf, consulta em 15 Janeiro de 2009.

⁵¹ José Henrique Dias, «De *La Sensibilité Plastique* a *Le Sens de l'Art*», *Nadir Afonso: Século XXI*, (catálogo de exposição) Museu Municipal Edifício Chiado, Coimbra, 2009, p. 20.

desenvolvidos com base na prática apreendida, como Tales de Mileto, Pitágoras, Policleto ou Platão.

«Voltar à origem da geometria não é regressar ao sentido fundador dos primeiros actos, como entende Husserl, mas voltar, antes, aos actos fundadores dos primeiros sentidos. O proto-geómetra não foi o primeiro homem a ter o sentido geométrico (e muito menos a consciência), mas o primeiro a contemplar a Lua e o Sol e, através desse olhar, a estimular (mesmo por via hereditária) o desenvolvimento ulterior da percepção; aquele que olhou (mesmo distraidamente) e de seguida reproduziu estas formas naturais na pedra ou na madeira. O proto-geómetra foi aquele que praticou o acto geométrico. Podemos estabelecer quatro etapas na evolução da geometria:

- a) — Origem da geometria: o objecto Sol, por exemplo.
- b) — Origem do acto geométrico: a representação do objecto Sol.
- c) — Origem do sentido geométrico: percepção do centro da figura.
- d) — Origem da consciência geométrica: definição do objecto círculo.»⁵².

Nadir, desenvolveu assim, uma terceira via que não aceita os princípios da filosofia idealista porque considera que a origem das significações está no sujeito, nem os princípios da filosofia materialista que considera que a origem das significações está no objecto. A origem das significações está naquilo que chama *condições de existência*. São as condições de existência, a que chama *meio*, que conferem sentido ao sujeito e ao objecto. «Husserl, que esquece todo este mecanismo para apenas reter o momento em que o geómetra pega no compasso, chama às existências geométricas *idealidades*. Para ele, qualquer forma geométrica é uma *objectividade ideal*, o que significa dizer *um objecto construído pelo pensamento*. Ora, o primeiro geómetra que utilizou o compasso não foi o primeiro geómetra. Enquanto manifestação humana, a geometria tem as suas origens nos actos mais instintivos...»⁵³.

Não incluiremos o trabalho de Nadir Afonso em nenhuma escola nem em nenhuma tendência, porque estamos de acordo que «só o esteta confuso exalta a arte de vanguarda ou a arte regional, onde a sua preferência não distingue as leis da arte mas apenas a descrição do tema»⁵⁴. Neste sentido, já Argan tinha escrito: «Para demonstrar

⁵² Nadir Afonso, *O Sentido da Arte*, Livros Horizonte, Lisboa, 1999, pp. 61-62. (Transcrição da nota do autor: «Edmund Husserl, *L'Origine de la Géométrie*, (tradução de Jacques Derrida) Presses Universitaires de France, 1962, p. 181.).

⁵³ Nadir Afonso, op. cit., p. 63.

⁵⁴ Nadir Afonso, *A Matemática essência da Arte*, no prelo.

como o ordenamento dos fenómenos artísticos segundo as áreas ou, mesmo, por “escolas” nacionais não tem nenhum fundamento na realidade dos factos, bastaria lembrar, que os próprios artistas manifestaram com frequência tendências universalistas ou, em várias épocas, explicitamente internacionalistas.»⁵⁵ Na página seguinte acrescenta: «Nada parece mais importante do que demonstrar sua coerência estilística, da primeira à última obra uma coerência que, por sorte, nas mais das vezes, existe apenas devido à obstinação com que o historiador a afirma, muito embora o artista, como todo o homem consciente e empenhado, tenha sabido enfrentar situações diversas e a elas adaptar-se, ou, ao se decidir pela sua intervenção, modificá-las. Qual construção crítica se obteria da pesquisa da coerência estilística de Picasso, que assumiu como ponto de honra não ter coerência alguma ou alcançá-la na contínua mudança de escolhas aparentemente arbitrárias?»⁵⁶

Porque consideramos que o objecto do nosso trabalho tem vocação universalista, não delimitaremos temporalmente com rigor absoluto as várias etapas; diremos apenas que aconteceram num tempo aproximado, uma vez que Nadir afirma que um quadro está acabado quando cessa de o oprimir, isto é, quando entende que *não há nada a pôr nem a tirar*.

Fernando Guedes escreveu: «São suas, [de Nadir] estas palavras: “à medida que um indivíduo trabalha as formas, também vai sendo trabalhado por elas. Nessa altura perde o seu livre arbítrio de expor as formas como ele quer. Tem de as compor segundo leis que já lá estão de forma latente. As primeiras formas são fáceis, agora as últimas são difícilimas. Faço um quadro durante um dia, ando depois um ou dois anos a procurar a última forma.”»⁵⁷ «Esta complexa tese da geometria defendida por Nadir Afonso encontra vários exemplos que o mestre escolhe com verdadeira sapiência. “Um dia eu estava a pintar uma tela com espirais e faltava-me a última forma, a que ia fechar a composição”: é assim que Nadir Afonso começa a história que prova que as leis são “imanescentes à pintura”. Esta história passou-se em Paris, com o pintor Vasarely.»⁵⁸

Nadir relata: «Um dia estava trabalhando um quadro meu e sentia que a forma estava errada. O Vasarely veio a minha casa (...) Começamos a falar, e dizia-me ele: —

⁵⁵ Giulio Carlo Argan, *História da Arte como História da Cidade*, Martins Fontes, S. Paulo, 2005, p. 69.

⁵⁶ Idem, p. 70.

⁵⁷ Fernando Guedes, «Efectivamente, vários e indestrutíveis laços», *O Futuro Renascimento*, Dinalivro, Lisboa, 2008, p. 91.

⁵⁸ Maria do Céu Penso, «Nadir Afonso: da geometria à arte», *Semanário Transmontano*, (11/04/1997).

“A pintura é subjectiva, o que me agrada a mim pode não te agradar a ti e vice-versa”. E eu, que nessa altura já andava com este princípio de que tudo o que existe no espírito está na Natureza, disse: “— Não. Se um quadro estiver errado ambos podemos encontrar o erro, porque existe uma afinidade sensível.” E peguei no quadro que estava ao contrário e mostrei-lho. E ele diz: — “O quadro está bom, mas aqui...”

“— Há! Então reconheces que aqui está um erro, portanto isto não é subjectivo. O erro está lá, imanente ao Objecto, não está no nosso Espírito” — disse-lhe eu. “— E agora vê lá se consegues descobrir a forma. E peguei num guache (porque geralmente faço sempre um guache antes do óleo) e ele levou-o para casa na disposição de encontrar a forma perfeita. (...) e andámos nisto muito tempo, até que um dia ele diz-me: “— Já encontrei!” E quando pusemos os quadros, um ao lado do outro, a forma era igual. Chegámos ao mesmo ponto absoluto da composição!»⁵⁹.

O desfecho deste episódio obriga Vasarely a curvar-se perante as evidências que o seu colega lhe apresenta, sobre as relações geométricas que envolvem a obra de arte»⁶⁰.

«Um dia contei isto ao Oscar Niemeyer, no Rio de Janeiro, e diz-me: “— Eu não acredito nisso”. Eu exaltei-me: “— Aí é mentira!?! Então vamos fazer uma coisa, vocês recebem aqui a revista *L'Art d' Aujourd'hui* de Paris, se vier alguma reprodução do Vasarely, do Herbin... (e dei-lhes uma série de nomes de autores por quem eu me responsabilizava), vocês vão a um desses quadros e retoquem, mudem o quadro, mutilem-no, com muito cuidado, e eu, ao longe, digo-vos onde é que vocês retocaram!”.

“— Há! Isso é bobagem!” — dizia o Oscar, e aquela malta toda lá do ateliê, mas passados uns tempos veio a revista e eles mostraram-me um quadro que tinham mexido. Olhei e saltou-me logo à vista o erro, e vou lá com o dedo: “— Olha, foi ali! Vocês retocaram ali!”»⁶¹.

Em face da pintura, normalmente, procede-se à análise das obras fazendo descrições acompanhadas de um fraseado mais ou menos rebuscado, mais ou menos pomposo, em que se descreve o que se entende que o pintor procurou transmitir, tecem-se comparações e, nesse processo, até se faz a análises psicológica de figuras ou do artista, etc.. Uma vez que a arte é um fenómeno «visível e não dizível», como explica

⁵⁹ Hélder Cerqueira, «Uma aventura artística com Oscar Niemeyer e Victor Vasarely», *O Século*, Lisboa, (22/02/1987).

⁶⁰ Maria do Céu Penso, «Nadir Afonso: da geometria à arte», *Semanário Transmontano*, (11/04/1997).

⁶¹ Hélder Cerqueira, «Uma aventura artística com Oscar Niemeyer e Victor Vasarely», *O Século*, Lisboa, (22/02/1987).

Nadir, abstemo-nos de fazer análises congéneres, pois evidencia-se-nos paradoxal, embora por vezes sejamos tentados a discorrer. E porque «nem tudo é geometria, Nadir revelou-se um verdadeiro vate de declamar as poesias pessoanas, que sabe de cor. [...] Mas, quando lhe perguntámos se um quadro pode ser poema, ele responde com um peremptório “não”. Um quadro “não se explica.”»⁶² À última pergunta do jornalista, «tem a certeza da sua arte?», Nadir respondeu com convicção: «Absolutamente.»⁶³

Em síntese, para Nadir há propriedades distintas nos objectos, propriedades essenciais que os estetas negligenciam. Existem atributos qualitativos, como, por exemplo, a perfeição, a originalidade, a evocação, mas existem também atributos quantitativos como, por exemplo, a forma circular, quadrangular, triangular. Os atributos qualitativos não são factores intrínsecos aos objectos, mas, sim, factores que o Homem atribui à função do objecto; pelo contrário, os atributos quantitativos são factores intrínsecos ao objecto. Ora, é a estes factores quantitativos intrínsecos ao objecto que se reporta a obra de arte.

Os factores extrínsecos são evolutivos e perdem-se no espaço e no tempo e só são conservados fixos na obra de arte quando realçados pela forma intrínseca, exacta, matemática.

⁶² Maria do Céu Penso, «Nadir Afonso: da geometria à arte», *Semanário Transmontano*, (11/04/1997).

⁶³ «Mestre Nadir na televisão», *Jornal de Chaves*, Chaves, (25/11/1994).

I. A Vida e a Obra

1. A infância e a juventude

Nadir Afonso Rodrigues é filho oriundo de terras de Barroso e descende, em linha directa, de barrosões.⁶⁴ Os seus antepassados repartiam-se entre os concelhos de Boticas, Chaves e Montalegre. A mãe, Palmira Rodrigues Afonso (1891-1975), tinha ascendência em Chaves e Boticas; o pai, Artur Maria Afonso (1882-1961), era de Montalegre.⁶⁵



Imagem 2. A mãe, Palmira Rodrigues

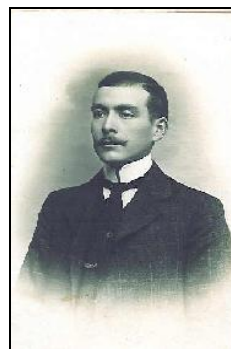


Imagem 3.O pai, Artur Maria Afonso

⁶⁴ O Barroso compreende a região Norte de Trás-os-Montes que se estende desde a margem direita do Rio Tâmega, no concelho de Chaves, até Ruivães, situada numa vertente da Serra da Cabreira, na margem esquerda do rio Rabagão; compreende, pois, parte do concelho de Chaves, Boticas e Montalegre.

⁶⁵ Os pais casaram-se em 5 de Outubro de 1918, em Casas Novas, concelho de Chaves e tiveram três filhos: Lerenó, Nadir e Palmira de Fátima.

Palmira Rodrigues, era filha do major Augusto Rodrigues (1853-1919) e de sua mulher Felisbina Rua (1853-1914), naturais de Sapelos, concelho de Boticas, descendentes de famílias de proprietários rurais. O avô, major Augusto Rodrigues, serviu como oficial em Lisboa, Mafra e Chaves, e participou em missões militares em Angola e Moçambique. Neste último território integrou a viagem de exploração do Lago Niassa e foi nomeado Cavaleiro da Real Ordem de S. Bento de Avis. Palmira era a terceira dos quatro filhos do casal (António, Joaquim, Palmira e Artur). António e Joaquim foram igualmente oficiais do exército, como o pai, e participaram na Grande Guerra. Joaquim, médico e militar durante este conflito, foi destacado para Angola; António fez parte do Corpo Expedicionário Português, enviado para as trincheiras de Flandres onde foi gaseado. Quando regressou a Portugal, vinha com a saúde fragilizada e viria a falecer, com o posto de tenente, na Casa de Saúde do Telhal, onde os gaseados da Grande Guerra foram tratados, em virtude de um acordo com o Ministério da Guerra. O irmão mais novo, Artur, foi lavrador.

Artur Maria Afonso era natural de Montalegre, filho de João Maria Afonso e de Orízia Ferreira da Silva e o mais velho de 7 irmãos. Quando era criança, o pai, funcionário judicial, foi transferido para Lisboa e o pequeno Artur ficou em Montalegre, aos cuidados dos tios maternos António Carvalho e Maria Ferreira da Silva, professores de instrução primária. Artur sobreviveu às cinco irmãs, que pereceram ainda jovens (apenas duas deixaram descendência) e ao irmão, Luís, falecido novo, na Guiné.

Artur Maria Afonso distinguiu-se a nível local como poeta, tendo publicado livros e numerosos poemas em diversos jornais locais em que colaborava. Aos 18 anos de idade, fundou em Montalegre o jornal *O Barrosão*, de tendência republicana, literário e noticioso, onde revelou a sua aptidão para a escrita; foi mestre-escola, funcionário das finanças, poeta e industrial. Dedicou-se à pesquisa mineira, e explorou minas de volfrâmio em parceria com António Granjo⁶⁶ (1881-1921), com quem comungava ideais republicanos. António Granjo, natural de Chaves, alcançou o cargo de primeiro-ministro e foi assassinado em Lisboa, em 1921.

Artur Maria Afonso era um homem galante, fazia serenatas, acompanhado pela guitarra, à porta de casa de *Palmirinha*, apaixonada pela obra de Camilo Castelo Branco, e virtuosa a bordar, a desenhar e a tanger bandolim.



Imagem 4. Casamento de Palmira e Artur Maria Afonso (de pé na segunda fila, à direita). À esquerda, de pé, Dr. António Granjo.

Nadir Afonso Rodrigues é o segundo filho do casal; o irmão primogénito, Lerenó, é mais velho dezasseis meses. Nadir nasceu no dia 4 de Dezembro de 1920, num dia frio de Inverno, tinha a República 10 anos. A casa estava situada na Rua dos Codeçais, Quinta dos Codeçais, na então vila de Chaves, que Palmira Rodrigues havia

⁶⁶ António Joaquim Granjo nasceu em Chaves, em 1881, e morreu a 19 de Outubro de 1921, em Lisboa, foi político e advogado. Frequentou o seminário de Braga, estudou Teologia no Porto e estudou Direito na Universidade de Coimbra. Fez parte do Corpo Expedicionário Português na Grande Guerra. Republicano convicto, foi membro da Assembleia Nacional Constituinte, eleito em Maio de 1911. Ocupou o cargo de presidente da Câmara Municipal de Chaves e foi designado deputado, pelo partido republicano evolucionista, mais tarde fundador do movimento sucessor, o partido republicano liberal. Ministro da Justiça e Primeiro-Ministro. António Granjo foi assassinado na noite de 20 para 21 de Outubro de 1921, conhecida como noite sangrenta.

herdado da tia-avó materna, Maria Pires, viúva e sem filhos.

O assento do registo de nascimento da Conservatória do Registo Civil de Chaves certifica: «Às dezanove horas do dia quatro do mez de Dezembro do ano mil novecentos e vinte, na quinta dos Codeçais, subúrbios desta vila, nasceu um indivíduo do sexo masculino a quem se vai por o nome de Nadir Afonso Rodrigues, filho legítimo de Artur Maria Afonso, de trinta e oito anos, aspirante de finanças, natural da vila e concelho de Montalegre, e de Palmira Rodrigues Afonso, de trinta anos, doméstica, natural da povoação de Sapelos, freguesia de Sapiãos, concelho de Boticas, e ambos domiciliados nesta vila; neto paterno de João Maria Afonso e Orízia Ferreira da Silva e neto materno de Augusto Rodrigues e de Felisbina Rosa. Foram declarante o pai do registando e testemunhas que dezejam ser considerados padrinhos, Joaquim Rodrigues, casado, médico e espoza Carlota Ataíde de Sousa Vilhena, doméstica, domiciliados na povoação de Casas Novas, freguesia de Redondelo, deste concelho. Este registo depois de lido e conferido com o seu extracto vai ser assinado por todos. (...)»⁶⁷

Nadir estava destinado a chamar-se Orlando. Um encontro ocasional do pai com um cigano alterou essa vontade. Este sugeriu o nome de «Nadir» e assim ficou.⁶⁸

Imagem 5. (esquerda) Nadir e o irmão Lerenó.



Imagem 6. (direita) Lerenó e Nadir (de pé).



⁶⁷ De acordo com o registo número mil quatrocentos e cinquenta, do assento da página trezentos e oitenta, verso, do livro da inscrição dos nascimentos da Conservatória do Registo Civil de Chaves.

⁶⁸ « – Muito Orlando será ele», advertiu o cigano. Assim, «Nadir Afonso (...) assinou com um nome ditado pelas estrelas», como escreveu Rui Mário Gonçalves, já que o nome Nadir tanto pode ter o significado de raro e auspicioso, como designar um ponto de referência astronómica. Para Maria José Magalhães: «*Orlando*, tradução italiana de *Rolando*, tem em *Orlando Innamorato*, de Matteo Maria Boiardo e em *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, as expressões mais prováveis da referência profética do cigano. Assim, “muito orlando será ele” poderá ser interpretado pela ideia de que seria muito “afamado, célebre, notável”, sendo Nadir um nome mais adequado para o equilibrar nas asas da fama, como ponto de localização, num universo de errâncias e busca incessante do absoluto. *Nadir*, ou norte vertical, ponto em oposição ao zénite, onde o sol se situa à meia-noite, é habitualmente descrito como sendo as nossas raízes, o ponto mais remoto das nossas origens, dos nossos fundamentos da vida.» (Maria José Magalhães, «Entre a liberdade e a disciplina através do rigor criativo», *Nadir Afonso: Itinerário (com) Sentido* (coord. Agostinho Santos), Edições Afrontamento, Porto, 2009, p. 106.)

No ano seguinte, após a demissão do governo de António Maria da Silva, o flaviense António Granjo aceitou formar governo (30/08/1921). Os tempos eram difíceis e o aumento do preço do pão provocou uma vaga de contestação, a que se seguiu um período de greves. Na província, a vida familiar de ligações rurais decorria calma. Em 1921 é publicado o primeiro número da revista *Seara Nova* e no dia 19 de Outubro António Granjo é forçado a demitir-se.

Quando Nadir tinha um ano de idade, a família mudou-se para a Rua da Madalena, hoje chamada Rua Cândido Sotto Mayor, para uma casa situada anexa à Ponte Romana⁶⁹. A casa, onde foram habitar, era de paredes-meias com a Igreja de São João de Deus no Bairro da Madalena.⁷⁰ As figuras aladas dos anjinhos em granito que encimam a fachada daquela igreja barroca não deixaram de fazer parte do imaginário infantil do pequeno sonhador que ansiava ter asas e voar.



Imagem 7. Os anjinhos do frontão da Igreja de S. João de Deus em Chaves (vista de frente e tardoz).

Os pais, embora crentes, não eram praticantes; pelo contrário, o avô Augusto era agnóstico. A proximidade do templo, uma vez que o logradouro da casa confinava com uma entrada para o púlpito da igreja, era aproveitada pelas crianças da redondeza para realizar as suas brincadeiras. Deste modo, Nadir, vestido de *cavaleiro misterioso*, um herói dos filmes da época, aparecia no púlpito, fazendo rir ou indignando os fiéis que assistiam às cerimónias religiosas.

A infância decorreu povoada de quimeras, aventuras, histórias fantásticas,

⁶⁹ Um arco da secular ponte servia de cave e em tempos, constituía o estábulo de burros. Segundo a lenda, vive uma moura encantada sobre o terceiro arco e, em noites de S. João ouvem-se os seus lamentos de amor por um guerreiro cristão. O choro, talvez seja confundido com o sibilar do vento pelas congostas, o gorgolejar da água do Rio Tâmega ou os prantos de alguma lavadeira.

⁷⁰ A Igreja de São João de Deus foi construída em estilo barroco e neoclássico, de planta octogonal; o desenho é atribuído ao militar flaviense Tomé de Távora e Abreu, no primeiro quartel do século XVIII. Fez estudos na *Aula de Fortificações* de Lisboa e escreveu *Noticias Geographicas e Históricas da Província de Trás dos Montes*.

personagens angelicais e tenebrosas⁷¹. O tempo fora da escola era passado na rua e o palco das brincadeiras estendia-se desde o Jardim Público às margens do Tâmega na companhia das crianças do bairro da Madalena.⁷² Uma infância passada atrás dos montes haveria de despertar na criança ensejos de conhecer outros lugares e as grandes cidades cosmopolitas. O avô Augusto, que Nadir não chegou a conhecer, viajou pelo mundo, entranhou-se no sertão africano, atravessou o Canal de Suez, visitou a Palestina e seguia os trabalhos agrícolas na aldeia de Sapelos. Também Nadir sonhava conhecer o mundo para além dos montes.

Os dias de chuva e de Inverno em Trás-os-Montes soavam longos. Os pais de Nadir, para entreter as crianças em casa, proporcionavam-lhes papel e aguarelas. O irmão Lerenó segredou-nos que Nadir *estragava* muito papel, ao contrário dele que era mais regrado; desde a infância que a propensão para a pintura se manifestou.⁷³

Nadir Afonso lembra que, em criança, aparecia por Chaves um senhor que transportava um cavalete, uma caixa de tintas e telas. Durante a permanência desse senhor na cidade, Nadir seguia-o. Tratava-se do pintor Alves Cardoso⁷⁴ (1882-1930)

⁷¹ Constituiu um relato fantástico a descrição de uma viagem de burro realizada na infância em que Nadir, na companhia de uma tia-avó Josefina, professora de instrução primária, percorreram os caminhos entre Chaves e uma aldeia nos confins do Barroso, Rebordelo (Montalegre). A distância aproximada de 30 km demorou três dias. Pernoitavam em casa de famílias amigas e os medos que assaltavam os viajantes ao atravessar o Pindo, um monte que se dizia pousada de salteadores, estimulavam a imaginação e hoje constituem uma verdadeira viagem no tempo.

⁷² O Jardim Público constituiu, durante muitos anos, o centro da vida social flaviense, onde as famílias passeavam e assistiam às verbenas, nas noites de Verão. O terreno destinado à construção deste parque foi oferecido ao Município pelo benemérito e capitalista Cândido Sotto Mayor (Lebução, Chaves 1852 - Lisboa 1935) que, depois de uma infância pobre, partiu para o Brasil onde granjeou fortuna. Regressado a Portugal, fundou uma casa bancária e foi um homem de reconhecida magnanimidade.

⁷³ Aos quatro anos de idade pinta um círculo vermelho na parede da sala de sua casa, de tal modo era perfeito que ninguém se atreveu a repreendê-lo. Quando inquirido pela sua mãe desculpou-se dizendo que nunca conseguiria fazer “uma roda tão bem feitinha”⁷³. Resposta que ficou lembrada como um vaticínio: a geometria iria interessá-lo durante toda a vida e Nadir elegeria o círculo como a forma perfeita da geometria e repetiria incessantemente “um ponto central equidistante de todos os pontos periféricos é um espectáculo de exactidão” (*O Sentido da Arte*).

⁷⁴ Artur Alves Cardoso, pintor português, nasceu em Lisboa em 1882, e aqui faleceu 1930. Com apenas 13 anos de idade, em face do virtuosismo demonstrado seus pais matricularam-no na Escola de Belas-Artes de Lisboa, onde teve como mestre Carlos Reis. Em 1902 completa os seus estudos e por sugestão de Carlos Reis, adere ao Grupo liderado por Silva Porto.

Em 1914 recebe a Medalha de Ouro da Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa. Em 1915 integra a comitiva de artistas que representa Portugal na Exposição de Panamá, S. Francisco, E. U. A., onde conquista a Medalha de Ouro. Nos anos de 1916 e 1917 volta a receber a Medalha de Honra da Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa.

Decorou o anfiteatro da Maternidade Dr. Alfredo da Costa, e as paredes do Palácio de São Bento. Nas suas telas tratava temas paisagísticos e de costumes populares. Entre as obras que versam temáticas flavienses destacam-se *Cozinha do Senhor Abade*, *O Outono*, *Cair da tarde - Arredores de Chaves* e

que passava temporadas no concelho de Chaves, onde se hospedava em casa de amigos: «Alves Cardoso adoptara como sua esta doce minha terra, e no Verão ansiosamente o esperávamos sendo certa a sua permanência de meses n'esta freguesia; hospedou-se nos primeiros anos em casa do Sr. Manuel Alves da Nóbrega, na sua fresca e risonha quinta dos Amieiraes, e ultimamente na casa do seu amigo dedicado e querido Padre Silvino Rodrigues Nóbrega». ⁷⁵ A presença deste artista em Chaves era muito estimada e a morte de Alves Cardoso foi relatada na imprensa local: «Faleceu há dias em Lisboa o grande pintor Sr. Alves Cardoso. Perdeu a Nação um grande artista e Trás-os-Montes – especialmente o concelho de Chaves – que tam magistralmente sabia interpretar as suas belezas naturais.» ⁷⁶

Embora entre a arte de Nadir e a de Alves Cardoso não exista qualquer relação, a sua presença em Chaves marcou-o. Alves Cardoso estava um dia na Ponte de Trajano, a pintar as margens do Tâmega a montante, quando, para o espanto de Nadir, pintou um Sol que não se via na paisagem. Foi uma revelação perceber que ao representar uma paisagem se podiam colocar objectos que não existiam ou não estavam presentes. O seu futuro como artista estava decidido: Nadir queria ser pintor.

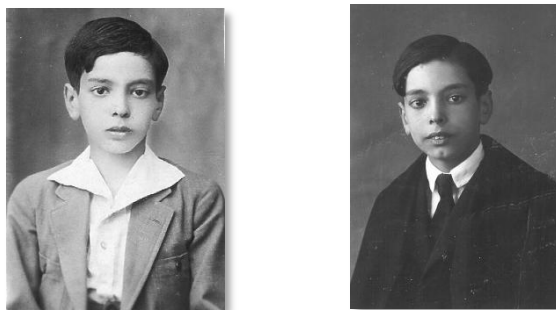


Imagem 8. Nadir com 12 anos e com 15 anos.

Frequentou a escola primária pública – a escola Régia, e depois, o Liceu Fernão de Magalhães, em Chaves. Aos 12 anos a família mudou-se para a Rua do Bispo Idácio, numa casa situada sobre a muralha medieval. Chaves é uma cidade impregnada de História, onde todos os recantos são documentos dos tempos egrégios. As diferentes moradas de Nadir, em Chaves, serão sempre engastadas de memórias pátrias: ponte

Sorriso de Trás-os-Montes. (Fernando Pamplona, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, volume I (4ª edição), Livraria Civilização Editora, Barcelos, 2000.

⁷⁵ Francisco de Barros, «Pintor Alves Cardoso», *Era Nova*, Chaves, (23/03/1930), p. 5.

⁷⁶ «Necrologia: Pintôr Alves Cardôso», *Era Nova*, Chaves, (16/03/1930), p. 2.

romana, muralha medieval, muralha seiscentista.

Em 1926 inicia-se o período designado por Estado Novo. Em 1936, o governo de Salazar define o regime jurídico do Organismo de Coordenação Económica, instrumentos de intervenção directa que reforçam significativamente a capacidade do Executivo para tutelar a economia.

Em 1936 é criada a Mocidade Portuguesa e, nos seus primórdios, é organizada uma viagem dos alunos do liceu de Chaves a Lisboa; era a primeira vez que Nadir visitava Lisboa. O grupo ficou acampado em Palhavã, nos terrenos onde se situa actualmente a Fundação Gulbenkian.⁷⁷

Com a passagem do tempo, a paixão pela pintura acentuava-se; os pais arranjam-lhe um cavalete e tintas, e passou a percorrer a cidade pintando. Toda a sua actividade se concentra na prática da pintura. Aos 17 anos de idade é-lhe atribuído o 2º prémio no concurso «Qual o mais belo trecho da paisagem portuguesa?» Tratava-se de uma vista da muralha do Forte de S. Francisco, olhada da janela do seu quarto.



Imagem 9. Vista do Forte de S. Francisco (aguarela)

⁷⁷ A turma foi recebida pelo Presidente da República de então, Marechal Óscar Carmona, e pela sua esposa, senhora D^ª Maria do Carmo, na residência oficial da Cidadela em Cascais. De bom grado acolheram os jovens conterrâneos que foram brindados com uma merenda.

O Presidente da República, António Óscar de Fragoso Carmona nasceu em Lisboa (por mero acaso). A casa de família ficava em Izei, na encosta da serra do Brunheiro, a 5 km de Chaves, e onde cresceu e nasceram as irmãs. Sua mulher, Maria do Carmo era igualmente flaviense. Óscar Carmona nasceu em 1869 e viria a falecer em 1951. Descendia de uma família de militares e foi o primeiro presidente do Estado Novo. Durante a primeira República, foi encarregado de reestruturar o Exército. Nomeado ministro da Guerra, assumiu o poder após o golpe de 28 Maio de 1926, que afastou Gomes da Costa, foi nomeado ministro dos Negócios Estrangeiros e tornou-se Presidente em Novembro desse ano. Em 1928 foi eleito presidente, cargo que ocuparia até à sua morte, em 1951.

Concluídos os estudos no Liceu em Chaves, dirige-se, em 1938, à Escola Superior de Belas-Artes do Porto, para se inscrever em Pintura. Aqui, o tímido aluno da província segue o conselho do funcionário que leu e observou: «Dado que tem o curso dos liceus, o melhor será inscrever-se em Arquitectura.» Nesse tempo, apenas o curso de Arquitectura exigia estudos secundários.

Sentindo-se incapaz de contrariar o funcionário, seguiu o conselho deste mas durante o curso, Nadir não desenhava arquitectura, *pintava* arquitectura. É assim que, contra a sua natureza, Nadir torna-se arquitecto, embora em momento algum deixasse de pintar.

No primeiro ano da Escola de Belas-Artes do Porto (1938) teve como colegas de turma, Elísio Summavielle, António Carvalho e Almeida, Albino Mendo, Alfredo Ângelo de Magalhães (já falecidos), Luís Almeida d'Eça e António Veloso. Júlio Resende (1917), Arlindo Rocha (1921-1999) e Israel de Macedo tinham entrado na Escola de Belas-Artes no ano anterior. No ano seguinte (1939) matricularam-se Altino Maia, Joaquim Bento de Almeida, João Andresen (1920-1967), Raul David e Amândio Silva. Este último será um dos grandes dinamizadores das exposições organizadas pelo Grupo de Alunos das Belas-Artes, apelidadas de exposições *Independentes* mas o seu papel na organização inicial destas exposições foi relegado pela História a favor de Fernando Lanhas que só ingressaria na escola de Belas-Artes em 1941, juntamente com Fernando Távora (1923-2005). Victor Palla (1922-2006), ingressaram entrou em 1942 e, mais tarde, em 1944, Júlio Pomar e Neves e Sousa.

Na Escola de Belas-Artes, Nadir teve, como professores, Dórdio Gomes (1890-1976) e Aarão de Lacerda (1890-1947), que foram os impulsionadores das *Exposições Independentes do Grupo de Alunos* da Escola de Belas-Artes do Porto. Viveram-se momentos de companheirismo. Nadir conta que o espírito de entreatajuda era grande e que, dada a sua facilidade em manejar os lápis e pincéis, várias vezes à noite, fora chamado para auxiliar os colegas a terminar os trabalhos escolares que teriam de ser entregues na manhã seguinte.⁷⁸

⁷⁸ Uma noite já adiantada na hora, António Veloso bateu à porta de Nadir (que já estava deitado), pedindo que o fosse ajudar a terminar um trabalho que deveria entregar na manhã seguinte. Quando chegaram a casa de António Veloso (o pai era um insigne lente da Faculdade de Medicina), estavam lá os professores José de Brito e o irmão, Júlio de Brito, que à roda do trabalho tentavam infrutiferamente encontrar uma solução para o traçado das sombras do projecto, que, para espanto de todos Nadir, solucionou num ápice.

Em Agosto de 1939, por ocasião da visita do Presidente da República, Marechal Óscar Carmona (1869-1951), a Chaves, foi apresentada a exposição de Nadir Afonso no edifício dos Bombeiros Voluntários. O conjunto de desenhos alusivos à região despertou a curiosidade do Presidente da República, durante a visita que efectuou à exposição. Este quis conhecer o jovem artista que, num acto de rebeldia, em vez de estar a receber o Presidente, andava a passear no Jardim Público, onde é abordado por um funcionário ofegante pedindo-lhe que o acompanhasse, pois o Presidente queria cumprimentá-lo. Este tipo de comportamento é típico de Nadir — toda a sua vida será pautada pela independência e pelo alheamento aos encontros de carácter social.

O professor Aarão de Lacerda sempre mostrou grande simpatia pelo discípulo rebelde. Nadir conta que, um dia, estando a pintar no cimo da Rua 31 de Janeiro, passou Aarão de Lacerda e este aproximou-se de Nadir. Depois de observar o trabalho, fez um discurso tão entusiástico, que juntou inúmeros transeuntes a ouvir a *aula* pronunciada pelo mestre. Outra vez, durante uma prova oral para a qual Nadir não tinha estudado, o professor benévolo procurou, em vão, encontrar um assunto em que o aluno se sentisse à vontade. Desconcertado, Aarão de Lacerda, dirigindo-se para à assistência, disse: «É como quem examina um filho!».

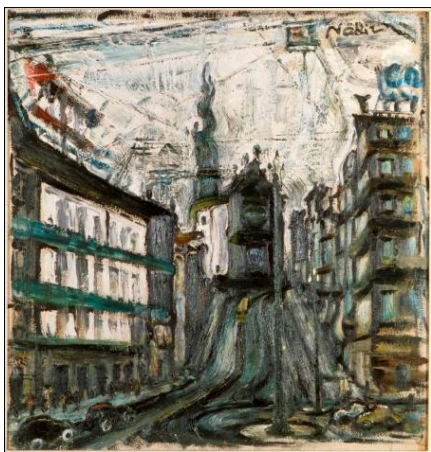


Imagem 10. Clérigos



Imagem 11. Praça da Batalha

A primeira exposição individual, no Porto, realizou-se na galeria Fantasia; os trabalhos apresentados compreendiam recantos urbanos. Quando frequentava a Escola de Belas-Artes, participou em todas as exposições aí organizadas que eram apresentadas no salão nobre, no primeiro andar do edifício da Escola. No dia 22 de Março de 1940, O

*Primeiro de Janeiro*⁷⁹, então o mais importante jornal do norte, dá conta da *III Exposição Independente de Alunos da Escola de Belas-Artes*, geradoras daquilo que se chamaria apenas *Exposições Independentes*. Numa destas denominadas *Exposições Independentes de Alunos da Escola de Belas-Artes do Porto*, Nadir expôs o *Auto-retrato* que pintou quando tinha 19 anos e granjeou rasgados elogios do professor Aarão de Lacerda.⁸⁰

As exposições *Independentes de Alunos da Escola de Belas-Artes do Porto* começaram, pois, por se realizar na Escola de Belas-Artes, e só mais tarde em 1943 passaram a ser efectuadas em espaços exteriores àquele estabelecimento de ensino. O escultor Altino Maia (1911-1988) que esteve ligado ao início das exposições *Independentes do Grupo de Alunos da Escola de Belas-Artes do Porto* escreveu: «O primeiro tesoureiro do grupo foi o Raul David. O Nadir apontou o risco para a capa do Catálogo – uma mão aberta, que eu gravei em madeira. Fizemos a Exposição no Ateneu, no Passos Manuel e, de seguida, em Coimbra».⁸¹ Mais à frente, afirmava: «São unânimes, todos, em apregoar as *Independentes* como acontecimento notável, atirando nomes como o de Pomar, Lanhas, Rezende, Rui Pimentel etc., ignorando que tudo partiu do grupo de Estudantes de Belas-Artes, onde não estavam nenhum dos nomes citados. Entraram bastante depois.»⁸²

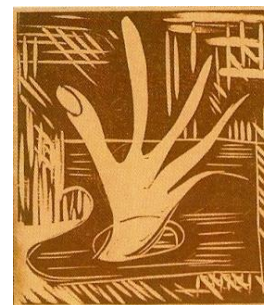


Imagem 12. Símbolo dos *Independentes* desenhado por Nadir.

⁷⁹ «Vida Artística», *O Primeiro de Janeiro*, (23/03/1940).

⁸⁰ O *Auto-retrato* foi levado a fotografar pelo jornalista Manuel de Azevedo de *O Primeiro de Janeiro* em 1948, para ilustrar a entrevista «Le Corbusier. Cinco minutos de conversa com o arquitecto Nadir Afonso que colaborou com o grande construtor» (07/07/1948). A pintura nunca lhe foi devolvida apesar das diligências encetadas, chegando mesmo a falar com o então director, Dr. Manuel Pinto de Azevedo: o quadro tinha desaparecido, disseram. Hoje, Nadir sente uma grande mágoa pela perda do quadro, não possuindo sequer uma fotografia.

⁸¹ Altino Maia «*Malhando no Ferro Frio – Críticos de Arte*», *Jornal de Santo Tirso*, (10/05/1985).

⁸² Idem. *Ibidem*.

Como mostrámos, e contrariamente ao que é dito pela crítica especializada, as exposições *Independentes da Escola de Belas-Artes do Porto* iniciaram-se pouco depois da entrada de Nadir Afonso nas Belas-Artes, impulsionadas por Dórdio Gomes, e só mais tarde se passaram a realizar-se fora da escola. Só depois é que entrou Lanhas, e mais tarde Pomar e muitos outros. A data de 1943, atribuída para o início das exposições *Independentes*, será repetida incessantemente por vários autores, a ponto de se afirmar que Nadir começou a pintar nessa data.⁸³ Pensamos que a confusão deriva do facto de Fernando Lanhas ter começado a pintar nessa data⁸⁴ e, dado o seu temperamento, se partir do princípio de que o que era válido para Lanhas também seria válido para Nadir. Simultaneamente certa crítica valoriza sobremaneira as exposições *Independentes* como forma de apresentar actividades no currículo deste participante, uma vez que não possui obra bastante, pois essa crítica confunde capacidade organizativa com capacidade criativa: «Os críticos vagueiam no vácuo da superficialidade intelectual. Depois, dão-se a chamar nomes bonitos a um tímido Lanhas sem fogo criativo, como sempre foi» para mais à frente acrescentar: «Depois escrevem sobre as “Independentes” e mais do que preferiam para encher seus linguados. Mas, por um pouco de decência, não atropelem, não baralhem o que não foi com aquilo que aconteceu.»⁸⁵.



Imagem 13. (à esquerda) *Auto-retrato* (desaparecido). A foto foi retirada de uma página de *O Primeiro de Janeiro*.

Imagem 14. Nadir (de pé) e Ricardo Gil da Costa em face do *Auto-retrato* de Nadir.

⁸³ João Pinharanda, *Percursos do Abstraccionismo: Fernando Lanhas, Nadir Afonso, Joaquim Rodrigo* (Dissertação de Mestrado), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (dactilografado e fotocopiado), Lisboa, 1985, p. 80.

⁸⁴ *Desenhos de Fernando Lanhas*, 1ª série, Cadernos de Nove Musas - Sob o Signo de «Portvcale», separata de «Portvcale», 2.ª série, volume III, Porto, 1948, badana da capa. Nesta publicação são reproduzidos sete desenhos, os mesmos que apresentará pela vida fora.

⁸⁵ Altino Maia, «Malhando no Ferro Frio – Críticos de Arte», *Jornal de Santo Tirso*, (10/05/1985).

Na História, quando a subjectividade do historiador intervém com a sua análise, os acontecimentos, filtrados através dessa subjectividade, podem adquirir outra dimensão e dar-lhe mesmo outro sentido. Eugène Ionesco lamentava-se: «Quando dizem que Beckett é o promotor do teatro do absurdo, escondendo que era eu, os jornalistas e historiadores literários, cometem uma desinformação de que eu sou a vítima e que é calculado. Porque eu não lhes agrado. (...) Martin Esslin dava-me, com justiça, o lugar principal e inaugural do movimento. Depois, nas edições seguintes (que fúria!) fez uma amálgama e deixa o meu nome perdido no meio (quase no fim) de uma quantidade de autores dessa vanguarda que assim parecem preceder-me em vez de me sucederem. Evita as datas. A ordem é falsa»⁸⁶. Uma investigação rigorosa da Arte Contemporânea no nosso país, nomeadamente do abstraccionismo geométrico, concluiria seguramente que as palavras de Ionesco, transpostas para o espaço temporal e vivencial de Nadir, seriam válidas, pois precedeu, foi sucedido.



Imagem 15. Amândio Silva e Nadir.



Imagem 16. Grupo de alunos das Belas-Artes do Porto (Nadir ao centro, de pé).

No início dos anos 40, Nadir colabora com Raul de Caldevilla⁸⁷, responsável por um friso publicitário que diariamente ocupava o terço inferior da última página do jornal *O Primeiro de Janeiro*. O trabalho de Nadir, entre outros colaboradores, consistia em fazer as ilustrações para os textos redigidos por aquele publicitário. O produto deste trabalho permitia-lhe idas diárias ao cinema. Quando a oportunidade surgia, também fazia intervenções em montras. Ficou conhecido pela sua originalidade; num destes trabalhos executado para uma casa comercial na Rua de Santa Catarina, que publicitava uma marca de gabardinas; ao executar essa montra, serviu-se de princípios ópticos que

⁸⁶ Eugène Ionesco, *A Busca Intermitente*, Difel, Lisboa, 1990, p. 30.

⁸⁷ Raul de Caldevilla (1887-1851) foi o primeiro publicitário profissional português.

sempre o apaixonaram.⁸⁸ «Por volta de 1943 Nadir Afonso redige os seus primeiros estudos. O fenómeno da geometria e da óptica que sempre o apaixonou revela-se mais claramente.»⁸⁹.

O arquitecto Carlos Ramos iniciou a docência na Escola de Belas-Artes do Porto em 1940. Em face dos trabalhos realizados à mão livre, o professor, sentindo que Nadir possuía qualidades artísticas, chamou-o e disse-lhe: «A grande qualidade de um é arquitecto é ter paciência; talvez o senhor tenha falta de condições de trabalho em sua casa. Se me permite, ofereço-lhe um estirador.» Nadir declinou a dádiva: «Em face do meu sorriso envergonhado e tímido o Mestre insistiu; no dia seguinte encontrei, no 228 da Rua Barão de S. Cosme uma nova mesa de trabalho. Era um móvel moderno, de manejo cómodo. Porém, com toda a minha irreduzível tendência e má adaptação, não me afastei um passo dos traços largos e das manchas expressionistas; e que surpresa não foi a minha ao ler na pauta das notas de fim de período, a recompensa da minha “indisciplina”! Regressei a casa e nessa mesma hora carreguei, com grande gáudio do rapazio acumulado à porta das Belas-Artes, o malfadado estirador. E assim se geraram as reacções em cadeia.»⁹⁰.

Apesar deste seu gesto impulsivo lhe valer a expulsão da Escola durante um mês, Nadir guarda gratas recordações deste professor. «Era um bom homem!», conclui Nadir. «É expulso do curso durante um mês e reprovado no seu terceiro ano. O Professor Aarão de Lacerda, director da Escola, estava desolado: “Consta-me que foi excluído um bom aluno; não compreendo!”»⁹¹.

Por ironia, enquanto estudante de Arquitectura, Nadir colocava o estirador na vertical, como quem pintava; depois, quando enveredou pelo geometrismo, passou a pintar sobre uma mesa na horizontal, de forma rigorosa, como quem desenha arquitectura. Entretanto, trabalha afincadamente na pintura e confessa-nos que muito

⁸⁸ «Um dia que o chamaram a executar um cartaz-reclamo a uma marca de gabardinas, as suas descobertas fizeram sensação: no fundo duma montra vista através a parte a vitrina, revestida com celofane vermelho, estava uma tela na qual a figura de um homem que não trajava a marca das gabardinas anunciadas, era desprezada por todos os circundantes e até os cães lhe rasgavam as vestes. A mesma tela vista através da outra metade da vitrina, revestida de celofane verde, mostrava o homem, vestindo a marca anunciada, rodeado por mulheres e até os cães lhe faziam festas. Este arranjo deu muito que falar e Nadir começou a ser conhecido pelo seu temperamento original.» (Laura Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p. 23.)

⁸⁹ Nadir Afonso citado por Laura Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p. 23.

⁹⁰ Laura Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, pp. 18-19.

⁹¹ Idem, p. 19.

cedo sentiu uma grande afinidade com as pinceladas largas e originais dos impressionistas e dos expressionistas; só depois, sentiu atracção pelos artistas da Renascença. Essa simpatia não teve origem naquilo que se preconizava ser a reapresentação do mundo interior do artista, mas na simplificação geométrica das formas como era entendida por Cézanne. Quando, aos poucos, foi presentindo que havia qualquer coisa de essencial na obra de arte, o rigor da obra de mestres renascentistas como Bellini, Rafael ou Leonardo Da Vinci levou Nadir à certeza de que a arte era regida por leis de natureza matemática e que estas podiam estar expressas de forma implícita ou explícita.

As primeiras pinturas realizadas enquanto estudante são vincadamente pós-impressionistas e expressionistas e, quando o neo-realismo era a corrente artística mais em voga, Nadir inicia-se bem cedo no abstraccionismo geométrico e no surrealismo.

Percorre a cidade do Porto pintando telas que denotam uma feição expressionista, presente, por exemplo, no quadro *Ribeira* ou *Vila Nova de Gaia*.



Imagem 17. Ribeira

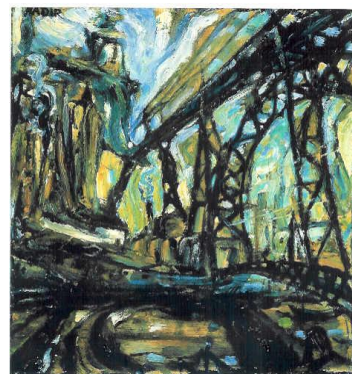


Imagem 18. Vila Nova de Gaia

Muito cedo começa a expor regularmente, e a pintura a ter impacto junto da crítica.⁹² Na Exposição *Independente* no Ateneu Comercial do Porto, em 1944, Nadir

⁹² «De Nadir, de quem vimos, na anterior exposição, alguns trabalhos audaciosos, assinalaremos, este ano, a revelação dum vigoroso pintor, não no seu auto-retrato *O Arquitecto*, em que se cinge demasiado a uma das técnicas de Picasso, mas nos dois óleos: *O Porto* e *Batalha*, de larga visão e executados com nervo e nervosismo, sem receitas de ateliê, sem truques, numa explosão instintiva de arte.» (L., «Exposição Independente: Organizada pelo Grupo de Estudantes de Belas-Artes do Porto.», *O Primeiro de Janeiro*, 08/03/1944.)

«Os três quadros de Nadir Rodrigues, que sendo, como vão ser, dos trabalhos da exposição, os mais incompreendidos e discutidos, têm jus precisamente a esse relevo, como afirmações de possante originalidade, de vincada individualidade e de simpática intransigência e independência.» («No Estúdio do S. N. I. a 9.ª Exposição de Arte Moderna foi ontem inaugurada.» *Diário de Notícias*, 18/01/1945, p. 4.)

Afonso expõe *O Porto, Batalha, Casa Amarela e O Arquitecto*.

Em Janeiro de 1945, Nadir Afonso apresenta, na 9.^a *Exposição de Arte Moderna*, no Secretariado Nacional de Informação, em Lisboa, três pinturas: *Vila Nova de Gaia, Porto* e *Clérigos*. As suas pinturas entusiasma a crítica e o seu quadro *Ribeira*, pintado em 1942, dá entrada no Museu de Arte Contemporânea de Lisboa. Nadir tem 24 anos. Nesta exposição, também participaram Almada (*Novela*), Dórdio Gomes (*A Praça*), Carlos Botelho (*Lisboa dos Quintais*), Júlio Pomar (*O Bombardeiro*), Victor Palla e António Dacosta, entre outros.

No Verão de 1945 participa como arquitecto numa missão estética na cidade de Évora, sob orientação de Dórdio Gomes⁹³. A cidade em plena planície alentejana haveria de emocioná-lo: «Eu tinha a sensação de viver no interior do próprio surrealismo»⁹⁴ diria Nadir.

Contrariamente ao estabelecido, Nadir em vez de se debruçar sobre o trabalho de arquitectura, absorveu-se na pintura. Aqui pintou entre outros, *Potes, Oliveiras, A*

«*Clérigos* é uma paisagem espectral com uma correspondência íntima, rara nos nossos paisagistas», (A. Dacosta, «9.^a Exposição de Arte Moderna no Estúdio do S. N. I.» *Diário Popular*, 18/01/1945.)

«Certamente do Porto veio um grande artista — moderno, franco, dum impressionismo galvanizante. Nadir, assim se deve chamar, expõe três manchas da cidade do norte, uma das quais, a *Ribeira*, é, na sua actualidade modernista, singular de beleza.» («IX Exposição de Arte Moderna», *Diário de Lisboa*, 18/01/1945.)

«Nadir Afonso Rodrigues oferece-nos um quadro soberbo — digno dum museu de arte actual: *Vila Nova de Gaia*, com o nº 47.» (Leitão de Barros, «A Exposição de Arte Moderna no Secretariado», *O Século*, 18/01/1945.)

«Atenção a Nadir Afonso Rodrigues! Os seus óleos sombrios — enfarruscados — são de um “desagradável” muito pessoal e muito salutar.» (Sousa Enes, «Mil desculpas — mas queremos mais da arte moderna!» *Acção*, 25/01/1945.)

«Nadir Rodrigues, o caso mais atrevido e mais valioso desta exposição. Que tortura não vai no fazer duma das suas obras. Que ânsias não se chocam na luta aguda e nevrótica de viver. Criar de pé e em frente da vida com a alma a vibrar de mil misteriosas forças no desejo do Perfeito, eis a criação em Arte, hoje.» (A. B. A., «A 9.^a Exposição de Arte Moderna», *Jornal do Comércio*, 28/01/1945, p. 7.)

«Um artista, ao que nos consta novo, Nadir Rodrigues, ocupa especial lugar neste Salão. É um pintor adulto que nos aparece em três esplêndidas telas (...). *Vila Nova de Gaia* é uma soberba pintura, com uma altura de execução própria dum impressionista. *Clérigos* e *Porto*, são duas telas que marcam outra feição do artista, mais próxima não só do sentir de hoje como provavelmente da sua personalidade. O quadro *Porto*, com a figuração livre da ponte, é duma vigorosa expressão. Há ali independência, personalidade, estilo, sedução de matéria, profundo interesse visual. É bem um dos melhores quadros da exposição, e tão, ou mais merecedor da sua aquisição pelo Estado como *Vila Nova de Gaia*.» (Adriano de Gusmão, «Artes Plásticas. 9.^a Exposição de arte Moderna», *Seara Nova*, 03/02/1945.)

(...) «a sua pintura é impregnada de tragédia e respira mais audácia. *Vila Nova de Gaia* é bastante equilibrado e um dos melhores trabalhos do certame.» (Américo Taborda, «A IX Exposição de Arte Moderna», *Século Ilustrado*, (10/02/1945), p. 25.

⁹³ Participam nesta missão estética Aníbal Alcino, António Lino, Arlindo Rocha, Francisco Castro Rodrigues, Israel Macedo, Júlio Pomar, Júlio Resende, Maria Luísa Tavares, Maria Moutinho, Nadir, Raul David e Vasco da Conceição.

⁹⁴ Nadir Afonso citado por Laura Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p. 26.

cidade, Évora e Évora Surrealista, a sua obra mais significativa do período surrealista. Neste quadro, é nítido o direccionamento da obra no sentido da geometria, no lajedo em forma de quadrícula. Mestre Dórdio Gomes escreveu: «E, logo, por capricho da sorte um deles [arquitectos] evadiu-se da linha pura, para se embrenhar todo inteiro nas suas visões frenéticas e no labirinto escaldante da sua irresistível paixão pela pintura. Já sabe que me refiro a Nadir, o ponto de interrogação mais perturbante que surgiu lá pelo Porto.»⁹⁵



Imagem 19. Gravura de António Lino com os participantes da Missão Estética em Évora, 1945. No centro Mestre Dórdio Gomes.

De salientar que, de entre todos os participantes, o único a quem Dórdio Gomes reconhece uma “paixão irresistível” pela pintura é a Nadir. Os trabalhos realizados durante esta estadia foram expostos em Évora, no Ginásio do Liceu André de Gouveia. Esta exposição seria depois apresentada em Lisboa, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, e mais uma vez Nadir atraiu as atenções de Adriano de Gusmão.⁹⁶

⁹⁵ Dórdio Gomes, «Mestre Dórdio Gomes fala-nos nos trabalhos da IX Missão Estética de Férias», *A Defesa*, Évora, (15/09/1945), pp. 1-2.

⁹⁶ «Nadir Rodrigues, já o notáramos numa exposição de arte Moderna pelos seus trabalhos de natureza impressionista e *fauve*. Agora experimenta nova senda, a do surrealismo, em que é particularmente feliz em *Évora* e *Oliveiras*. São bonitas essas árvores, transfiguradas em seres antediluvianos, rodeadas por



Imagem 20. Évora Surrealista

«Característico desta fase é um pequeno quadro, realizado a óleo sobre cartão prensado, intitulado *Vasilhas*,⁹⁷ produto de uma Missão Estética de Férias, em Évora, em 1945. Nesse quadro, a representação dos objectos está reduzida a silhuetas e o chão de ladrilhos quadrados está rebatido para a vertical. Portanto, a ausência de volumes e de profundidade espacial, assim como a simplificação formal, anunciam já o abstraccionismo geométrico que Nadir desenvolverá, alguns anos mais tarde. Imediatamente a seguir a *Vasilhas*, Nadir procurará impor a mesma simplificação formal na composição de cariz surrealista, partindo de manchas e tonalidades indefinidas, *Composição Irisada* (1946) produz um efeito visual parecido como de alguns quadros de Tanguy e de Max Ernst.»⁹⁸

54

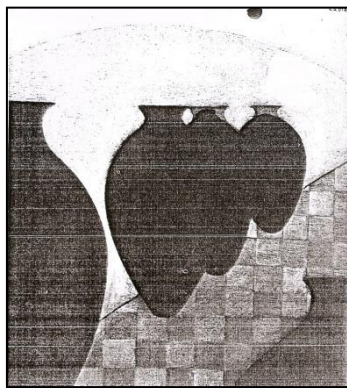


Imagem 21. Potes (Vasilhas)

uma atmosfera cheia de delicadas e subtis poalhas de cor. A *Cidade* com uma luz muito original, aparenta certa sugestão cubista. Vê-se pois, que Nadir ensaia os seus passos, encaminhando-se em várias direcções. Em qualquer delas manifesta qualidades dignas de atenção.» (Adriano de Gusmão, «Exposição da IX Missão Estética de Férias.», *O Primeiro de Janeiro*, (12/12/1945)

⁹⁷ O quadro *Vasilhas*, no catálogo da exposição em Évora aparece com a denominação de *Potes*.

⁹⁸ Rui Mário Gonçalves, *Nadir Afonso*, «Nadir vem de Nadir», (catálogo de exposição), Câmara Municipal de Chaves, Chaves, 1993, p. 8.

José Augusto França considera que «dois movimentos estéticos cuja concorrência durante meia dúzia de anos definiria uma geração – a “terceira”, dos artistas modernos. Cerca de 1945, o Neo-realismo (...); cerca de 1948, o Surrealismo atraiu a maior parte dos seus melhores adeptos.»⁹⁹ Ao longo do seu estudo refere-se à «primeira geração de surrealistas» que inclui António Pedro (1909-1966) e Cândido Costa Pinto (1911-1977), e designa por «segunda» geração ao referir-se ao grupo Surrealista de Lisboa (1947). Nadir realiza trabalho surrealista quando este movimento internacional ganha novo fôlego, o que levou Rui Mário Gonçalves a escrever: «Nestes começos do seu abstraccionismo, verifica-se já uma posição particular de Nadir, conjugando o Surrealismo e o Geometrismo, muito antes de 1947, que é o ano em que, ao tentar criar-se um grupo surrealista com poetas e pintores, se forjou um fugaz companheirismo cuja mitificação ainda hoje lança graves equívocos na compreensão da história de arte moderna das últimas décadas.»¹⁰⁰ O espólio do artista integra um conjunto significativo de trabalhos deste movimento artístico que atingiu o seu ponto alto com o quadro *Évora Surrealista*.

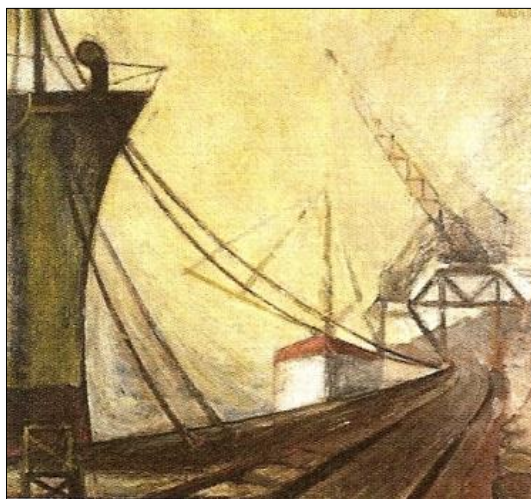


Imagem 22. Cais de Santos

Terminada a parte curricular dos estudos de arquitectura, trabalha, por um breve período, em Lisboa, com o arquitecto Fernando Silva. Nesta época, pinta *Cais de Santos*. Em meados de 1946, a ânsia de conhecimento leva Nadir Afonso, então com 25

⁹⁹ José-Augusto França, *A Pintura Surrealista em Portugal*, Artis, 1966, p. 5

¹⁰⁰ Rui Mário Gonçalves, *Nadir Afonso* (catálogo da exposição), Galeria Buchholz, Maio de 1972, p. 2.

anos de idade, a partir para Paris, altura em que começa a delinear o seu período barroco.

2. De Paris à América Latina

A viagem de comboio foi repleta de peripécias; as ligações ferroviárias entre Irun e Hendaye ainda não tinham sido restabelecidas e Nadir teve que fazer a travessia da ponte a pé, com a mala na mão e o rolo de telas debaixo do braço. Ao chegar ao posto fronteiriço francês, foi revistado. No dia seguinte, já em Paris, quando desceu para tomar o pequeno-almoço, constatou que não havia leite, que muito apreciava. O leite estava reservado para as crianças e para os doentes; uma bebida à base de chicória acompanhada por um pequeno pedaço de pão constituía o pequeno-almoço.

Na capital francesa viveu o ambiente de euforia do pós-guerra e os primeiros tempos serão de grande exaltação, ao mesmo tempo que as condições de vida eram muito difíceis, e o racionamento era uma realidade. Ressentiu-se com a falta de leite e com a escassez de alimentos, a ponto de os pais lhe enviarem encomendas de leite em pó e um capote alentejano para o frio. Este conferia-lhe um aspecto espectacular, como recordaria Wogensky (1916-2004) no filme *Nadir*, de Jorge Campos.¹⁰¹

Habita o Hotel des Mines, no Quartier Latin, e frequenta *os foyers* de estudantes. Matricula-se no curso de Pintura da École des Beaux-Arts de Paris. A passagem pela École des Beaux-Arts servirá, essencialmente, para lhe garantir as facilidades concedidas aos estudantes. Estabelece amizade com os pintores Cândido Portinari (1903-1962) e António Bandeira (1922-1967). Por recomendação de Portinari, obtém uma bolsa de estudo do Governo francês. Conhece Léon Blum¹⁰² (1872-1950) que o auxilia a obter a documentação para a sua legalização como residente em França.

Por ocasião de uma exposição de Portinari (1903-1962), na Galeria Charpentier, em Paris, em 1946, à *vernissage* estiveram presentes, entre outras individualidades,

¹⁰¹ Filme *Nadir Afonso*, realizado por Jorge Campos para a RTP em 1993. Segundo o *site* da RTP, http://programas.rtp.pt/programas-rtp/index.php?p_id=6654&e_id=&c_id=9&dif=tv, (consulta em Fevereiro de 2010), este filme recebeu o Prémio Gazeta da Televisão, o Prémio Sampaio Bruno de Cultura e a menção honrosa do Clube de Imprensa.

¹⁰² Léon Blum, nascido no seio de uma família judaica, foi um político francês, líder dos socialistas e chegou a ser nomeado, por três vezes primeiro-ministro, nomeadamente no governo da Frente Popular. Em 1920 recusou aderir à III Internacional comunista. As suas reformas políticas tiveram grande impacto social, como o direito a férias pagas e a fixação da jornada de trabalho. No seu governo, pela primeira vez, as mulheres exerceram funções executivas.

Pablo Picasso (1881-1973) e Jean Cocteau (1889-1963). Conversando com Cocteau, este pronunciou umas palavras que Nadir jamais esqueceria: «*La célébrité est faite par une succession de désastres*». A sua vida seria, sem dúvida, uma sucessão de fracassos.

Chegado a Paris, era a arte geométrica aquela que mais o atraía. Passou a frequentar a Galeria Denise René, fundada em meados de 1945, pois, segundo Nadir, era então o único espaço em Paris a apresentar arte abstracta. Seria com os artistas ligados a esta galeria que sentirá mais afinidades e aqui cimentará amizade com Vasarely (1908-1997).

Pouco tempo depois da sua chegada a Paris, foi bater à porta de Le Corbusier (1887-1965), onde ficou a colaborar. O ateliê situava-se num antigo convento (já demolido) na Rua de Sèvres e os estiradores dispunham-se ao longo do claustro; o gabinete de Le Corbusier era um reduzido *cagibi*, ao fundo. O ateliê, designado por ATBAT¹⁰³ era um ponto de encontro de jovens arquitectos vindos de todo o mundo. Aqui, faz amizade com George Candilis¹⁰⁴ (1913-1995), André Wogensky¹⁰⁵, Xenakis¹⁰⁶ (1922-2001), Shadrach Woods (1923-1973), entre outros. Teve também oportunidade de trabalhar com Eugène Freyssinet (1879-1962), o inventor do betão pré-esforçado, e de saudar Pablo Picasso.

Imagem 23. Nadir Afonso (direita) com o arquitecto Ponce de Léon (esquerda) no atelier de Le Corbusier. Foto retirada do *Anuário de Estudos Corbusierianos*, no artigo escrito por Teodoro González de León (informação e imagem gentilmente cedidas pela arquitecta Marta Sequeira).



¹⁰³ ATBAT - Atelier des Bâtitseurs.

¹⁰⁴ George Candilis, arquitecto francês de origem grega, nascido em Baku, Azerbaijão.

¹⁰⁵ André Wogensky (1916-2004), arquitecto francês, era o chefe do ateliê Le Corbusier. Foi director dos Bâtiments Civils et Palais Nationaux, obteve o Grand Prix National de l'Architecture, em 1989, eleito membro da Académie des Beaux-Arts e presidente da Fundação Le Corbusier.

¹⁰⁶ Xenakis, engenheiro de formação, notabilizou-se como compositor musical.

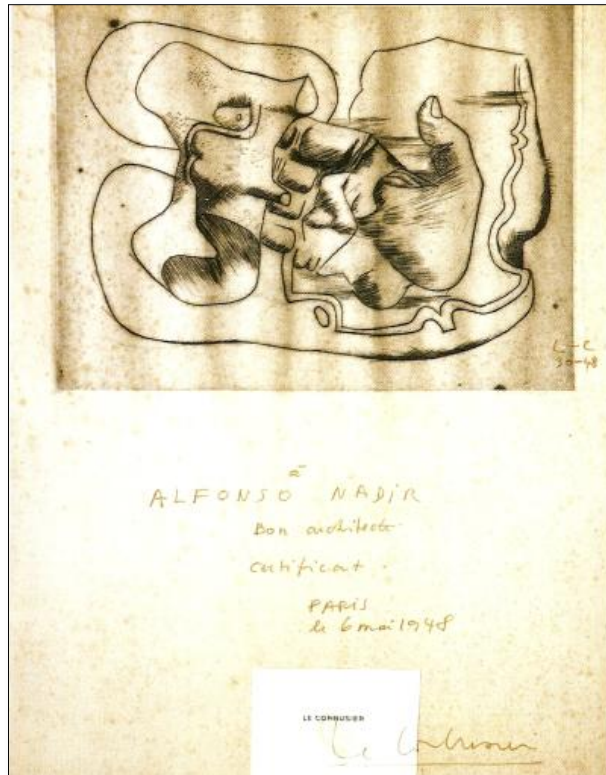


Imagem 24. Documento passado por Le Corbusier onde certifica que Nadir é «Bon Architecte».

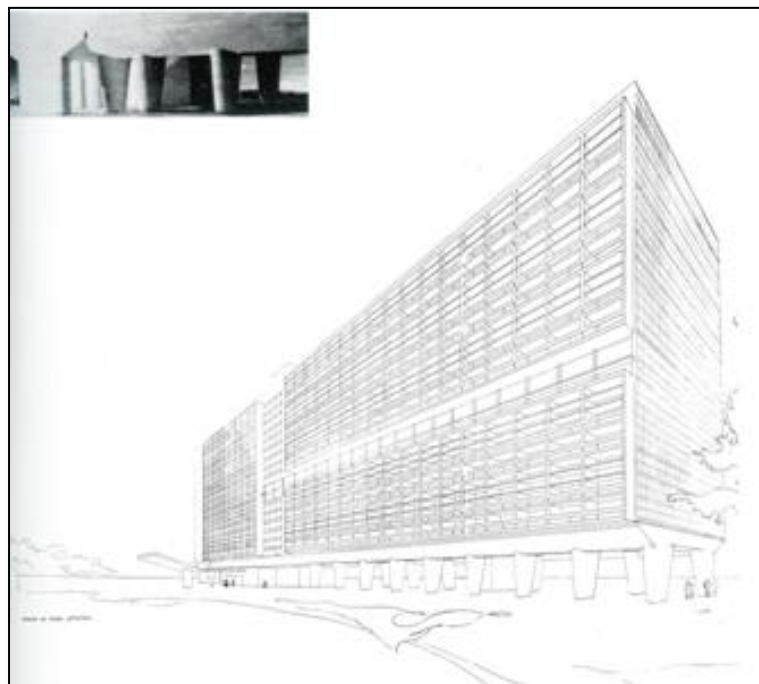


Imagem 25. Perspectiva da *Unité de Marseille*, por Nadir Afonso. (publicada na revista *L'Homme et l'Architecture*, 11.12 – 13-14., 1947, pp. 46-47.)

Conhece grandes artistas, como Max Ernst (1891-1976), Ozenfant¹⁰⁷ (1886-1966), Herbin (1882-1960), Bloc (1896-1966) e uma panóplia de artistas em ascensão como Vasarely (1908-1997), Mortensen (1910-1993), Magnelli (1888-1971), Jesus Soto (1923-2005), Yaacov Agam (1928), Dewasne (1921-1999), o mímico Marcel Marceau (1922-2007), que encontra no Quartier Latin.

Le Corbusier, conhecendo o seu entusiasmo pela pintura, concede-lhe as manhãs livres para pintar, sem descontar no ordenado. No ateliê de Le Corbusier, trabalhou no projecto da cidade radiosa de Marselha, *Unité d'Habitation*, que foi apelidada de *maison fada*. Uma perspectiva deste projecto, realizada por Nadir, foi reproduzida na revista *L'Homme et l'Architecture* e, depois, em livros da especialidade de todo o mundo como afirmou Álvaro Siza Vieira.¹⁰⁸

Simultaneamente, serviu-se, durante algum tempo, do ateliê de Fernand Léger. É admitido, em Paris, ao Salão de *Moins de trente ans*, exposição de onde, antes da inauguração Nadir retiraria o seu quadro *Composition* (1946), imagem 26, num gesto de repúdio em face do baixo nível do conjunto exposto. «Quando entrei na sala», disse Nadir, «pareceu-me ouvir o meu quadro verde pálido, entalado na parede entre dois monstros de tinta, implorar-me: Tira-me daqui!» As críticas mencionaram o trabalho... ausente!»¹⁰⁹



Imagem 26. *Composition.*

¹⁰⁷ Ozenfant e Le Corbusier fundaram a revista *L'Esprit Nouveau*, defendiam a renovação da arquitectura e da pintura. Publicou, com Le Corbusier o manifesto purista *L'après le Cubisme*.

¹⁰⁸ Programa da RTP «Arquitectarte», dedicado à Fundação Nadir Afonso, já apresentado em vários horários da RTP2 e RTPN.

¹⁰⁹ Nadir Afonso citado por Laura Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p. 31.

Em 1948 defende a sua tese no Porto, com um projecto executado em Paris sob a orientação de Le Corbusier; trata-se da fábrica têxtil Duval, em Saint-Dié. A arquitectura provoca-lhe uma grande insatisfação criativa; o tema da sua tese *A arquitectura não é uma Arte*, gera grande polémica.



Imagem 27. Em dia de aniversário de Le Corbusier, Nadir retrata-o à escala do *Modulor*.

O artista defende que ao realizar trabalho de pintura, a liberdade de criação é total e não tem que obedecer a qualquer função, o diálogo é apenas entre o artista e a tela; na arquitectura a liberdade criativa do artista é condicionada, porque tem que responder a uma função. É um trabalho de equipa em que há a intervenção de grupos externos à criação: dono da obra, engenheiros, regulamentos, entidades oficiais, etc..

Nadir dá-nos um exemplo das implicações da forma e da função, na arte e na arquitectura: ao debruçar-se sobre o projecto de Saint-Dié, cujo edifício assentava sobre colunas, era necessário projectar um acesso às caves, onde as camionetas faziam as descargas do carvão necessário para o funcionamento das máquinas. De acordo com os estudos do projecto, a forma de acesso que conferia um melhor resultado, sob o ponto de vista plástico, era um paralelogramo; sob o ponto de vista da função, um rectângulo. Ao inquirir Le Corbusier sobre a melhor solução para o problema, na falta de outros argumentos que não fosse o sacrifício da função à forma, este justificou-se que seria melhor utilizar o paralelogramo, para «irriter le bourgeois». Mas não é o *burguês* que vai fazer as descargas, quem sentiria as dificuldades em manobrar as viaturas seria o operário. A função foi, assim, relegada para segundo plano, à custa de valores plásticos.

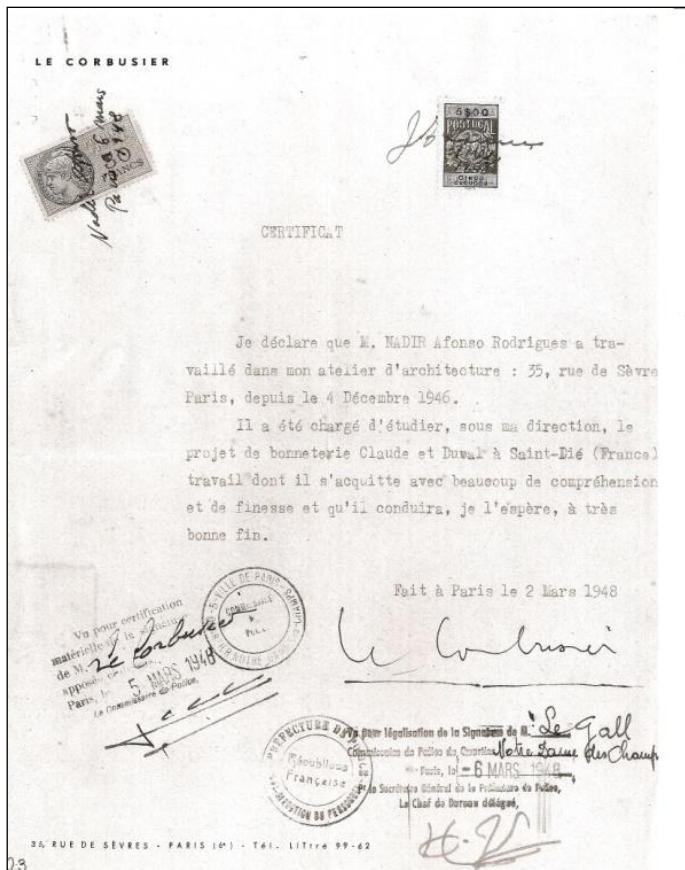


Imagem 28. Declaração de Le Corbusier que atestando que Nadir trabalhou no seu ateliê.

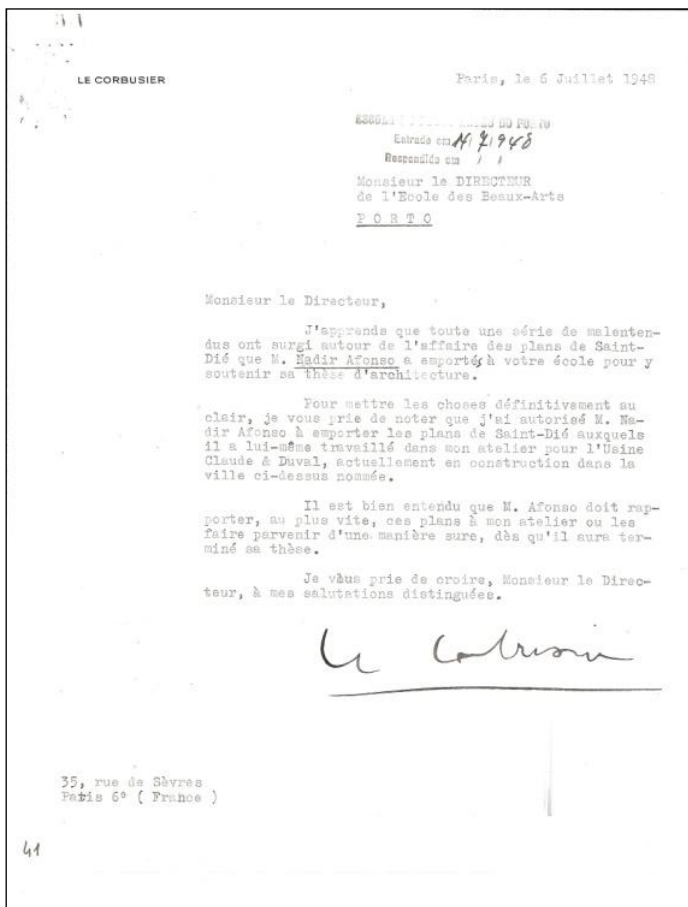


Imagem 29. Carta de Le Corbusier enviada ao director da Escola de Belas-Artes do Porto, em que esclarece a autorização da vinda do projecto para Portugal, com o propósito de defesa de tese.

Deste modo, afirmava que, ao contrário do senso comum, «a arquitectura é uma ciência, uma elaboração de equipas». Vários embargos e episódios envolveram a defesa de tese de Nadir. «Dos aturados estudos realizados sobre artes plásticas, ressaltam afirmações que geram grande polémica: “A arquitectura não é uma arte” é o tema da sua tese. “A arquitectura é uma ciência, uma elaboração de equipas” e como tal, um meio de expressão que não o satisfaz. Antes desse debate, a sua defesa de tese já tinha sido cancelada. Houve embargos, por parte da Escola de Belas-Artes do Porto e por parte do próprio atelier ATBAT de Paris, sob o pretexto de transporte ilegal dos originais do projecto. Naquela hora difícil que envolveu embaixadas e ministérios, Nadir não poderá esquecer que foi justamente o Mestre Carlos Ramos, crente da sua inocência, quem mais afincadamente se manifestou em sua defesa. Eis, enfim, uma cópia duma carta de Le Corbusier que reduziu ao silêncio todas as calúnias. (...) e a curiosidade mítica com que a assinatura do “génio das arquitecturas” foi mirada e remirada, e simplesmente confrangedora!»¹¹⁰.

A classificação final atribuída foi de 17 valores, que Le Corbusier consideraria muito injusta. Foi o preço a pagar por ousar apresentar um trabalho diferente e inovador. Mais facilmente compreenderemos essa injustiça quando sabemos que qualquer trabalho medíocre ou banal conseguia uma classificação de 19 ou 20 valores.

O júri era composto pelos arquitectos Carlos Ramos, Rogério de Azevedo e José de Brito, havendo muito público a assistir à apresentação do trabalho. Era, não só a primeira tese realizada no estrangeiro na história da Escola de Belas-Artes do Porto, como também elaborada a partir de um projecto concebido no ateliê do reputado arquitecto Le Corbusier que avivou a curiosidade.

Por pressão de Rogério de Azevedo, a avaliação da tese foi de 17 valores, como já referimos. Carlos Ramos defendeu afincadamente o trabalho e entendia que era merecedor de melhor classificação. José de Brito acatou a decisão de Rogério de Azevedo, que, durante a apresentação até com a gravata de Nadir obstou e ironizou. Nadir confessou-nos que Carlos Ramos era um homem bom; depois até lhe quis arranjar uma bolsa de estudo!

Regressado a Paris e ao ATBAT, devolveu os originais do projecto que trouxera para Portugal. Dá continuidade a uma série de estudos já realizados e inspirados no barroco português. Nadir utilizará as formas curvas, contracurvas, e espiraladas, que

¹¹⁰ Laura Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, pp. 34, 39.

preenchem as fachadas da cidade do Porto; dali extrairia essas formas e as simplificaria, estilizando-as como ponto de partida para as suas pinturas.



Imagem 30. Fábrica Duval em Saint-Dié.

De seguida, trabalhou na Normandia, na reconstrução das cidades destruídas pela guerra, e inicia um período de viagens: percorre vários países da Europa, desde a Escandinávia até à longínqua cidade de Níjni-Novgorod, nas estepes russas. Em Atenas, atravessaria o Mediterrâneo para conhecer a terra dos faraós e assim se iniciou o período egípcio. Nadir viajará por impulsos. Nos princípios de 1949, retira-se de Paris e passa um ano de isolamento no meio das suas pinturas.

Em Junho desse ano, apresenta trinta e dois trabalhos numa exposição individual na Galeria Portugália, no Porto. Nessa exposição, Nadir expõe cidades entre outros trabalhos: *Ponte das Artes*, *Jardin du Luxembourg*, *Praça da Ópera*, *Ilha de S. Luís*, *Fábricas sobre o Sena*, *Campos Elísios*, *Ponte em Neuilly* e *Arredores de Vincennes*.

Quando se afirma «meio ano de trabalho como Arquitecto em Chaves, e meio ano de intensa busca pictórica em Paris»¹¹¹ é uma informação sem grande consistência. A actividade de arquitecto, em Portugal, foi muito reduzida, como mostraremos mais adiante. Numa estadia fugaz em Portugal, realizou pontualmente algum trabalho de arquitectura; a título de exemplo, um projecto com Fernando Távora, no Porto (não construído, na Praça dos Leões), que seria mais tarde publicado sem que o nome de Nadir fosse mencionado. Mas Nadir Afonso não pretende nada da arquitectura, tem os olhos fitos na pintura.

¹¹¹ Rui Mário Gonçalves, *Nadir Afonso*, «Nadir vem de Nadir» (catálogo de exposição), Câmara Municipal de Chaves, Chaves, 1993, p. 9.

No final de 1950, volta a trabalhar no ateliê ATBAT, de Le Corbusier, «onde durante a sua ausência muito se comentou o seu comportamento bizarro.»¹¹². As improvisações de Nadir, ao piano eram autênticos *happenings*. Conta que, desde a juventude, sentia por vezes uma vontade compulsiva de tocar piano. Foram memoráveis alguns destes momentos: em Paris, na casa de uma sua colega do ateliê de Le Corbusier, Hélène, em que Nadir tocou para o maestro da Orquestra Sinfónica de Helsínquia¹¹³.

No início de Dezembro de 1951, embarca em Génova no navio *Júlio César* com destino à América do Sul, para o Rio de Janeiro, onde chegou em véspera de Natal. Aqui inicia um período de colaboração com Oscar Niemeyer e recomeça um período de mais de três anos de trabalho na arquitectura, necessário para subsistir e manter o entusiasmo pela pintura.

A estadia de Nadir Afonso no Brasil corresponde à chamada Terceira República, iniciada em 1946 com a promulgação da Quarta Constituição, em que o primeiro presidente foi o general Gaspar Dutra. Seguiu-se o presidente Gertúlio Vargas, cujo mandato foi marcado pelo descalabro da economia e por lutas políticas, tendo um desfecho trágico ao suicidar-se, em Agosto de 1954. O lugar foi ocupado pelo vice-presidente João Café Filho. No ano seguinte, Juscelino Kubitschek prometia, a uma criança, que iniciaria a construção da nova capital do Brasil no planalto de Goiás, prevista desde 1891, segundo o plano executado por Lúcio Costa (1902-1998) e com os edifícios públicos desenhados por Oscar Niemeyer. Brasília, a nova capital brasileira, seria inaugurada em 1961¹¹⁴.

¹¹² Laura Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p. 39.

¹¹³ Uma vez, em casa de Le Corbusier, relembavam-se facécias. Candilis descrevia uma improvisação de Nadir ao piano, numa noite em que o director da Orquestra de Helsínquia (compatriota de Hélène, camarada de trabalho) procurava, em polémica amigável, rebater as impulsivas afirmações de que «a Arte é o fruto da momentânea centelha da intuição». O senhor alguma vez tocou piano? Perguntara-lhe o maestro. — Não, respondeu Nadir. — Então o senhor, animado por «centelha», alguma vez seria capaz de tocar naquele piano? - Seria, respondeu Nadir. Então toque, retorquiu o finlandês, alarmado. E Nadir tocou... e de tal modo que, segundo o parecer de Candilis, o “pianista” entrara em transe. «Quando as minhas mãos tacteantes soltaram do piano a primeira “miadela”, explica Nadir, senti na espinha dorsal, os risos abafados das meninas circunstantes: perturbei-me! Daí, pela vibração nervosa imprimida ao teclado, dir-se-ia que o instrumento virara harpa eólia.»¹¹³ Laura Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p. 32.

Outra *performance* ao piano, digna de registo, aconteceu nos Encontros Internacionais de Arte nas Caldas da Rainha, em 1977. O pintor Júlio Resende, recentemente, lembraria Nadir dos tempos de estudante, como o pianista de gestos elegantes. Esta afirmação foi proferida no decorrer da conferência realizada por ocasião da exposição de Nadir Afonso na Fundação Júlio Resende — Lugar do Desenho, em Valbom, a que tivemos oportunidade de assistir.

¹¹⁴ Neste período, o Brasil destacava-se internacionalmente como berço de prestigiadas figuras. Da plêiade de nomes com quem Nadir teria o privilégio de privar, faziam parte, para além de Oscar

Depois de algum tempo a trabalhar no Rio de Janeiro, Oscar Niemeyer envia-o para S. Paulo, onde abre um novo ateliê para um acompanhamento mais próximo do projecto da *Exposição Comemorativa do IV Centenário da Cidade de S. Paulo*, prevista para o Parque de Ibirapuera. Se Nadir ambicionasse uma carreira de arquitecto, aqui teve a grande oportunidade; mas não era nem a arquitectura nem o dinheiro que o moviam: era a paixão pela pintura e a necessidade de criação.

«Prevista no Parque de Ibirapuera, esta exposição integrava um obelisco em forma espirálica, símbolo do crescente progresso da cidade. Ao concurso do cartaz anunciador do Centenário concorre Nadir Afonso com uma composição que exprime, como tema, aquele próprio símbolo. No concurso ficam apurados três concorrentes (entre os quais o nosso «português») que foram convidados a realizar um segundo e diferente cartaz. Na sua boa-fé, Nadir concorre novamente e perde desta vez. Fica apurado e premiado o trabalho de um tal «Geraldes» ou «Geraldo» que apresenta exacta e fielmente uma cópia do primeiro dos cartazes que Nadir Afonso havia elaborado e apresentado! E ali não adiantava reclamar contra uma injustiça que bradava aos céus!»¹¹⁵

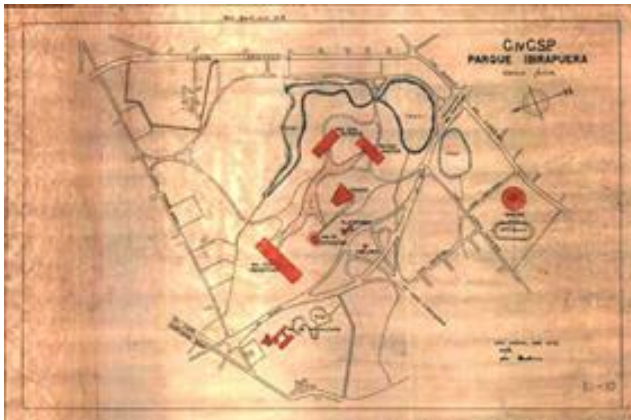


Imagem 31. Projecto final para o Parque do Ibirapuera da equipa de Niemeyer em 1953.

Imagem 32. Inauguração do Parque do Ibirapuera: Monumento do IV Centenário de S. Paulo.

Em 1953, é anulada uma exposição programada para o Museu de Arte Moderna de S. Paulo, por discordância com o director do Museu, Wolfgang Pfeiffer (1912-2003), acerca do texto escrito por Nadir. No ano seguinte, toma o navio e desembarca no Havre (França), num dia de frio glacial.

Niemeyer, Lúcio Costa, Roberto Burle-Marx, Di Cavalcanti, ou Heitor Villa-Lobos, reencontraria Cândido Portinari e António Bandeira, que conheceu em Paris.

¹¹⁵ Laura Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p. 42.

3. Regresso ao Velho Mundo

Acabado de chegar do Brasil, ao passar no Boulevard de Saint-Germain, em Paris, em frente ao *Café Flora*, ouve uma voz que chama: «— Alfonso!» Era George Candilis, rodeado por um grupo de pessoas que o convidou a sentar-se e a participar. Tratava-se de uma reunião do CIAM.¹¹⁶ Ali começou a colaboração com George Candilis, que já tinha abandonado o ateliê de Le Corbusier, estabelecendo-se como arquitecto em gabinete próprio.

Em Paris, retoma o contacto com os artistas orientados na procura cinética e desenvolve os seus estudos de estética e as obras que denomina *Espacillimité*, que expõe pela primeira vez na *Galeria Denise René*, em 1956. Ao interessar-se pelo fenómeno do espaço e do tempo, concebe as pinturas *espacillimités*, que são composições em que a tela roda sobre um mecanismo, num movimento contínuo. O *espacillimité* animado de movimento consiste numa tela rectangular, unida nas extremidades dos lados menores – espaço ilimitado – que roda em torno de dois cilindros verticais impulsionados por um maquinismo eléctrico. O conjunto formado pela tela envolvente e pelo mecanismo giratório assenta num suporte em madeira de carvalho, concebido para o efeito.

O universo, tal como o concebe a relatividade, é ilimitado mas finito; do mesmo modo, a tela seria uma superfície ilimitada mas finita, daí o espaço ilimitado.

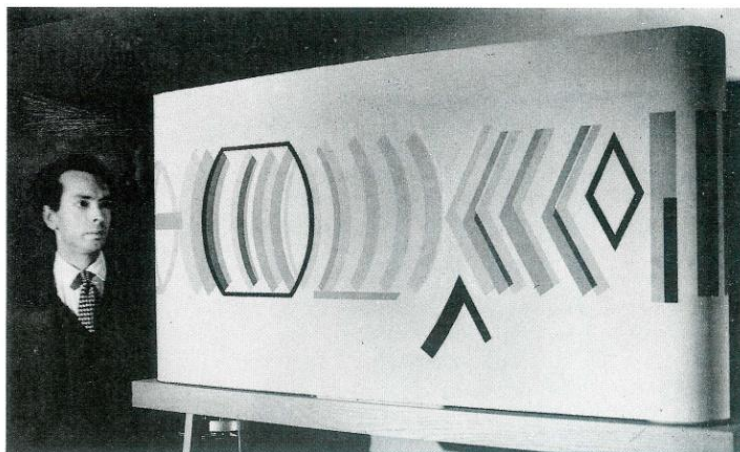


Imagem 33. Nadir Afonso junto de *Espacillimité* mecânico, 1958.

¹¹⁶ Os Congressos Internacionais de Arquitectura (CIAM) foram impulsionados por Le Corbusier e agrupavam uma série de actividades com o propósito de discutir a orientação da arquitectura e do urbanismo moderno.

Uma das características de Nadir é estar, precisamente, à frente do seu tempo: nos anos 50, durante as suas pesquisas estéticas, preconizou que o futuro da arte poderia evoluir na passagem do suporte plano para o suporte cinematográfico; hoje assistimos à proliferação de vídeos são apresentados como arte de vanguarda em qualquer galeria de arte.

Entendia que as formas deveriam movimentar-se segundo ritmos precisos, de modo que, a cada momento no ecrã, correspondesse a uma composição ordenada segundo princípios de ordem geométrica, que precisa em texto próprio, o seu olhar sobre aquilo que ficou denominado por *Le Mouvement*. «Os problemas técnicos suscitados e a oposição dos conceitos pessoais então manifestados levou o *Movimento colectivo* a um *ponto morto*; cada qual entendeu vencer ou melhor, contornar as dificuldades à sua maneira. Este percurso secular não termina no entanto, nas formas elementares da geometria: ele prossegue nas formas elementares animadas de movimento; na chamada “arte cinética”. A cinética, tal qual nós a concebemos, é a preocupação de articular a forma do espaço ao ritmo do tempo. É um processo de síntese que tem os seus precursores na arte “óptica” ou “op” e em certas composições “animadas” e esculturas “mobiles”, se bem que nestas tentativas de estruturação a expressão geométrica e a expressão rítmica colidem mais do que se fundem. As procuras cinéticas deverão ser etapas orientadas para novas leis de unidade. A evolução da arte foi dirigida, até aos nossos dias, no sentido das harmonias estáticas das formas; isto não quer dizer que não poderá empreender uma orientação dinâmica – no verdadeiro sentido da palavra – integrando as leis rítmicas do tempo, ensaiando articular as harmonias espaciais nas harmonias temporais, isto é, tentando animar, mediante um processo técnico cinematográfico, as composições de arte plástica: não teríamos assim unicamente uma imagem, mas uma sucessão de imagens regidas por leis rítmico-geométricas. A verdadeira arte cinética é esta tentativa.»¹¹⁷

No entanto, para o artista, enquanto o movimento for arbitrário, estamos em face de *manifestações originais* sem qualquer relação com a especificidade da arte.

Em 1955, durante uma visita à sua família em Portugal, é convencido pelo escultor Arlindo Rocha a concorrer ao projecto do Monumento ao Infante D. Henrique a erigir em Sagres. «Após muitos meses de trabalho, de canseiras e despesas contraídas na

¹¹⁷ Nadir Afonso, *Espacillimité* (Catálogo de exposição), Galeria Dois-Alvarez, Porto, 1979, p. 2.

elaboração do plano, Nadir cruza-se acidentalmente na Rua Santo Ildefonso, no Porto, com o arquitecto João Andresen que, num gesto de amizade, o aconselha a desistir do concurso! Segundo dizia “o prémio já estava atribuído”. “Como pode ser isso se o prazo de entrega dos trabalhos ainda não terminou!” inquiriu Nadir. “Eu fui oficialmente convidado a elaborar o projecto e é a mim que ele será atribuído”, respondeu Andresen. E assim foi! Mais de uma centena de concorrentes sacrificados, inclusivé o “oficialmente premiado” pois não havia – pelo que se viu e recusou de qualidade – a mínima intenção de erigir qualquer monumento em Sagres. Ali, também, não adiantava reclamar contra a injustiça cometida!»¹¹⁸.

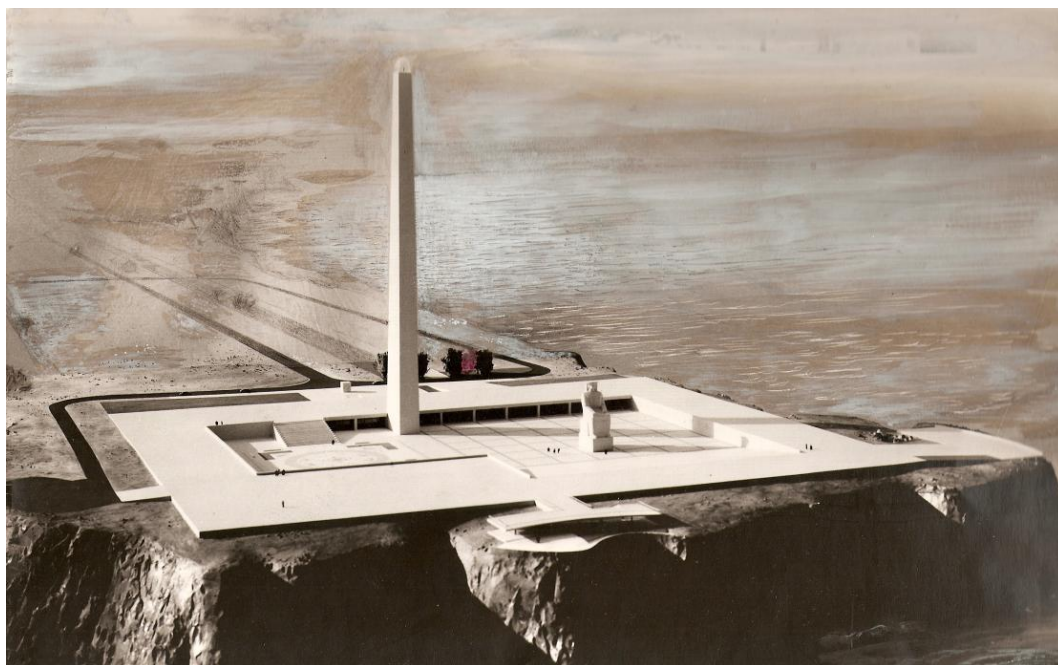


Imagem 34. Projecto do Monumento ao Infante

Mais tarde, Nadir teve conhecimento de que Rogério de Azevedo, membro do júri, foi o grande defensor do seu projecto, a cuja divisa foi dado o nome de *Cruz*. O mesmo arquitecto que, anos atrás impusera uma classificação injusta à sua tese, reconhecia agora as suas qualidades profissionais, elevando-as e batendo-se, com argumentação capaz, em defesa do projecto. Cristino da Silva manifestou-se o maior opositor. Tempos depois tomou conhecimento, através do filho de Rogério de Azevedo, que o seu projecto e mais sete foram seleccionados para a prova final. Salazar, tendo

¹¹⁸ Laura Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, pp. 42-44.

conhecimento de que tinham sido seleccionados sete arquitectos conhecidos, mas Cassiano Branco, arquitecto cuja obra era apreciada pelo regime, tinha sido desclassificado, mandou retirar o projecto do arquitecto desconhecido que era Nadir. O gesto de Rogério de Azevedo proporcionou-lhe conforto e aconchego moral para a injustiça outrora cometida.

Neste projecto do Monumento ao Infante D. Henrique, Nadir colocou todo o seu empenho e zelo. «Este projecto tem linhas excepcionalmente actuais.»¹¹⁹ É um projecto de que se orgulha, em que todo o conjunto foi longamente meditado. Infelizmente, hoje nem sequer guarda cópia do traçado. De viagem marcada para Paris, não pôde receber o projecto. As diligências futuras encetadas para o reaver foram infrutíferas e nada sabe do que aconteceu com a maquete.¹²⁰

«Não se aceita facilmente que quem desenhou tão calorosamente arquitectura se tivesse entregue, apenas, à pintura (...) atravessou o século no modernismo, no cubismo, no estruturalismo e noutras formas de navegação que lhe proporcionaram o sentido elegante da percepção da existência.»¹²¹. Escreveu Victor Neves.

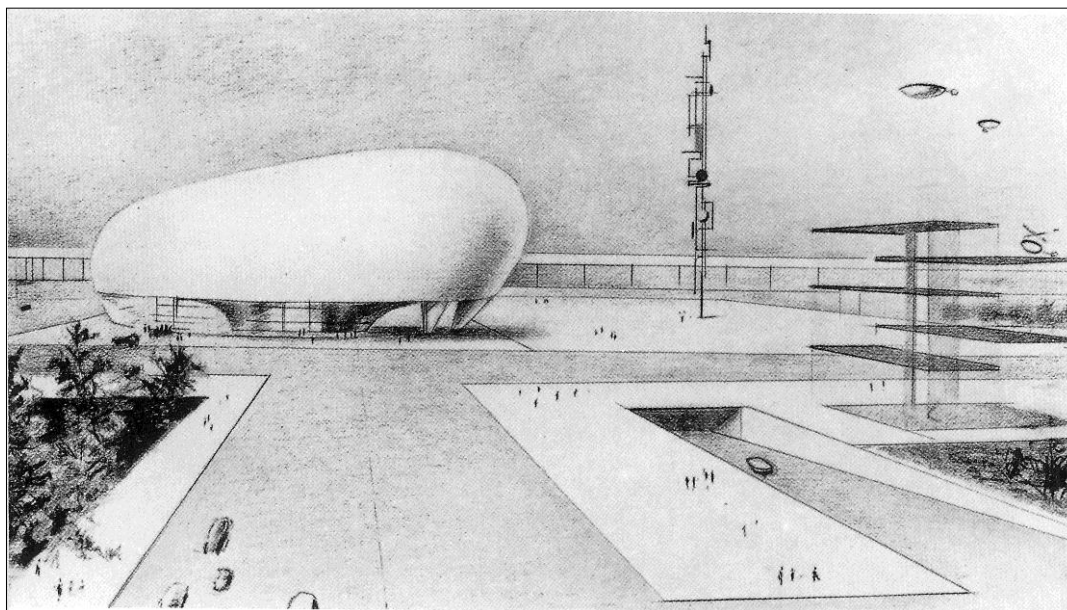


Imagem35. Projecto de um teatro de Nadir Afonso (não construído), inserido no livro *Nicolas Schöffer*, em que é omissa a autoria do projecto. (*Nicolas Schöffer*, Editions du Griffon, Neuchâtel, 1963).

¹¹⁹ Victor Neves, «Nadir Afonso, pintor e arquitecto», *Revista Arquitectura e Arte*, Lisboa, n.º 1 Maio/Junho, 2000, pp. 26-33.

¹²⁰ No arquivo do Ministério das Obras Públicas apenas existe uma planta de localização, um alçado do farol, parte dos cálculos da estrutura e parte da memória descritiva.

¹²¹ Victor Neves, «Nadir Afonso, pintor e arquitecto», *Revista Arquitectura e Arte*, Lisboa, n.º 1 Maio/Junho, 2000, pp. 26-33.

Para Nadir «a criação duma obra arquitectónica requer qualidades muito especiais; o arquitecto enfrenta uma vertente íngreme e penosa no topo da qual assentam as suas mais importantes realizações. Mas, oh ilusão, essa encosta escarpada não a vence ele, nem à custa duma concepção fecunda, nem graças a uma imaginação prodigiosa. Para quê esconder a real verdade? O acesso à obtenção de autoria dum projecto só é franqueado ao indivíduo que possui as qualidades do hábil diplomata, do insinuante fura-vidas, do industrioso captador das instituições e dos fortes capitais.»¹²² Não possuindo essas qualidades, jamais poderia almejar uma carreira de arquitecto.

De novo em Paris, Nadir alterna o trabalho de pintura com o trabalho de arquitectura, ao mesmo tempo que desenvolve aturada investigação estética. O interesse por esta disciplina leva-o a travar conhecimento com pensadores seus contemporâneos como Roger Garaudy¹²³ (1913), Paul Ricœur¹²⁴ (1913-2001) e Léon Degand (1907-1958) entre outros.

Como arquitecto, Nadir Afonso realiza para George Candilis, os planos de Bagnols-sur-Cèze, cidade relacionada com o centro atómico de Marcoule, e o plano de Balata, na Martinica.

Ao fazer parte do grupo da Galeria Denise René expõe alguns dos seus trabalhos em 1956 e 1957 juntamente com Vasarely, Mortensen, Herbin, Bloc, e apresenta um *Espacillimité* mecânico no *Salon des Réalités Nouvelles* em 1958.

Uma primeira publicação – *La Sensibilité Plastique* – aparece em 1958, em Paris, graças ao apoio de Michel Gaüzes, Madame Vaugel e Vasarely. O ensaio *La Sensibilité Plastique*, cujo mote é «L’art clarifie les esprits et dignifie l’homme. L’art humanise»¹²⁵, expressa a génese do que será a sua teoria estética que irá desenvolver em trabalhos futuros.

José Henrique Dias explica: «O primeiro enunciado nadiriano nesse constante e imperativo reforço, que ainda continua, de nos explicar o que pensa sobre a arte e a materialidade da sua criação, esse primeiro enunciado, ia a dizer, engendra uma espécie

¹²² Laura Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p. 53.

¹²³ Roger Garaudy é um político e filósofo francês. Foi membro do Comité Central do Partido Comunista Francês, que abandonou para se converter ao cristianismo e, depois ao islamismo. A partir do momento em que se tornou místico, Nadir Afonso considera que a sua filosofia perdeu a pureza e racionalidade que a caracterizava. *Perspectives de l’Homme* foi, durante muito tempo, livro de cabeceira do pintor.

¹²⁴ Paul Ricœur é um filósofo francês, cristão e pacifista. De entre as suas obras, destacamos, *Histoire et Vérité*.

¹²⁵ Nadir Afonso, *La Sensibilité Plastique*, Presses du Temps Présent, Paris, p. 19.

de conforto que nos aproxima da complexificação psicanalítica, proclamação de uma matriz redentora, no amplo sentido de purificação terapêutica, “L’homme qui trouve l’art peut être guéri”, máxima que é indispensável articular substancialmente, isto é, sem adjectivação desviante, ligar com rigor de um pensável sem tréguas, o pensar que faz doer, como diria Simmel, articular, repito, com quanto ao longo daquelas preciosas páginas desenvolve numa rara economia e contenção verbal, pelo que nem uma só palavra se pode perder. A razão primeira que explica o porquê desse encontro curativo que a formulação propõe, explica-nos, é Nadir acreditar e cedo nos levar a sentir que o maior mal que pode atingir o ser sensível é exactamente a falta de convívio com o belo como categoria estética. A ausência de tal partilha difere e confere uma terrível amputação no território ôntico, pois a emoção de beleza não resulta de nenhuma determinação transcendente, mas outrossim do trabalho produzido no espírito pelas relações harmoniosas entre as formas e entre as cores, sem qualquer compromisso com o mundo exterior.»¹²⁶

Em 1959, Nadir Afonso apresenta a sua primeira grande exposição, na *Maison des Beaux-Arts* de Paris. Por ocasião desta exposição, recebe em Paris a visita do seu antigo professor, o arquitecto Carlos Ramos: «Acabo de percorrer, em Paris e Londres, as exposições de arte moderna patentes em cada uma daquelas capitais, onde, na primeira, tive a suprema ventura de estar presente à “vernissage” da Exposição de Nadir Afonso, arquitecto diplomado por esta Escola e que só na pintura encontra seguro refúgio para o seu agitado temperamento, agora mais disciplinado do que nunca – passe o paradoxo.»¹²⁷



Imagem 36. Capa de *La Sensibilité Plastique*.

¹²⁶ José Henrique Dias, *Nadir Afonso no século XXI*, (catálogo da exposição) «Nadir Afonso – De *La Sensibilité Plastique* a *Le Sens de l’Art*», Museu Municipal Edifício Chiado, Coimbra, 2009, p. 16.

¹²⁷ Carlos Ramos, *VII Exposição Magna da Escola Superior de Belas-Artes do Porto* (catálogo da exposição) Porto, em Dezembro de 1959.

Nesta ocasião, André Bloc, director da revista *L'Art d'Aujourd'hui* e amigo de Nadir, pede-lhe para convidar quem quisesse a escrever um artigo sobre a exposição para ser publicado nessa revista. Sugeriu José-Augusto França, que conhecera recentemente e este logo aceitou sem hesitar.

De visita a Portugal, apresenta uma exposição na Galeria Divulgação em 1959, que não despertou qualquer interesse na crítica. Nadir trouxe consigo obras de Vasarely, Bloc e Herbin, para tentar a realização de uma mostra destes autores e apresentar um catálogo aprimorado. Por ironia, apenas pôde contar com a incompreensão e indiferença dos portugueses: não encontrou ninguém que se mostrasse seduzido em expor esses trabalhos e regressou desolado a Paris, com as pinturas debaixo do braço.

Em Portugal, durante a década de 50 e 60, realizaram-se exposições de pintura e escreveram-se livros de arte sem que os trabalhos de Nadir Afonso figurassem ou o seu nome fosse sequer mencionado.

Entre nós, nem a exposição na Galeria Divulgação (1959), como referimos, nem as exposições apresentadas na década de 60 despertaram qualquer interesse. Uma vaga de indiferença crítica varre a sua obra, que apenas será quebrada e despertará algum interesse após a publicação de *Les Mécanismes de la Création Artistique*, em 1970.

Em 1961, seu pai, Artur Maria Afonso, encontrava-se demasiado doente e viria a falecer em Julho desse ano. Nadir vem para Portugal, de onde lhe tinham dirigido um convite para projectar algumas obras previstas em Chaves, nas quais trabalha aproximadamente durante dois anos, em Chaves e em Coimbra, com o arquitecto Carlos de Almeida (1920-2009).¹²⁸ Foi neste período que realizou a maioria da sua obra arquitectónica em Portugal, sobretudo em Chaves.

Nesta cidade estrutura o trabalho *Les Mécanismes de la Création Artistique*, que o ocupará durante toda a década de 60. Projecta a Panificadora, uma das 100 obras de referência da arquitectura do século XX em Portugal, eleita pela Ordem dos Arquitectos para figurar num dos cartazes representativos das obras dessa centúria. «A impressionante entrevista a Nadir Afonso, que surge neste primeiro número, objectiva a enorme valia é o grande interesse das entrevistas. (...) Mas Nadir tem também obras de arquitectura construídas, que muitos arquitectos mais jovens desconhecem por

¹²⁸ «Discípulo de Nadir Afonso. Arquitectura: Carlos de Almeida morreu em Coimbra aos 89 anos», *Público*, (27/12/2009).

completo. E no entanto são obras das mais ilustrativas do período final do Movimento Moderno em Portugal — veja-se o caso da padaria de Chaves.»¹²⁹.

Convidado a realizar o plano de urbanização da cidade de Chaves, após a elaboração do antepiano, desiste de prosseguir este trabalho. Nadir previa a expansão da cidade para as zonas secas, deixando as terras baixas e férteis da veiga reservadas para a agricultura. «Não se tendo procedido a qualquer expropriação legal, o preço dos terrenos subiu nas zonas previstas de "expansão urbana" e desceu nas zonas previstas de "expansão rural". A construção aparece como por encanto (clandestina ou por jeito camarário) nas zonas de expansão rural e o arado milenário aparece nas zonas de expansão urbana. Um projecto urbanístico é, nas nossas cidades de municípios pobres, o mais acertado golpe de misericórdia.»¹³⁰ Em semelhança do que havia pensado para Bagnols-sur-Cèze, Nadir Afonso, idealizou tornar Chaves uma cidade moderna, funcional e não permitia a construção em altura. Ora, este tipo de construção não se adequava aos espíritos da época, para os quais progresso era sinónimo de altura. Chaves perdeu, assim, grande parte das suas características medievais.



Imagem 37. Imagens da Panificadora de Chaves. Em baixo, à esquerda, em fase de construção.

¹²⁹ Victor Neves, «Nadir Afonso, pintor e arquitecto», *Revista Arquitectura e Arte*, Lisboa, n.º 1, Maio/Junho, 2000, pp. 26-33.

¹³⁰ Laura Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p. 58.

Para Nadir a dualidade da actividade pintor-arquitecto determinou que a sua relação com as formas se desenvolvesse, em dois sentidos: a *relação* pintor-pintura evoluiu segundo as leis geométricas universais; a relação arquitecto-arquitectura segundo as necessidades e funções regionais. Informa-nos que só uma incipiente percepção das leis de harmonia, conjugada a uma incipiente percepção de leis de perfeição, permite o fácil comprometimento entre estes dois tipos de relação: à medida que a acuidade perceptiva aumenta, as incompatibilidades ressaltam.

Em 1961, ano em que participa na Bienal de S. Paulo, continua uma prolífera produção pictórica e realiza várias exposições em Portugal. Consciente da sua inadaptação social, Nadir refugia-se, pouco a pouco, num grande isolamento; acentua o rumo da sua vida exclusivamente dedicada à criação da obra, mantendo correspondência e desenvolvendo os seus estudos sobre a geometria que considera, a essência da arte. A situação económica menos adversa trouxe-lhe a estabilidade necessária para a dedicação plena à obra. No isolamento e longe das convenções sociais, Nadir Afonso leva uma vida simples, no recolhimento, desenvolve o seu trabalho com a dedicação apaixonada que lhe proporcionou a formulação de uma teoria estético-filosófica muito própria: «a obra escrita de Nadir Afonso é caso único na bibliografia portuguesa.»¹³¹.

Depois de um período de doença, volta para Paris e, em 1965, Nadir Afonso abandona para sempre a arquitectura, para se consagrar inteiramente à obra de pintura. Até aos anos Oitenta, a sua vida será dividida entre Chaves e Paris. Perto de 30 anos de vida foram partilhados entre a Arquitectura e a Pintura, a paixão da pintura que o movia e a arquitectura necessária para sobreviver. «Em 1965 Nadir deixou definitivamente (ele o diz) a arquitectura para se consagrar à pintura, “inteiramente”. Neste “inteiramente” muita coisa se diz: é a vida inteira tanto quanto a arte inteira e o homem inteiro passou a fazer pintura, num empenho estético, material – e moral.»¹³².

Nadir justifica o seu isolamento, porque «Les artistes qui veulent garder leur intégrité morale et leur liberté d’expression doivent faire, dans l’abandon et l’isolement total, un double métier pour suivre.»¹³³.

¹³¹ José-Augusto França, *O Futuro Renascimento*, «Homenagem a um artista», Dinalivro, Lisboa, 2008, p. 85.

¹³² Idem, p. 84.

¹³³ «L'intérêt porté par le capitalisme à “stimuler” et “fomenter” la production artistique a eu des conséquences néfastes: surproduction artistique sans qualité, inondation du milieu par des marchands, des faux esthéticiens, des faux critiques et des faux artistes, évolution de l'œuvre poussée dans tous les

Após um exaustivo estudo da filosofia estética desde Platão a Sartre, passando por Husserl, Merleau-Ponty ou Piaget, Nadir escreveria mais tarde: «Ao ler esses textos sentia-me duplamente confundido pela riqueza dos seus raciocínios e a pobreza das suas vistas. O hiato entre a razão e a percepção era para mim evidente, e dava-me a certeza de que não é possível edificar uma estética a partir da matéria fornecida pela filosofia.»¹³⁴ A elaboração e publicação da sua estética absorve-o totalmente. Ao longo dos anos 60, são constantes as viagens entre Portugal e a França onde se encontra com Roger Garaudy, Vasarely e Gaüzes. Por sugestão de Garaudy, trabalha em Toulouse com o esteta Charles-Pierre Bru com quem revê a forma sintáctica dos seus estudos.



Imagem 38. Exposição no Secretariado Nacional de Informação, em 1968.

As exposições realizadas em Portugal resumem-se a sucessivos fracassos que levariam Fernando Guedes a escrever: «Silenciosamente, passou por Lisboa uma

sens par le goût de l'exhibitionnisme et du scandale, par le besoin de séduire la bourgeoisie, sa véritable orientation étant incomprise et méprisée plus que jamais par un public dérouté.

*Ce sont des sociétés organisées qui, aujourd'hui, lancent, par une propagande et une publicité appropriées, les artistes, lesquels n'ont pratiquement pas le choix d'un autre moyen pour se faire connaître. Les artistes qui veulent garder leur intégrité morale et leur liberté d'expression doivent faire, dans l'abandon et l'isolement total, un double métier pour survivre. Mais si le véritable artiste vit à l'écart, le nombre d'individus qui essaient de vivre de l'art augmente sans cesse. Combien de "peintres" voulez-vous pour exposer leurs toiles: un million, deux millions? Une publicité bien orientée prouve qu'il n'y a pas besoin d'artistes pour garantir le marché de "l'œuvre d'art". On a fait monter à un tel prix le "point" de l'œuvre des singes-peintres, en Amérique, que le montant des recettes suffirait à sortir de la misère un grand nombre d'enfants des peintres les plus valables de Paris. On fait, certes, des œuvres d'art sous notre système social, mais au prix de quelles injustices et de combien d'agonies? L'artiste est l'ouvrier que le patron embauche après la mort.» (Nadir Afonso, *Les Mécanismes de La Création Artistique*, Editions du Griffon, Neuchâtel, 1970, p. 65.)*

¹³⁴ Nadir Afonso, *O Sentido da Arte*, Livros Horizonte, Lisboa, 1999, p. 22.

exposição importante. A crítica passou — se passou — por ela como por vinha vindimada. Mistérios insondáveis desta nossa Lisboa das sete colinas. (...) Acontece, somente que aqueles óleos “já” existem e a pintura portuguesa desta década não poderá passar sem eles, não poderá, passa-lhes ao lado voltando a face para o ruído, cantarolando para disfarçar. “Existem” e a tela pintada dura muito tempo — o suficiente, quase sempre, para que um dia, no nebuloso futuro, alguém faça a “descoberta”. Claro que isso pode acontecer quando o pintor já tiver morrido (...) Ou a sua teimosia pode ser suficientemente determinada, e a sua certeza suficientemente forte, para permanecer indiferente e alheio ao silêncio exterior, audíveis bastante as suas vozes interiores. Penso que é o caso — e ainda bem, porque não somos tão ricos que possamos dispensar, despreocupadamente, sem sequer o discutirmos, um pintor como Nadir Afonso.»¹³⁵.

Em 1967, é-lhe atribuído o Prémio Nacional de Pintura. Um estudo sobre Nadir Afonso, assinado por Fernando Guedes, é publicado em 1968, onde expressa: «Achando o equilíbrio (estável? instável?) entre a sua sensibilidade e o rigor geométrico, Nadir volta-se de frente para o mundo circundante. A sua trajectória lembra-nos aqui, a que Mondrian deixou talvez incompleta. O que pintaria o holandês depois de *Victoria Boogie Woogie*? Bem se sabe que Mondrian consumiu décadas explorando o mesmo modelo; tempo de mais para um português de sangue quente.»¹³⁶ Em 1969, recebe o Prémio Amadeo de Souza-Cardoso e representa novamente Portugal na Bienal de S. Paulo.

Beneficiado por uma bolsa de estudo da Fundação Gulbenkian, em Maio de 1968 encontrava-se em Paris, durante os acontecimentos que agitaram a capital francesa. Finalmente, *Les Mécanismes de la Création Artistique* é editado na Suíça, em 1970, simultaneamente em três línguas, francês, inglês e alemão, constituindo a primeira grande publicação duma série que Nadir Afonso vai perseverantemente elaborando. Este trabalho, verdadeira monografia, é a obra capital e a primeira grande arremetida contra o natural infortúnio que marcou a carreira do artista. «Trata-se de um importantíssimo tratado de reflexão estética, construindo exaustivamente os mecanismos da criação, a partir da análise das qualidades da natureza, os sentimentos, a harmonia, a perfeição, etc., até às relações da arte com a sociedade, estudo referenciado

¹³⁵ Fernando Guedes, «Não somos tão ricos que possamos dispensar um pintor como Nadir Afonso», *Diário da Manhã*, 6-6-1968.

¹³⁶ -----, *Nadir Afonso, Verbo*, Lisboa, 1968, p. 11.

quer à sua produção artística quer à análise de obras de outros pintores, nas quais evidencia erros de composição e retoca para que possamos sentir como por razões extrínsecas à obra de arte se perdem leis da composição, logo da emoção de beleza que a exactidão comporta.»¹³⁷.

A publicação de *Les Mécanismes de la Création Artistique* é decisiva para a divulgação da obra de Nadir Afonso pelo mundo, um artista que nunca correu a cuidar dos seus interesses como diz Marcel Joray: «*il est l'homme le moins apte que je connaisse à se faire valoir, à courir les galeries pour être exposé, à assiéger la presse afin que l'on parle de lui. Au fond il est totalement incapable de soigner ses intérêts. Il sait seulement peindre... mais admirablement.*»¹³⁸ Cada vez mais isolado, a vida de Nadir torna-se menos adversa; pinta e escreve indiferente à crítica, consciente de que «*un jour il en rejaillira un grand honneur sur votre pays.*»¹³⁹.

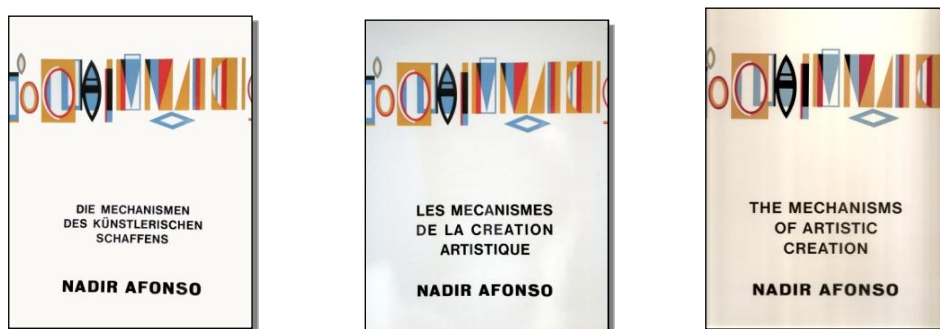


Imagem 39. Capa da edição alemã, francesa e inglesa de *Les Mécanismes de la Création Artistique*.

Em 1970 é apresentada uma exposição no Centre Culturel Portugais da Fundação Calouste Gulbenkian, em Paris, e outra em Lisboa.

«Um dia numa exposição organizada pela Fundação Gulbenkian em Paris, Veríssimo Serrão, o então director, dirige-se a ele dizendo-lhe que um diplomata holandês tinha apreciado os seus quadros e estava interessado em organizar uma exposição na Holanda. Nadir não reage, ouve e fica em silêncio. Vendo-o naquela indiferença, Veríssimo Serrão incita-o a fazer o óbvio: “Vá lá falar com ele!” O desinteresse continua-lhe estampado no rosto. O director não desiste “Ele quer

¹³⁷ José Henrique Dias, *Nadir Afonso no século XXI*, (catálogo de exposição) «Nadir Afonso – De *La Sensibilité Plastique* a *Le Sens de l'Art*», Museu Municipal Edifício Chiado, Coimbra, 2009, p. 18.

¹³⁸ Marcel Joray (transcrição de carta), *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, p. 64.

¹³⁹ Idem. Ibidem.

organizar-lhe uma exposição, homem!”. A mesma apatia, que Veríssimo Serrão não compreende: “Ouça lá, quer que vá lá eu falar com ele?”. Nadir sorri: “Não, senhor director, eu vou”»¹⁴⁰. A verdade é que Nadir nunca foi falar com o diplomata.

No encerramento desta exposição retrospectiva, realizou-se, em Janeiro de 1971, uma conferência no Auditório Dois desta Fundação. A sessão abriu com algumas palavras de José-Augusto França, seguindo-se a exposição, pelo próprio artista, intitulada “Mecanismos da Criação Artística”. A palestra foi relatada pelo jornal *O Diário de Notícias*.¹⁴¹

O desafogo financeiro, entretanto conseguido, não lhe fez mudar a sua vida simples. Nadir será a única pessoa nossa conhecida, que não possui «objectos pessoais». O desprendimento pelas coisas materiais, a dificuldade em estabelecer encontros sociais, e um estilo de vida que não se coaduna com o pensar burguês, deixam desorientados aqueles que o visitam. Nadir tem o espírito espartano: uma mesa com um metro quadrado, qualquer coisa que rabisque e um papel qualquer são suficientes para produzir obra válida.

4. Os anos de recolhimento

Os dias de Nadir dividem-se entre as margens do Tâmega e do Sena. O 25 de Abril encontrou-o em Chaves e o flaviense Marechal Costa Gomes (1914-2001) aparece como figura cimeira da revolução.

Recentemente regressado de França, no dia anterior à revolução recebeu um telefonema do pintor Jaime Isidoro, director da *Galeria Alvarez*, no Porto, a pedir-lhe que usasse da sua influência na fronteira de Vila Verde da Raia (Chaves), onde se

¹⁴⁰ Tânia Reis Alves, «Traços de personalidade – Quem é Nadir Afonso», (trabalho de fim de curso licenciatura), Instituto Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Comunicação Social, (fotocopiado) Lisboa, p. 27.

¹⁴¹ «Entrando imediatamente no uso da palavra — como fora anunciado — os Drs, Fernando Guedes, Rui Mário Gonçalves, Fernando Pernes e José-Augusto França criticaram não apenas a palestra de Nadir Afonso mas, sobretudo os seus conceitos, já editados, todos eles encarando aspectos discordantes entre a obra e a teoria do artista — felizmente com vantagem para o pintor — o que, aliás, não é inédito, pois, em regra, o criador de arte supera o que há nele de teorizador de conceitos. Eram 21 horas e o artista só teve tempo de reagir, perante o último orador de forma absolutamente concludente: não citara as teorias da “Gestalt” — estruturas, filosofia e mecanismo da forma — nem tão pouco, os seus defensores, por as considerar “ridículas” e “ingénuas”. A sua posição era irredutível. Justificá-lo porém, só se fosse possível outra conferência.» («A pintura e as teorias de Nadir Afonso por ele próprio e outros definidas», *Diário de Notícias*, (16/01/71.)

encontrava retido o pintor Serge III Oldenbourg (1927-2000). No posto fronteiriço da Guarda-Fiscal, as obras deste pintor causaram estranheza e foi necessário responsabilizar-se e atestar que não passavam de *coisas* de artista. Se este episódio tivesse acontecido um dia depois, tudo se passaria de maneira diferente.

Embora a sua teoria estética seja alicerçada no materialismo dialéctico, Nadir não tem o gosto pela política. Sempre defendeu o divórcio entre arte e política; nem a política se deve servir da arte, nem a arte se deve servir da política para atingir os fins. «Nunca houve entre mim e os homens políticos, um bom acolhimento como se receasse, confiar-lhes o meu modo de sentir. Reconheço, contudo, que o estudo do materialismo histórico de Marx assim como da teoria do reflexo de Lenine (1870-1924), pela clareza dos seus ensinamentos e pela atenção que lhes devotei, muito me evitaram os erros da sua própria estética.

Se bem que o nosso trabalho esteja fundado sobre o trabalho destes homens e consideramos o seu sentido da evolução, inultrapassável, é, contudo, fácil de compreender a razão por que estamos em completo desacordo com as suas teorias estéticas: elas carecem, a nosso ver, desse outro sentido das geometrias matemáticas imutáveis, essência da obra de Arte. Os seus estudos *Sobre Arte* surgem, assim, decapitados à nascença.»¹⁴².

A arte abstracta não tem nada a limitá-la, que não seja a procura da forma harmoniosa. Aqueles que lhe conferem possibilidades de exprimir conceitos políticos, religiosos, ou outros, estão ainda agregados aos significados das artes do passado, assegura Nadir. Para Nadir, é importante distinguir a evolução específica da arte, de evolução social. «*Un homme peut prendre intellectuellement les positions politiques les plus diverses sans que cela entraîne forcément un changement dans l'ensemble de ses fonctions sensibles et perceptives. C'est dans cette perspective que la pensée critique devra assimiler les recherches actuelles de l'art. Les artistes les plus intransigeants de l'art abstrait sont souvent des hommes qui s'intéressent de près aux problèmes sociaux. D'un côté leur sensibilité a besoin de recherches harmonieuses, de l'autre leur intellect a besoin de concepts vrais et progressistes.*»¹⁴³

Participou em exposições colectivas, um pouco por todo o mundo, e em 1974, apresentou uma grande exposição em Nova Iorque. Esta exposição na *Selected Artists*

¹⁴² Nadir Afonso, *As Artes: Erradas Crenças e Falsas Críticas/The Arts: Erroneous Beliefs and False Criticisms*, Chaves Ferreira - Publicações, Lisboa, 2005, p. 130.

¹⁴³ Idem, p. 66.

Galleries, na Madison Avenue, era composta por 35 telas com perspectivas urbanas. Simultaneamente, é apresentado *Aesthetic Synthesis*, que constitui uma sinopse da teoria estética de Nadir Afonso com reprodução das pinturas expostas.

Michel Gaüzes autor do texto que acompanha o roteiro da exposição escreveu: «Impõe-se uma visão universal; a sua obra torna-se clara, reflexo dum sentir voltado para a luz e para o espaço geométrico. "A arte" escreve, "é um espectáculo de exactidão" (*La Sensibilité Plastique*, 1958). É a exaltação matemática das formas levada aos seus extremos; o espírito da Renascença bem teria reconhecido esta obra e eu creio que, apesar do deslocamento no tempo, não ficaria, em face dela, indiferente. Teremos nós contemporâneos, necessidade duma cultura com cinco ou vinte séculos de idade para ficarmos enamorados duma arte que nos chama dos confins do tempo como aquela de Da Vinci? Nadir Afonso, cuja obra não tem idade, detém num esforço de síntese todas as forças de criação do passado, vai para o futuro com uma objectividade própria e mostra a experiência do Quattrocento como um bom exemplo desse retomo à visão geométrica dos Gregos, como uma tentação a seguir e um mundo cultural a reconstituir.»¹⁴⁴

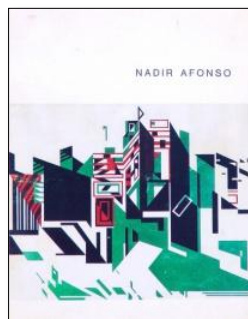


Imagem 40. Capa de *Aesthetic Synthesis*.

A revista *Artes Plásticas*, a propósito desta exposição escrevia o seguinte: «Um dos renovadores europeus— e mais particularmente parisienses, junto de Vasarely, Baertling ou Dewasne — desta tendência do pós-guerra, apareceu em Nova Iorque como aquilo que nós esperávamos, que nós sabíamos que é: a afirmação de uma forte personalidade e a tradução original de teorias muito pessoais sobre a obra de arte e sobre a criação artística, “imagem única no panorama plástico actual. A estilização

¹⁴⁴ Michel Gaüzes, «Através das suas pinturas» (traduzido do inglês, texto inserido no roteiro da exposição *Selected Artists Galleries*, 1974), *Nadir Afonso*, Bial, Porto, 1994, p. 4.

extrema das paisagens urbanas (...) temas centrais desta exposição foram recebidas em Nova Iorque com entusiasmo e grande interesse.»¹⁴⁵

Sua mãe, Palmira, expirou na Primavera de 1975; esta perda mergulhou-o numa depressão, a qual irá aos poucos, ultrapassando. Continua a passar parte do ano em França. A pintura e a redacção do livro *Le Sens de l'Art* preenchem-lhe a existência.

A partir dos anos 80, distanciado do meio artístico, a sua vida desenrola-se essencialmente entre Chaves e Cascais, onde pinta, pensa e escreve. Nadir realiza as composições mais ousadas e, quando dizem que Nadir *pinta apenas cidades*, eis que, logo de seguida, apresenta quadros que sugerem a Natureza ou figuras humanas.

Em 1983 publica *Le Sens de l'Art*, em que estabelece a preexistência das leis, através das condições de existência¹⁴⁶. Distingue meio físico de meio geométrico, analisa os erros da percepção e trata o objecto geométrico como fonte de harmonia que concede especificidade à obra de Arte. Marcel Joray, a propósito deste livro, escreveria: «*Les écrits de Nadir sont profonds et touchent à l'essence des choses. Ils devraient s'imposer par leurs qualités et je serais porte, à croire qu'ils viseront l'immortalité.*»¹⁴⁷ Sobre o mesmo livro, apontamos a opinião de José Martinho: «É preciso dizer que este livro me surpreendeu. Não tendo lido o volume publicado anteriormente pelo pintor Nadir Afonso (*Mécanismes de la Création Artistique*, Ed. Griffon, Neuchâtel, Suíça e desabitado que estava da reflexão académica sobre os modelos, cânones e regras da antiga composição artística, não entendi bem, à partida, aonde o autor pretendia chegar. Em seguida, prosseguindo num só fôlego a leitura deste pequeno e difícil texto, comecei a entender o seu interesse intrínseco: ele propõe-nos uma abordagem da arte bem diferente da habitual, tão distante da estética de Kant como da de Fechner, que apenas se aproxima daqueles que, desde a Antiguidade, defenderam a harmoniosa unidade do Grande Todo. Nadir Afonso analisa os mecanismos da criação artística a partir de quatro princípios: sob a forma de condições de existência, as leis preexistem no cosmos; universo e obra de arte mantêm com essas leis relações de semelhança; é mediante a sensibilidade receptiva a esse meio legítimo que o criador concebe, o objecto; daí que, para sentir as qualidades próprias do objecto criado, seja necessário contemplar as leis.

¹⁴⁵ «Nadir Afonso em New York», *Artes Plásticas*, Fevereiro de 1974.

¹⁴⁶ Compare-se os juízos agora relatados, com os de João Pinharanda já mencionados.

¹⁴⁷ Laura Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p. 70.

Começando por explicar os erros da percepção, o autor prossegue enumerando as contradições em que caem normalmente os estetas e historiadores de fenómeno artístico, e mostra que o Sentido da Arte não está na intencionalidade do sujeito, nem na extensão do objecto, mas nas condições reais de existência.»¹⁴⁸

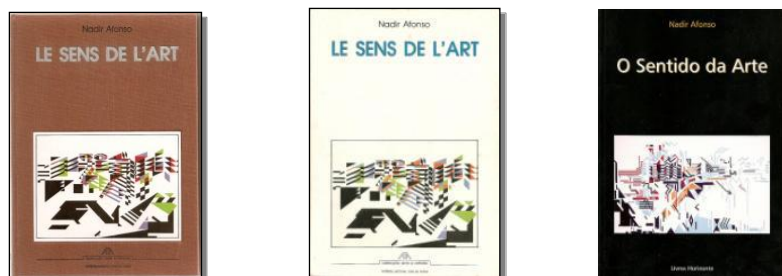


Imagem 41. Capas de *Le Sens de l'Art* e da tradução *O Sentido da Arte*.

Curiosamente estas críticas agora relatados contrastam por aquelas produzidas por Pinharanda que referimos na primeira parte do nosso trabalho.

Depois de, na sua tese, João Pinharanda, expressar críticas mordazes a uma estética que mostra desconhecer e a uma pintura que o descontenta faz uma descrição da qual não conseguimos alcançar o seu ponto de apoio: «No entanto, ilustrando a recorrência sucessiva a que a sua obra se sujeita, podem detectar-se desde 1982, e num momento em que a sua pintura desenvolvia compromissos desmedidos com a evocação, o retomar de pesquisas dos anos cinquenta e inícios de sessenta, ou seja, o retomar de soluções cinéticas muito próximas dos tempos dos *espacillimités*, com uma diferença no entanto fundamental no que respeita ao tratamento de fundos (agora muito escurecidos através do uso de terras) e do colorido das formas (sujeito também à aplicação de cores terrosas ou quanto muito bejes.)»¹⁴⁹.

Num artigo publicado no *JL-Jornal de Letras, Artes e Ideias*¹⁵⁰, (cujo conteúdo é em grande parte coincidente com a sua tese), depois de manifestar repúdio pela obra a partir de 70, não mais refere «o retomar das soluções cinéticas» anunciadas, mas

¹⁴⁸ José Martinho, «*Perspectivas da arte*», *Expresso* (Cartaz), (03/07/1999).

¹⁴⁹ João Pinharanda, *Percursos do Abstraccionismo: Fernando Lanhas, Nadir Afonso, Joaquim Rodrigo*, (Dissertação de Mestrado), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (dactilografado e fotocopiado), Lisboa, 1985, p. 89.

¹⁵⁰ João Pinharanda, «Nadir Afonso: evocação de um percurso», *J.L. - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 05/01/1987.

reincide, porém, noutros equívocos, adoptando uma atitude de negação da pintura que abordaremos mais adiante.

Entendemos que «todas as exclusões, todas as maneiras de eliminar praticamente o outro fazem parte da injustiça. Existem formas subtis, como a calúnia, a maledicência, o “assassínio civil” (destruição da reputação).»¹⁵¹. Estas formas de exclusão seriam usadas largamente por indivíduos ligados a instituições, mas Nadir Afonso, continuou imperturbável na sua fé, a trabalhar com a mesma perseverança.

Pouco tempo depois é convidado por Fernando Pernes – então director da novíssima Fundação de Serralves – a participar numa exposição a realizar nessa Fundação. Para essa exposição, as pinturas de Nadir Afonso *Helsínquia*, *Plaza del Sol* e *Dresden*, foram recusadas e a obra maltratada pelo grupo de jovens críticos emergentes, talvez, pouco documentados chamados a fazer o apuramento das obras.¹⁵² Esta atitude justifica-se, uma vez que em face da capacidade de criação, espíritos menos atentos ficam confundidos, e talvez dada a falta de obras semelhantes que lhe sirvam como termo de comparação, aliada a uma dificuldade geral em aceitar novas linguagens e os próprios mecanismos criativos.



Imagem42. Da esquerda para a direita: *Helsínquia*, *Plaza del Sol* e *Dresden* (obras dos anos 80).

A história de arte está cheia de casos idênticos ou semelhantes: Manet viu a sua obra *Le Buveur d'absinthe* ser rejeitada pelo *Salon* de Paris; o mesmo destino teve *Déjeuner sur l'Herbe*, que depois seria exposto no *Salon des Refusés* de 1863. As pinturas de Cézanne também foram sucessivamente recusadas pelo *Salon de Paris*. As situações repetem-se sempre quando alguém aparece com um trabalho diferente dos cânones ditados pela crítica. Em nossa opinião, com Nadir, o caso atingiu uma maior

¹⁵¹ Thomas De Koeninck, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura*, Edições 70, Lisboa, 2003, p. 142.

¹⁵² Igual tratamento teve o pintor Júlio Resende.

gravidade: enquanto Manet ou Cézanne eram ainda jovens, Nadir era sexagenário com obra teórica e pictórica bastante e já reconhecida.



Imagem 43. *Le Buveur d'absinthe* **Imagem 44.** *Déjeuner sur l'herbe* de Manet

Assistimos, deste modo, ao nascimento de uma classe de críticos no meio artístico que influenciaram a sua geração de plúmiferos, ao ocuparem lugares, na comunicação social ou nas instituições, donde passaram a controlar e a ditar o que se deveria dar a conhecer e o que se deveria expor. Retemos as palavras de Paul Valéry: «O legado que um homem deixa cifra-se no nome e nas obras que transformaram esse nome num sinal de admiração, de ódio e indiferença.»¹⁵³. O enquadramento do legado de Nadir Afonso, segundo as premissas de Valéry, poderia conduzir-nos a uma longa dissertação. No presente estudo procuramos, de forma ténue, levantar do véu que a admiração, a ignorância e a indiferença suscitam.

Nesta época, Nadir já há muito tempo tinha conhecimento de que no semanário *Expresso*, na secção de arte, qualquer notícia que incluísse o seu nome era censurada, o mesmo vindo a acontecer no jornal *Público*. Perante esta nossa afirmação poderão argumentar que se trata da linha editorial do jornal. Estaríamos de acordo se a linha editorial dessa secção de arte contemplasse fosse rectilínea. Voltaremos mais à frente a este assunto.

¹⁵³ Paul Valéry, *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*, Arcádia, Lisboa, 1979, p. 11.

A ausência da pintura de Nadir em exposições representativas do país ou da cultura portuguesa passa a ser rotineira. Não admitir ou não mostrar estes factos, seria estarmos a reescrever a História.

Em 1990 é lançado um livro que relata episódios da vida, pensamento estético e inúmeras reproduções de trabalhos no qual colaborámos: «*Da Vida à Obra de Nadir Afonso* trata-se de um volume com um tratamento gráfico apuradíssimo, através do qual, em textos, fotografias a cor e a preto e branco, vamos da infância do pintor até ao momento actual, num percurso sentimental e estético absolutamente revelador. Neste magnífico livro, elucidativamente intitulado *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, que é uma maravilhosa digressão para o olhar e, também um objecto a reter e a consultar, é o artista que se confessa na arte que produz e nas palavras que a iluminam, dando-nos conta do que procurou e do que pôde encontrar.»¹⁵⁴ Se a breve componente biográfica apresenta uma vida recheada de peripécias e de infortúnios pessoais, a componente teórica «pode ser considerada uma “súmula” dos escritos e ensaios de Nadir Afonso, naquilo que o revela desde há muito como um esteta da arte, defendendo uma “estética fenomenológica racional” numa luta contra o materialismo que considera “jamais ter logrado definir uma só característica própria da arte”.»¹⁵⁵.

Enquanto em Portugal o grupo de jovens especialistas emergentes esconjuravam as cidades de Nadir a partir dos anos 70, outros elegiam, essas mesmas cidades, para dar entrada no Centre Culturel George Pompidou, em Paris, no Museum Im Kulturspeicher, em Würzburg; em importantes colecções internacionais, como Peter Ruppert, Chase Manhattan, City Bank e J.P. Morgan. Alheio às maledicências, em cada nova exposição, Nadir recebia os aplausos, e o público foi aderindo e criando uma maior empatia com a sua pintura, recebendo continuamente manifestações de admiração. As mostras de pinturas sucedem-se e continua a escrever e a publicar a sua teoria estética.

Em 1993, Jorge Campos realiza um filme sobre Nadir Afonso. Acerca do filme, pode ler-se, então no jornal *A Capital*: «Uma tela com uma cidade geométrica. A pintura transforma-se em ecrã dentro do ecrã e mostra uma mão com um pincel. Depois, o rosto de Nadir Afonso: “não há nada de mágico na criação artística”. Sim, é um documentário, é um artista português, é a RTP, é o “Artes e Letras” (...) A novidade está em que não é chato, não é uma injeção de tédio nem um soporífero. Prende a atenção

¹⁵⁴ «Nadir Afonso apresenta-se na terceira pessoa», *Correio da Manhã*, Lisboa, (29/11/1990).

¹⁵⁵ «Obra de Nadir Afonso em Lisboa», *Diário Popular*, Lisboa, (29/11/1990).

do espectador, é bonito, está bem feito. Elucida quem nada sabe e dá «doços» como Xenakis a quem tudo sabe sobre Nadir. Assina Jorge Campos, jornalista da RTP - Porto. A ideia é contrariar a tendência dos bocejos culturais»¹⁵⁶.

Neste mesmo ano, é atribuído pelo Ministério da Educação o nome de Nadir Afonso a uma escola de Ensino Básico 2+3 em Chaves. Hoje chama-se Agrupamento de Escolas Nadir Afonso.

Cada vez mais absorvido, Nadir Afonso, continua a trabalhar; são editados nos tempos subsequentes, álbuns temáticos sobre a sua obra como *Cidades*, *Porto*, *Obra Gravada* entre outros.

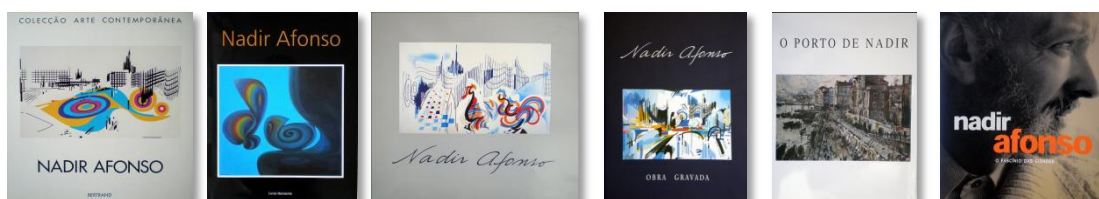


Imagem 45. Capas de vários álbuns de carácter monográfico.

Considerando que as leis da geometria estão presentes em todo o Universo e partindo do princípio de que as leis que regem o Universo são as mesmas que regem a obra de arte, Nadir dá corpo à concretização desta teoria que expressou no livro *Universo e o Pensamento* publicado em 2000.

Em *Universo e o Pensamento*, «ao longo das 150 páginas, o artista zurze implacavelmente os grandes nomes da ciência de ontem e de hoje, desde Copérnico até Max Planck e Hubble, com especial destaque para Albert Einstein e à sua teoria da relatividade. É bem possível que algum cientista, a quem calhe em sorte ler o livro, se abespinhe com o desplante do pintor que, valendo-se frequentemente de exemplos comezinhos e atingindo conclusões de simples bom senso, arrasa teorias que hoje são como colunas de Hércules a sustentar a ordem universal. Tenho para mim, contudo, que vale muito a pena consumir umas horas a ler e meditar o livro.»¹⁵⁷. José Henrique Dias escreveu: «De ousadia em ousadia, aí está um novo livro, sólida reflexão a partir de um confessado reconhecimento relacional, entrelaçamento, como Nadir lhe chama, entre estética e cosmologia, situado no puro prazer de interrogar-se “sobre o perturbante

¹⁵⁶ «Jorge Campos filma Nadir Afonso para o “Artes e Letras”», *A Capital*, 17/12/1993.

¹⁵⁷ Fernando Guedes, «Efectivamente, vários e indestrutíveis laços», *O Futuro Renascimento*, Dinalivro, Lisboa, 2008, p. 89.

abismo que se cava entre o pensamento adestrado pelo trabalho das mãos e o pensamento adestrado pelo trabalho da pura reflexão”. *Universo e o Pensamento* é obra com arrojo de questionar muita teoria científica sobre o tempo e movimento, particularmente o paradigma einsteiniano e as explicações de Michelson e de Morley sobre a velocidade da luz, como refuta as explicações de Roemer e Hawking sobre a constância dessa velocidade. Trata-se com toda a evidência de um inteligente exercício do pensamento sobre os dados que a ciência disponibiliza, apegado a referentes teóricos que traduzem a pesquisa de algumas das mais importantes fontes dessa área de conhecimento que Nadir confronta persistentemente com o seu trabalho sobre a percepção, afinal a prática pessoal que adequa aos elaborados objectos da sua criação artística, e apoiado nas pessoais interpretações sobre as ilusões de óptica aponta as fragilidades dos sentidos na avaliação dos grandes enigmas do Universo.»¹⁵⁸

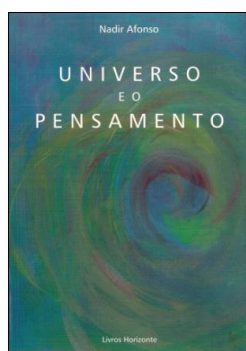


Imagem 46. Capa do livro *Universo e o Pensamento*

Nadir não pretende ser cientista, nem se apresenta como tal, interroga-se, levanta questões e procura encontrar respostas plausíveis às suas inquietações. Este livro, um «trabalho fascinante, semeador de perplexidades»¹⁵⁹, está associado a um episódio que roça o absurdo, demonstrativo das genialidades fabricadas pela comunicação social. Publicado o livro, o editor afirmou que o dera a ler a alguém entendido que ficou surpreso com a profundidade do conteúdo; apesar disso, este estudo pouco apareceu nas livrarias. Passado algum tempo, deparamo-nos, numa estação de televisão (SIC), com a notícia de um jovem *cientista* a residir em Londres, apresentado como o português que contesta a teoria da relatividade e a velocidade da luz. Foi notícia de primeira página de

¹⁵⁸ José Henrique Dias, «O universo de Nadir», *Jornal de Notícias*, (04/12/2000).

¹⁵⁹ Idem. *Ibidem*.

um jornal, *Público*, em que, assistimos ao despejar de ideias constantes em *Universo e Pensamento*.¹⁶⁰

Poderia ser coincidência, sim, podia, mas com tantos argumentos onde seria possível contestar, usar as palavras de Nadir não nos parece muito plausível. Ora vejamos: «Essa *constante velocidade* não só foi solução para resolver, nas partículas luminosas, o complicado problema referencial, como também valeu de fundamento para estabelecer a relação directa entre *energia e massa* dos corpos: $E = m C^2$, em que C é a *constante velocidade da luz*; caso C permanecesse (aquilo que realmente é) incógnita variável a equação perdia toda a sua *elegância e originalidade*.»¹⁶¹ Ora o nosso cientista a residir em Londres, nas suas intervenções, as únicas ideias originais apresentadas foram aquelas bebidas em *Universo e o Pensamento* e dizia: «Einstein considera a velocidade constante [em $E = m C^2$], por uma “questão de estética”, ou seja, plágio.»¹⁶². Nas intervenções do cientista, as únicas ideias originais apresentadas foram aquelas bebidas em *Universo e o Pensamento*.

Depois de uma consistente argumentação Nadir escreve: «Concluimos mais uma vez: a velocidade da luz não é constante. A luz provinda de cada estrela distante reduz-se progressivamente, não apenas pela diminuição quantitativa dos seus raios mas também pela diminuição qualitativa da sua energia imanente».»¹⁶³.

Nadir, ao tomar conhecimento do assunto, limitou-se a comentar: «O meu livro está há muito tempo registado e publicado; quem tiver olhos na cara que tire as conclusões», e continuou calmamente o seu trabalho.

Em 2001, por ocasião da exposição de Nadir Afonso no Centro Cultural de Cascais, Alexandre Pomar, que não incluía o nome de Nadir nas páginas da secção de arte do jornal de que era editor, *Expresso*, considerou que era o momento de, num extenso artigo, levantar a suspeita sobre a obra do velho pintor de 80 anos.

¹⁶⁰ É importante frisar que se trata de um jornal que a linha editorial de arte excluía Nadir Afonso.

¹⁶¹ Nadir Afonso, *Universo e Pensamento*, Livros Horizonte, Lisboa, 2000, p. 84. (Transcrição da nota de rodapé do autor: «Devemos notar que Max Born não necessitou de se reportar a qualquer C para concluir que *energia e massa não são mais do que dois nomes diferentes de uma mesma coisa*.»)

¹⁶² Laura Afonso, «Plágio!», *Jornal de Notícias*, Porto, (05/12/2001).

O nosso texto publicado no *Diário de Notícias* e *Jornal de Notícias* apesar de apresentar erros de transcrição da responsabilidade dos jornais, as premissas apontadas e justificativas da constância da velocidade da luz eram idênticas. Na equação da conservação da energia $E = m c^2$ a diferença de conclusões resumia-se em vez de dizer “elegância e originalidade” de acordo com Nadir Afonso, o cientista dizia “por questão estética”.

¹⁶³ Nadir Afonso, *Universo e o Pensamento*, Livros Horizonte, Lisboa, 2000, p. 122.

Ao dizermos que este crítico não admitia que Nadir Afonso fosse incluído nas páginas de arte, no semanário onde era editor, poderão dizer que se trata de opções editoriais. De acordo, não nos cabe contestar as linhas editoriais. O que nos merece atenção é, ao não aceitar referências à Nadir Afonso nas páginas do jornal, onde era editor de arte, ele próprio, redige uma longa crítica em que procura pretextos para descredibilizar a obra. Daí, concluirmos que não há qualquer critério editorial linear, é um critério que funciona de maneira positiva ou negativa, conforme o parecer de Alexandre Pomar. Tratando-se de Nadir Afonso funciona apenas no sentido pejorativo, mesmo que essas críticas não tenham assento.

Nesse artigo transparece o óbice que a variedade e criatividade da obra lhe suscitam e lança a desconfiança sabe as assinaturas, as datas e a disposição dos quadros, etc.¹⁶⁴ Este crítico, ao longo da sua narrativa, espelha que jamais compreendeu o alcance das palavras de Nadir: «Não sou esse pintor de gestos espontâneos, contente com a sua obra pronta de momento: penso que existem leis universais, imutáveis, absolutas; leis de formas que tacteio, hesito, corrijo ou tento corrigir. Sobre cada tela trabalhei, comecei, por vezes há mais de 60 anos, e sobre cada tela, se nela sentir qualquer carência, acabarei no retoque da minha última hora.»¹⁶⁵. Segundo Popper o nosso conhecimento está misturado com os nossos erros, e com os nossos preconceitos. Temos que tactear em busca da verdade. Nadir ao trabalhar sobre cada tela, procura o absoluto. Contrariando a apreciação do crítico, a reacção do público foi entusiasta e partilhou a opinião de que nessa exposição «Nadir Afonso maravilha-nos com o seu rigor, diversidade e mestria»¹⁶⁶, e o pintor recebeu inúmeros testemunhos de solidariedade e de admiração.

Não será a primeira vez que um artista é causticado com problemas triviais. Claude Monet (1840-1926) fora acusado, pela crítica sua contemporânea, de atribuir datas a quadros que evocavam vistas de Londres, posteriores às correspondentes à sua estadia naquela capital europeia. No entanto, Monet já se havia explicado a Durand-Rual: «Não lhe posso enviar uma única tela de Londres, porque para o trabalho que eu faço é-me impossível ter todas sob os olhos e, para dizer a verdade, ainda nenhuma está

¹⁶⁴ Alexandre Pomar, «Razão e excesso», *Expresso*, Lisboa, (07/04/2001).

¹⁶⁵ Nadir Afonso, «A propósito de Nadir Afonso», *Expresso*, Lisboa, (12/05/2001).

¹⁶⁶ António José Brás, «Nadir Afonso», *Visão*, (11/04/2001).

definitivamente acabada.»¹⁶⁷ Assinalamos, nenhuma pintura está «definitivamente acabada», diz Monet. Estas palavras com um século ainda conservam a actualidade. Na sua incompreensão, basta analisar o argumento análogo de Alexandre Pomar em torno das obras de Nadir, como se isso fosse um factor basilar para o entendimento e apreciação da obra. Ao dizer que «é-me impossível ter todas sob os olhos», revela a indispensabilidade de um período de contemplação, de tacteação e hesitações tão necessário para atingir o absoluto. Tão legítimo é, pois, considerar como data dos quadros, aquela em que Claude Monet os iniciou e estava em Londres, como a data em que considerou esses quadros definitivamente acabados, em França. Não será, pois, esse, o factor que determina a qualidade da obra; a história repete-se, num círculo vicioso de que o arquitecto-pintor é um exemplo.

No seu método de trabalho, Nadir depois de realizar o estudo, passa-se a novo suporte a guache e só passa para a tela. A data do guache e da tela, nem sempre coincidem pois trata-se de etapas diferentes de trabalho, uma vez que Nadir, não é esse «pintor de gestos espontâneos, contente com a sua obra pronta de momento». O seu método de trabalho pouco compreendido, por aqueles que são alheios aos seus mecanismos da criação artística.

No seu discurso, Alexandre Pomar implica não só com as datas como entende que há réplicas de pinturas: «ao mesmo tempo que se pode contactar com toda a polémica complexidade da sua prática pictural posterior, excessiva e marcada quer por revisitações e réplicas de pinturas anteriores, quer por uma evolução orientada para a representação esquemática de paisagens urbanas e figurações alegóricas (...) entre três outras insólitas recuperações surrealizantes.»¹⁶⁸.

Ignoramos quais são os conhecimentos e as motivações de Alexandre Pomar pois, é do entendimento geral que Leonardo Da Vinci, Rafael, Van Gogh, Mondrian e tantos outros artistas sentiram essa necessidade de refazer certos quadros. Entende-se por “réplica” uma cópia. Ora se há uma retoma da composição, esta jamais poderá ser uma réplica porque são soluções diferentes; ao condenar qualquer possível “revisitação”, pretende-se pois limitar o processo de investigação artística. Por outro lado, é legítima a procura do absoluto na arte em Nadir Afonso, ouçamos Karl Popper: «uma das vantagens da teoria da verdade objectiva ou absoluta é que nos permite dizer

¹⁶⁷ Christoph Heinrich, *Monet*, Tachen, Colónia, 2004, p. 66.

¹⁶⁸ Alexandre Pomar, «Razão e excesso», *Expresso*, Lisboa, (07/04/2001).

– tal como Xenófantes – que nós procuramos a verdade, mas podemos não saber quando a encontramos.»¹⁶⁹. Uma leitura da vida de grandes criadores seria útil para acalmar as palavras de Alexandre Pomar e seriam demonstrativas de como o *homo homini lupus*.



Imagem 47. (esquerda) Leonardo da Vinci, *Virgem dos Rochedos*, versão de 1483-1486. (direita) Leonardo da Vinci, *Virgem dos Rochedos*, versão de 1495-1508.

Nadir Afonso contou-nos que George Rouault (1871-1958), ao visitar um Museu onde uma obra de sua autoria estava exposta, apercebeu-se de um erro de composição num quadro. Munido de pincel e tintas, regressou ao local de exposição e retocou a pintura, a fim de suprimir a falta. Surpreendido pelos guardas, o pintor acabaria por ser preso e só libertado após várias explicações e comprovada a sua identidade. A atitude de Rouault afigura-se certamente insólita para alguns e, absolutamente compreensível para aqueles que diariamente labutam com os pincéis em busca da essência da arte.

Por outro lado, sendo Nadir Afonso autor de milhares de estudos, se a intenção do artista fosse a de querer apresentar pintura em quantidade, bastava expor uma pequena parte dos seus estudos ou telas. Ora, o que Nadir pretende é atingir o absoluto na arte, a exactidão matemática; com certeza, objectivo esse difícil apreensão.

Adelaide Ginga comissária de uma exposição retrospectiva escreveu: «Ao longo do percurso expositivo é possível esclarecer também questões transversais na metodologia de Nadir, nomeadamente a repetição e inversão, de acordo com a base dialéctica de tese, antítese e síntese, momentos imprescindíveis no apuro das formas. Um processo sustentado pela reflexão e análise teórico-filosófica, de formulação própria, não *engagée*, em que Nadir defende a essência geométrica da arte, as faculdades pré-conscientes ou intuitivas na ordenação das composições, e o trabalho

¹⁶⁹ Karl Popper, *Conjecturas e Refutações*, Almedina, Coimbra, 2006, p.305.

prático como fio condutor para uma metodologia racional. Uma estética fenomenológica de cariz humanista, que pressupõe: a relação imutável das leis geométricas, leis universais que existem na Natureza indispensáveis ao alcance da harmonia, e a relação mutável das funções e necessidades que permitem o alcance da perfeição.»¹⁷⁰

Para Nadir, até a própria assinatura do quadro interfere na composição. Ao marcar a assinatura, esta pode fazer surgir uma mancha demasiado pronunciada que vai interferir na composição. Nestes casos, em vez de alguns trabalhos aparecerem assinados «Nadir Afonso» apenas aparece «Nadir». Pelas mesmas razões os quadros são assinados em cima ou em baixo, à esquerda ou à direita, consoante as necessidades, daí incessantemente referir que «a arte é um espectáculo de exactidão».

A biografia dos grandes homens está repleta de incompreensões perpetradas pelos seus contemporâneos. Cézanne também sofreu as mesmas censuras ao seu trabalho continuado. «Enquanto, de facto, a contemplação persistente auxilia a percepção das leis, a crítica censurava o trabalho lento de Cézanne (a quem faltava a centelha do génio, dizia, incapaz de apreender o momento cintilante da Natureza e demorar por vezes um ano a tactear a composição da sua obra)... arrastando, deste modo, Van Gogh, nos enganos da tão celebrada *inspiração momentânea*.»¹⁷¹

Para Nadir um quadro está matematicamente correcto quando, visto ao alto, ao baixo ou invertido, não lhe suscitar qualquer hesitação. Para se certificar de que o quadro está terminado, este é visto em várias posições e, invertido através do espelho, porque qualquer aspecto sugestivo ou evocativo desaparece, e possíveis erros de composição aparecem de forma mais evidente. «Conta-se que Kandinsky entrou, um dia, no seu ateliê e viu uma pintura belíssima: ficou surpreendido, depois aproximou-se e verificou que era um quadro pintado por ele, uma paisagem ou uma natureza morta, virada de cabeça para baixo. Tinha desaparecido tudo aquilo que era fixo na representação do quadro e ficara o essencial, nas suas formas, nos seus equilíbrios e nas suas cores».¹⁷² Deste modo, um novo olhar sobre o quadro surge e, se a pintura está harmoniosa, essa qualidade aparece com outra intensidade.

¹⁷⁰ Adelaide Ginga, «Nadir Afonso Sem Limites /Without Limits» (roteiro da exposição), Museu Soares dos Reis e Museu do Chiado, Lisboa, 2010, p. 3.

¹⁷¹ Nadir Afonso, *Sobre a Vida e Sobre a Obra de Van Gogh*, Chaves Ferreira Publicações, Lisboa, 2002, p. 34.

¹⁷² Álvaro Siza, *Imaginar a Evidência*, Edições 70, Lisboa, 1998.

Os sentimentos opostos gerados por esta exposição motivariam, por si só, um interessante estudo sociológico com base nas ideias de Gabriel Marcel referidas e citadas por Thomas De Koeninck: «Inspirando-se nas análises de Nietzsche e, sobretudo, Max Scheler, Marcel sublinha que “toda a redução depreciativa é feita à base do ressentimento, ou seja de paixão, e corresponde, no fundo, a uma espécie de atentado dirigido contra a integridade do real, à qual só um pensamento resolutamente concreto pode esperar fazer justiça” (...) Deprecia tudo o que é excelente, cuja presença o esmaga e lhe atija a inveja. Reduzir os outros à sua mediocridade, vendo neles erros e defeitos, é para ele uma tarefa constante, chamada a restaurar uma aparência de equilíbrio indispensável à sua sobrevivência».¹⁷³

O ensaio *Sobre a Vida e sobre a Obra de Van Gogh* é apresentado em 2002 e escolhido para melhor livro de arte na Feira do Livro de Frankfurt, em 2003. O percurso do pintor holandês é analisado e apontada a sua condição de artista com carências económicas, e a indiferença do público, como factores que condicionaram a sua obra. A realização da Obra de Arte não é encarada como fruto de um rasgo espontâneo de génio criador nem como expressão da alma do artista: é vista como consequência de um trabalho árduo e perseverante, em que só a contemplação aturada da obra é indiciadora da natureza geométrica da Arte e reveladora de possíveis erros de composição. Deste modo, Nadir esclarece: «Para orientar e formular as nossas deduções sobre tão celebrada obra começaremos por manter presentes dois factores os quais trataremos segundo uma exposição muito sucinta:

1) O meio em que se desenrola a vida do artista. Tentaremos observar as diferentes culturas e países em que estudou, trabalhou e pintou Van Gogh; as suas desavenças com a família, detentora hereditária de inabaláveis crenças no Além, por um lado, e de apurado sentido das conveniências, no Aquém, por outro; procuraremos analisar a incidência das fortes convulsões sociais, dos conflitos de classe, sobre a sua vida, o desespero das relações frustradas sobre o seu comportamento; e a influência das aquisições artísticas, científicas e tecnológicas do seu tempo.

2) Uma síntese do nosso conceito da Arte, inserto nos nossos anteriores estudos estéticos. Para tal torna-se necessário evitar a confusão característica das ciências filosóficas; urge observar a distinção entre o que existe como produto de uma facticidade estética e o que preexiste no seio da Natureza. A nosso ver, as condições em

¹⁷³ Thomas De Koeninck, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura*, Edições 70, Lisboa, 2003, p. 66.

que se desenrola a vida de todo o criador incidem sobre a qualidade da sua obra, mas não determinam as leis preexistentes da Arte.»¹⁷⁴.

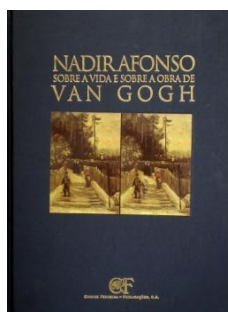


Imagem 48. Capa do livro *Sobre a Vida e sobre a obra de Van Gogh*.

Nadir, no seu livro *Sobre a Vida e sobre a Obra de Van Gogh*, mostra até que ponto a necessidade de uma contemplação aturada permite detectar aquilo que denomina de *morfometria*. Se bem que, na obra de arte, as primeiras formas sejam arbitrárias, as relações entre formas vão-se complexificando e, pouco a pouco, criam-se tensões geométricas em que umas formas chamam outras formas, até que a forma final da composição, qual pedra de fecho, só poderá ser uma.

Em 2003, por ocasião da XII da Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira, Nadir Afonso foi o artista homenageado e apresentada uma exposição da sua pintura constituída por 50 telas que tinham transitado de Espanha, onde a mesma exposição tinha sido mostrada no Centro Cultural de Orense.

A explosão de cor, variedade e rigor chamou a atenção dos presentes. Nos discursos de inauguração, ouvimos rasgados elogios dos vários discursantes sobre a exposição de Nadir (alguns nem chegaram a referir os outros eventos também acabados de inaugurar), incluindo o Ministro da Cultura de então, Dr. Pedro Roseta. Findas as cerimónias, o pintor foi largamente entrevistado. No dia seguinte, os jornais noticiavam o evento preenchendo páginas inteiras; se alguns jornais citaram discretamente a presença do pintor em Vila Nova de Cerveira, houve órgãos de comunicação – nos quais Nadir Afonso é motivo de censura – onde nem sequer o nome, nem a sua exposição, foram referidos. Usando a expressão utilizada 35 anos antes por Fernando Guedes – que já transcrevemos – a crítica passou pela exposição como por vinha vindimada mas estes quadros existem e a tela dura muito tempo até «que um dia, no

¹⁷⁴ Nadir Afonso, *Sobre a Vida e sobre a Obra de Van Gogh*, Chaves Ferreira Publicações, Lisboa, 2002, pp. 15-16.

nebuloso futuro, alguém faça a “descoberta”. Claro que isso pode acontecer quando o pintor já tiver morrido.» O público regozijou-se e o pintor recebeu calorosas manifestações de admiração.

A exposição entusiasmou a presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes, que manifestou o desejo de apresentá-la naquela instituição, em Lisboa. Porém, conhecendo-se os meandros subjacentes ao meio artísticos, a mostra nunca seria realizada.

A obra teórica de Nadir Afonso, alicerçada na capacidade de pensar e de desenvolver raciocínios, refuta a subjectividade e a linguagem da alma, proclama a racionalização da Arte e demonstra que conceitos como “belo” e “beleza” são vagos e nada definem. Por outro lado «*pendant des siècles, des philosophes et des artistes se sont efforcés de définir la beauté et n’y sont point parvenus parce qu’on ne saurait la définir*». ¹⁷⁵ Estes princípios são defendidos em *Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*, publicado em 2003, e continuados em *As Artes: Erradas Crenças e Falsas Críticas*, que publicaria em 2005. «A interpretação deste dúbio bailado entre *o belo e o feio*, que empenha a chamada *estética psicológica* e entende *denunciar os males da sociedade*, como pretende *traduzir as angústias dos homens*, revela, a despeito das preocupações mais íntimas do artista, uma ignorância simplesmente confrangedora; desprezando os meios — as leis da Natureza e o trabalho milenário dos homens — semelhante estética com as suas explicações psicológicas descuida o essencial: os mecanismos da criação próprios da Arte e da sua verdadeira finalidade: a exaltação da beleza.» ¹⁷⁶

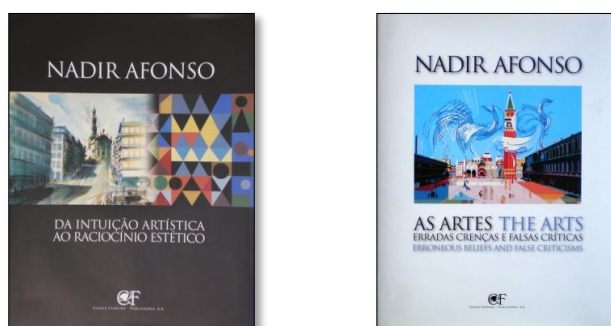


Imagem 49. Capa dos livros *Da Intuição Artística ao raciocínio Estético* e *As Artes: Erradas Crenças e Falsas Críticas /The Arts: Erroneous Beliefs and False Criticisms*.

¹⁷⁵ Lionello Venturi, *Pour Comprendre La Peinture : de Giotto à Chagall*, Éditions Albin Michel, Paris, 1950, p. 9.

¹⁷⁶ Nadir Afonso, *As Artes: Erradas Crenças e Falsas Críticas/The Arts: Erroneous Beliefs and False Criticisms*, Chaves Ferreira Publicações, Lisboa, 2005, pp. 38-40.

Incansável (*laboro-maniaco* como se qualifica em jeito de gracejo), dá continuação ao livro *Universo e o Pensamento em Nadir Face a Face com Einstein*, editado em 2008, e um *Manifesto: O tempo não Existe*, sobre o mesmo tema, está em vias de publicação.¹⁷⁷ Nestes trabalhos, contesta as normas da física relativista e estabelece o tempo como uma relação matemática entre espaço e movimento, apontando as diferenças entre tempo e duração.

Ao interessar-se pela arte cinética, nos inícios dos anos 50, Nadir tinha iniciado as suas lucubrações sobre a relatividade, o tempo, o movimento, a duração, e não foi por acaso que a obras desta época chamou de *espacillimité*. A definição de tempo desde sempre ocupou a filosofia e a ciência; a dificuldade em defini-lo arrasta-se desde a Antiguidade Clássica, a ponto de os antigos gregos possuírem duas palavras para o definir, *chronos* e *kairos*. Enquanto *chronos* se referia ao tempo cronológico, ao momento, *kairos* referia-se ao tempo divino. Também os filósofos perguntaram à Esfinge o que era o tempo, mas ela não respondeu.¹⁷⁸ Talvez a Esfinge partilhasse a convicção de Nadir, de que *o tempo não existe*. «Face a Face é genial, uma vez que é corajoso o embate, introduzindo novas leituras sobre a grandeza da relatividade e do pensamento Quântico. Nadir é um herói, ao desafiar-se ao longo da vida nesta aventura maior de provar o desafio do tempo.»¹⁷⁹

Nadir faz a distinção entre tempo e duração. Entende que um corpo ao deslocar-se desenvolve um tempo que é a relação entre o espaço percorrido e o movimento do móvel; sempre que o móvel pára, cessa esse fluxo designado por *tempo universal*. O que existe no universo é a duração, a extensão, e as leis que não possuem antes ou depois. «O tempo não existe *a priori* na Natureza. O tempo gera-se a partir do

¹⁷⁷ José Henrique Dias escreveu: «Penetre-se no fascinante texto que é o seu livro *Nadir Face a Face com Einstein* (...) onde se percorre o problema das leis universais e das leis morfométricas essenciais à criação artística, ao mesmo tempo que se defrontam as leis da física que replicam as relações entre energia, massa, velocidade e aceleração da gravidade que fundam o paradigma einsteiniano, com passagem em Newton e Leibniz.» José Henrique Dias, *Nadir Afonso no século XXI*, (catálogo de exposição) «Nadir Afonso: De *La Sensibilité Plastique* a *Le Sens de l'Art*», Museu Municipal Edifício Chiado, Coimbra, 2009, p. 21.

Nadir mostra como a Física clássica confundiu cadência de tempo com ritmo de tempo. O problema do tempo ocupou, desde sempre, a ciência e a filosofia; uma das ideias que norteiam estes estudos é considerar que o tempo não possui entidade em si. Sendo o tempo a relação entre o movimento dos corpos concretos e os espaços concretos por eles percorridos, só existem realmente os factores espaço e movimento, de que o tempo é a relação.

¹⁷⁸ V. de Sousa Alves, s.v., «Tempo», *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, volume XVII, Verbo, Lisboa, 1983, coluna 1276.

¹⁷⁹ Mário Chaves, «Nadir Face a Face com Einstein – Nadir Afonso», *Arq/A, Arquitectura e Arte*, nº 80 – 81, Janeiro - Fevereiro, 2010.

movimento dos corpos e do seu espaço percorrido (onde não há movimento, apenas existe a duração).»¹⁸⁰ O fenómeno do tempo reside, pois, na relação entre os factores espaço e movimento e a partir dos quais é gerado.

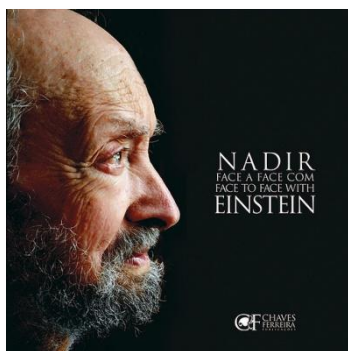


Imagem 50. Capa do livro *Nadir face a face com Einstein*

O universo existe, assim, mediante aquilo que não pode deixar de existir: extensão, duração e suas leis legítimas¹⁸¹ geradoras do espaço e de movimento. O relógio não regista o ritmo do tempo, o relógio regista a cadência do espaço. «Insistimos: onde não há movimento não há tempo: há, sim, aquela duração universal, estática, jacente. Se o tempo é a relação abstracta entre o espaço concreto e a velocidade dos corpos concretos, ele não pode existir enquanto esses factores que o geram não existirem.»¹⁸²

Enquanto pessoas de várias idades e de vários pontos transmitem ecos de grande respeito e admiração, que mostram conhecer o percurso artístico, nomes de obras e os princípios gerais da estética, outros, julgando-se senhores de todo o conhecimento, permitem-se dar *lições de arte* ao velho pintor e demonstram nada saberem, nem nada alcançarem sobre os verdadeiros trilhos da criação artística. O seu circunscrito conhecimento no mundo da arte reduz-se à repetição das palavras dos seus mestres e seus mentores, à enumeração de datas, de exposições, do nome de alguns dos intervenientes. Estes *especialistas* formatados, a lembrar *1984* de George Orwell, vão repetindo os falsos conceitos que lhes foram transmitidos num adulterado enredo que tratamos noutros capítulos: *que há uma contradição entre a pintura e a teoria, que a obra de Nadir Afonso é um gesto sem continuidade; ou que a pintura dos anos 50 é que*

¹⁸⁰ Nadir Afonso, *Nadir Face a Face com Einstein / Nadir Face to Face with Einstein*, Chaves Ferreira Publicações, Lisboa, 2008, p. 32.

¹⁸¹ No ensaio *Da Intuição Artística ao raciocínio Estético*, Nadir Afonso debruça-se sobre o que entende por leis legítimas. Entende que a lei é uma entidade auto-energética porque não há causa que a possa gerar nem causa que a possa aniquilar.

¹⁸² Nadir Afonso, *Manifesto: O tempo não existe*, (manuscrito) no prelo, 2009.

era válida e que as cidades são obras que perderam o interesse; que Nadir defende a vocação decorativa da pintura através de produção teórica, apesar de nunca terem lido nada do que o pintor escreveu, nem alcançarem a mais elementar preparação estético-filosófica, apesar da formação universitária. «Para George Steiner, os estudos são hoje, na sua maioria, *planned amnesia* (uma “amnésia planificada”）」¹⁸³.

Modesto, «com cinquenta anos Nadir Afonso ainda humildemente confessa que tem muito que aprender.»¹⁸⁴ Outros mais experientes lembram: «Há anos tentei uma entrevista com Nadir Afonso. Digo, tentei, porque, na verdade, foi mais uma conversa sobre filosofia da arte do que propriamente um enquadramento de perguntas, próximo das grelhas tradicionais. Devo confessar que foi a melhor lição que recebi sobre arte em toda a minha vida.»¹⁸⁵

Deste modo, estamos perante duas situações que nos recordam as duas formas de ignorância enunciadas por Thomas De Koeninck: «Existem, na realidade, duas formas de ignorância que poderíamos qualificar como “novas”, mas que são diametralmente opostas. A primeira liberta, a segunda mata; a primeira, que se deve enaltecer, traduz-se por novas interrogações suscitadas por novas descobertas. É o motor de todos os progressos do saber. A segunda, pelo contrário, faz viver na ilusão de que se sabe quando, na verdade, não se sabe e assemelha-se ao que Platão chamava “a dupla ignorância”. Outrora denunciada e combatida na sua forma primitiva por Sócrates, regressou hoje em força, como as antigas doenças infecciosas cujas bactérias conseguem adaptar-se e resistir aos medicamentos mais potentes.»¹⁸⁶

Ocupando-se de procurar encontrar respostas e soluções às suas interrogações, aos poucos, a obra de Nadir atinge públicos mais vastos, através de selos editados pelos CTT e realizados a partir de quadros de seus, em 1986, em 2007 e 2009.



Imagem 51. Selos dos CTT - Correios de Portugal, reproduzindo pinturas de Nadir Afonso.

¹⁸³ Thomas De Koeninck, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura*, Edições 70, Lisboa, 2003, p. 26.

¹⁸⁴ «Exposições de Arte», M.A. Diário de Notícias, (19/09/1970).

¹⁸⁵ Joaquim Matos, «Nadir Afonso», *Letras & Letras*, n.º 80, (07/10/1992).

¹⁸⁶ Thomas De Koeninck, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura*, Edições 70, Lisboa, 2003, p. 9.

Igualmente são realizados painéis em azulejo para espaços públicos, como acontece na estação de metropolitano dos Restauradores, na estação da Refer em Coima, para os Paços do Concelho de Boticas ou no túnel pedonal a inaugurar brevemente em Cascais. Do mesmo modo, são transpostas para tapeçaria várias pinturas de Nadir pela *Manufatura de Tapeçarias de Portalegre*.

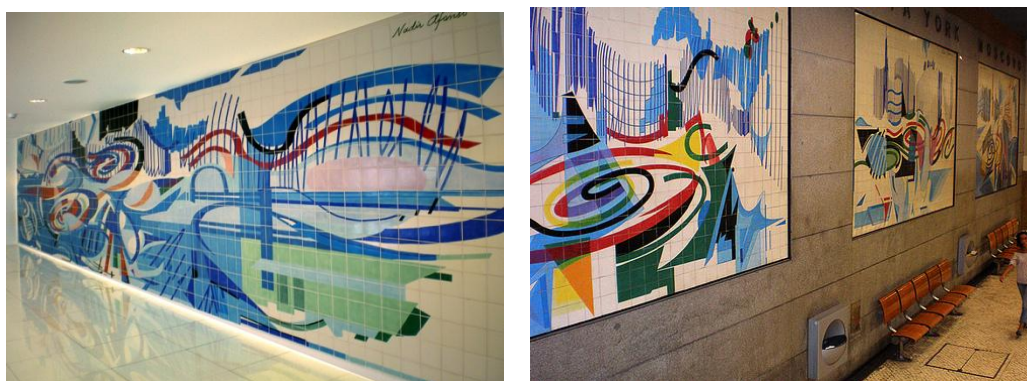


Imagem 52. (esquerda) Painel de Azulejos, Câmara Municipal de Boticas.

Imagem 53. (direita) Painel de Azulejos, estação do Metropolitano dos Restauradores, Lisboa.

A companhia de Teatro *O Bando*, em 2007, colocou em cena no Teatro Maria Matos, em Lisboa (e em itinerância por várias cidades do país), um espectáculo de autoria de Madalena Victorino intitulado «*A Linha da Viagem: Um Conto Coreográfico em Terras de Nadir*», realizado a partir da obra de pintura de Nadir Afonso.



Imagem 54. Teatro Maria Matos: em cena a bailarina Ainhoa Vidal e o actor Giacomo Scalisi.

«A ideia de pôr toda uma coreografia numa linha que flui, foge e se desenha no espaço de uma história, e de levar um público mais novo a ver a pintura e a encontrar-

lhe o encanto na descoberta de sentidos, de movimentos, de emoções – foi um desafio que nos quisemos colocar. A partir de telas de Nadir Afonso e de um conto, “Diabo em Terra de Gente”, livremente adaptado, de Carlos Wallenstein, costurámos esta experiência teatral que baloiça entre a racionalidade da pintura cinética e uma coreografia de afectos.»¹⁸⁷

Nos últimos anos, Nadir labora pinturas de grandes formatos, de elevado impacto visual. Depois de publicar *Nadir Face a Face com Einstein*, afirmaria que seria este o último trabalho escrito. Escusadas são as juras, pois novos escritos já foram iniciados.

Em 2005 foi criada a Fundação Nadir Afonso em Chaves. A apresentação pública do projecto da sede aconteceu em 2009; será um edifício construído de raiz, de autoria do arquitecto Álvaro Siza Vieira, prevendo-se a abertura ao público em inícios de 2012.

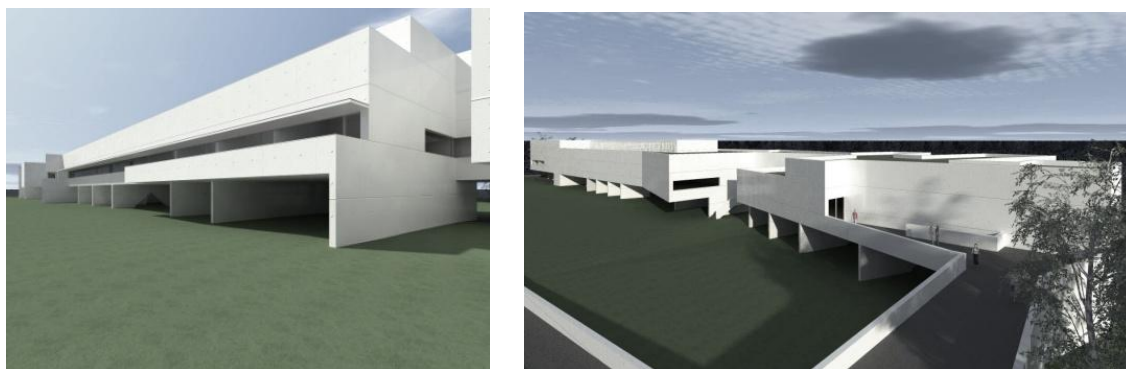


Imagem 55. Projecto da Fundação Nadir Afonso

A Fundação irá albergar uma parte significativa do espólio do pintor e espera-se que seja um motor de difusão do seu postulado teórico, assim como da pintura, para além de uma referência cultural. Simultaneamente, o município de Boticas, em protocolo assinado com a Fundação Nadir Afonso, está a construir o Centro de Artes Nadir Afonso, em Boticas, que funcionará como uma extensão da Fundação. O projecto deste Centro de Artes, de autoria da arquitecta norte-americana Louise Braverman, teve a participação do filho do artista, arquitecto Artur Afonso e do arquitecto Paulo Pereira e foi galardoado em 2009, com o *International Architecture Awards* em Chicago. A construção está a decorrer.

¹⁸⁷ Madalena Victorino, «*A Linha da Viagem: um Conto Coreográfico em Terras de Nadir*» (desdobrável), Teatro Maria Matos, Lisboa, 2007.



Imagem 56. Centro de Artes Nadir Afonso em Boticas.

Em 2009 é publicada uma monografia de grande formato coordenada por Agostinho Santos apresentada no Museu do Chiado e na Fundação de Serralves.



Imagem 57. Apresentação do livro *Nadir Afonso: Itinerário com(sentido)* em Serralves.

«Hoje vê melhor certas formas do que via antes. Hoje sente mais precisamente a matemática destas formas. Evoluiu “na acuidade da contemplação das formas”, diz. “Alguma coisa melhorou, outras, coisas se foram perdendo”, concede. “Nada está definido no tempo”. A conversa começou na sala evoluiu para o ateliê e acabou na biblioteca, no sótão. É lá que aos quase 87 anos, Nadir Afonso olha para a eternidade com a convicção de que Einstein está errado. (...) A viagem começou na sala de estar em Chaves, daí seguiu para o Porto, passou pelo ateliê de Le Corbusier; e pela *Galerie Denise René*, em Paris, de onde saltou para o Rio de Janeiro, com Niemeyer. Evoluiu da roda vermelha para o círculo, para o Graal, e daí voltou a partir em direcção às estrelas.»¹⁸⁸

¹⁸⁸ Agostinho Leite, «Nadir Afonso: A eterna busca das formas», *Jornal de Negócios*, Lisboa, (23/03/2007).

Quando Nadir Afonso está perto dos noventa anos, Raquel Henriques da Silva, que sempre ignorou a obra do pintor, e que até então nunca o incluíra nas exposições por si comissariadas, desvirtua a pintura do artista no texto inserido no catálogo da exposição, *Arte Partilhada Millennium BCP*, que, assinalamos ao longo do presente trabalho. Não fazemos qualquer reparo à opção da historiadora de, até esse momento, não incluir nas exposições de sua responsabilidade obras do artista — são escolhas. Mas o que nos merece chamada de atenção é, ao incluí-lo, pela primeira vez, o texto do referido catálogo (no que se refere a Nadir Afonso) não transmitir a cientificidade, própria dos trabalhos científicos, apresentando inverdades.

Por iniciativa de Pedro Lapa, então director do Museu do Chiado, é organizada uma exposição retrospectiva da obra do pintor até aos anos 60, em 2010, que foi apresentada inicialmente no Porto, no Museu Soares dos Reis, e seguidamente transitará para Lisboa, para o Museu de Arte Contemporânea — Museu do Chiado. Comissariada por Adelaide Ginga, «esta mostra dá a conhecer a surpreendente contemporaneidade da sua obra com a estética surrealista ou a arte cinética, e a ruptura conquistada pelo abstraccionismo geométrico, numa organização por núcleos temáticos sob orientação cronológica»¹⁸⁹.

Numa mesa redonda que decorreu na livraria Leitura, no Porto, em Março deste ano (2010), a qual presenciámos, à pergunta de um participante, Nadir respondeu: «Não há nenhuma questão sobre arte que me possa fazer que eu já não tenha pensado!».

Desta forma, «Nadir Afonso insere-se, com a sua voluntária solidão e o seu forte temperamento declarativo, numa recuada geração de artistas-pensadores, de artistas dotados de bagagem teórica, de artistas capazes de introspecção e, por vezes, de olhar cósmico.»¹⁹⁰. A sua actividade de artista pensador insere-se no universo de uma actividade subversiva: «Escreve de forma excelente Viviane Forrester: “Não existe actividade mais subversiva, mais temida e também mais difamada do que o pensamento (...). O mero facto de pensar é já político. Por isso a luta insidiosa, bastante eficaz, travada actualmente, de forma nunca antes vista, contra o pensamento. Contra a *capacidade de pensar*. Capacidade que, no entanto, representa e representará cada vez mais o nosso único recurso”».¹⁹¹

¹⁸⁹ Adelaide Ginga, *Nadir Afonso - Sem Limites / Without Limits*, Museu Nacional Soares dos Reis e Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado (roteiro da exposição), Lisboa, 2010, p. 3.

¹⁹⁰ César Príncipe, «O Sentido de Nadir», *Jornal de Notícias*, Porto, (01/05/1999).

¹⁹¹ Thomas De Koeninck, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura*, Edições 70, Lisboa, 2003, p. 30.

Enquanto se vai subvertendo o pensamento de Nadir Afonso, um novo trabalho, *A Matemática Essência da Arte*, está em preparação. A capacidade de raciocinar e de argumentar continua viva, pois não é possível *ad aeternum* silenciar a obra, porque «a tela dura muito tempo». E se no trabalho encontra alento, em dias de esmorecimento até os olhos, silenciosamente, se lhe enchem de lágrimas ao lembrar as injustiças sofridas.

II. A Arte e a Cidade

1. A cidade ou o nome

Platão disse: «Por toda a parte existe geometria».
Euler acrescentou: «Mas é preciso olhos para vê-la».
Lagrange, reafirmou: «E inteligência para compreendê-la».
Malba Tahan concluiu «E alma de artista para admirá-la».

Nadir gosta de vistar cidades e de ver cidades pintadas. A cidade vista de determinados ângulos, pode estar na gênese de composições originais e de grandes obras de arte. A paisagem urbana é o local, por excelência de expressão geométrica. O facto de esta já ter sido trabalhada pelo Homem, confere-lhe uma presença e uma dimensão mais intensa do que o campo. A vida de artista está muito dependente da cidade e de certa maneira, marca a vida do artista.

As perspectivas de Paris são originais, os longos *boulevards* são imagens intensas que marcam visualmente quem os vê pela primeira vez; são factos que podem não ter tido influência na arte, mas tiveram na vida. A arte tem leis próprias, independentes do objecto, mas o artista não se pode alhear do impacto visual que as grandes avenidas provocam. É natural que essas imagens e essas perspectivas sejam trazidas para a arte, mesmo que de forma inconsciente.

Nas cidades históricas, em cada esquina há uma surpresa, surgem edifícios novos, contrastes, recantos. As urbes não planeadas têm certamente outra riqueza na sua variedade de soluções, de configurações, de estruturas habitacionais. As cidades modernas são planeadas, não são tão variadas, o plano de urbanização não permite o mesmo efeito surpresa que uma cidade antiga proporciona, mas ambas têm o seu encanto. Nadir justifica: «Por estranhos que sejam os impulsos, todas as cidades me fascinam, embora, na elaboração da obra de arte, a morfometria e o absoluto da arte sejam os objectivos que me preocupam. Gostava de ter conhecido certas cidades orientais que não tive disponibilidade de visitar, apesar de ter quadros com o nome desses lugares. Agora a saúde já não me permite grandes viagens. Somos seres complexos, por vezes somos tomados por sentimentos, por imagens, por sensações.»

Viajando, é possível ver formas geométricas em todo o lado, retemos certos lugares ou imagens de cidade. Mais tarde, por vezes, vêm à ideia essas imagens antigas.

Veneza, por exemplo, pelas suas características únicas, ninguém consegue esquecer. Nadir Afonso tem vários quadros com referência a esta cidade: *Veneza, Gôndolas, Procissão em Veneza, O Grande Canal, Doges*.

Às vezes, Nadir Afonso era levado por impulsos a conhecer cidades. Um dia leu um texto do escritor romeno Panait Istrati¹⁹² (1884-1935) em que fazia uma descrição do Líbano e sobretudo de Beirute, de tal maneira intensa, que lhe deu vontade de conhecer a cidade. Às vezes não é a cidade, não é um lugar, é uma vida vivida de certa maneira, são situações que e levam a conhecer os locais, não pelas coisas, mas pela paixão.

Nadir gostava muito de dançar tango e Buenos Aires era a cidade do tango. O gosto por esta dança estimulou a vontade de conhecer a cidade berço do tango. Em Paris, uma amiga russa falou-lhe, de Níjni-Novgorod, dos magníficos edifícios e das canções do Volga. A descrição feita foi de tal forma apaixonada, que o levou a ir conhecer essa cidade, em 1948, quando era difícil andar por aqueles lugares. Nadir, nunca esteve em Baku, terra natal do seu amigo, Georges Candilis, arquitecto de origem grega. Este descrevia a cidade da sua infância como um centro industrial, com um cheiro intenso derivado da intensa exploração petrolífera. Quando Nadir atribuiu à composição de linhas negras, o nome de *Baku*, este, surgiu usando como referência a imagem transmitida por Candilis.



Imagem 58. Baku

¹⁹² Panait Istrati (Braila, 1884 – Bucareste, 1935), escritor romeno teve uma infância pobre e uma vida marcada pelo infortúnio. Humanista, escreveu em francês e destacamos as obras *Kira Kyralina* e *Tio Ângelo*. Morreu vítima de tuberculose em Bucareste no mesmo ano de Fernando Pessoa.

Ao designar um quadro com esse nome, recebeu a sugestão de centro industrial. Mas como lhe deu esse nome, poderia ter dado o nome de outra cidade qualquer: o nome serve apenas para identificar o quadro. «Com a entrada em cena da morfometria, só os títulos evocam essas paisagens urbanas, transformadas em abstracções rasgadas por linhas de cores fortes que induzem a sensação de movimento.»¹⁹³

E porque pinta Nadir cidades? Porque lhe apetece, não existe nenhuma razão específica, da mesma maneira que Berlioz teve vontade de situar o personagem da *Danação de Fausto* na Hungria em vez da Alemanha.¹⁹⁴ Do mesmo modo, Nadir pinta cidades, como podia pintar — como pinta — outros temas, pois como já afirmamos repetidamente o tema é secundário e na arte o que há de específico é de origem geométrica, independentemente se representa ou sugere cidades, animais, plantas, formas geométricas, etc..

Para um melhor entendimento, é imprescindível distinguir as sensações que a cidade exerce no Homem da obra de arte que pode representar a cidade. Ao confundir estas duas realidades, fatalmente é-se tentado a dizer que se procura representar a *alma da cidade*. Uma distância vertiginosa separa as duas realidades: uma realidade é o homem ficar impressionado pela cidade, pelas grandes construções arquitectónicas, outra realidade é representar a cidade ou sugestão da cidade segundo os princípios morfométricos, dados pela matemática. Melhor nos esclarece Nadir: «Enquanto, através dos séculos, a obra de arte se manteve essencialmente significativa — o conteúdo objectivo podendo ser descrito — sempre o crítico foi mencionado as qualidades, citando a perfeição, a originalidade, a evocação dos corpos, interpretando os sentimentos dos seres representados. Porém, na medida em que as formas, atraídas pelas suas origens elementares, se tornaram progressivamente “abstractas” —, a sua expressão não podendo ser descrita — o crítico passou da descrição a descrever-se, a fabular sobre aquilo que ele entendia ver, a descobrir coisas ausentes quando não inexistentes... E como entender, então, a obra de arte com tanto exegeta a explicá-la?

Precisemos: dois factores essenciais concorrem para o colapso das ciências estéticas: a evolução da arte e a sua errada interpretação filosófica.

¹⁹³ Paula Lobo, «À procura da harmonia no espaço», *Diário de Notícias*, (02/03/2002), p. 39.

¹⁹⁴ «Porque é que o autor pergunta-se, deslocou a sua personagem até à Hungria? Porque lhe apeteceu compor um trecho de música instrumental com base num tema húngaro.» Hector Berlioz (prefácio à *Danação de Fausto*), citado por Paul Valéry, *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*, Arcádia, Lisboa, 1979, p. 61.

a) A evolução criadora da arte — no sentido do impressionismo, cubismo, abstraccionismo — exaltando de maneira progressiva a expressão intuitiva das leis e negligenciando a significação intencional do objecto, nada mais nos apresenta, finalmente, capaz de descrever-se.

b) Em face desta expressão acentuada da lei em detrimento da significação particular do objecto relevamos dois comportamentos opostos:

1. O crítico receptivo diz: “sinto ou não sinto”; “gosto ou não gosto” ... e nada mais é dizível em face duma obra onde nada mais é descritível.

2. O crítico não receptivo, esse, ou crê que “o rei vai nu” e que toda a obra de Arte é uma impostura, ou deriva para uma interpretação interesseira e oportunista.»¹⁹⁵

À pluralidade das pinturas de Nadir Afonso for atribuído o título de cidades ou de lugares. O *nome* tem como única função identificar pois é mais fácil e prático apelar um quadro com o nome de cidades, *Paris*, por exemplo, do que dizer que é o quadro com *Triângulos Pretos* ou com *Riscos Verticais Azuis e Rectângulos Encarnados* ou que se trata do quadro nº 235 ou do nº 421. É uma questão de bom senso.

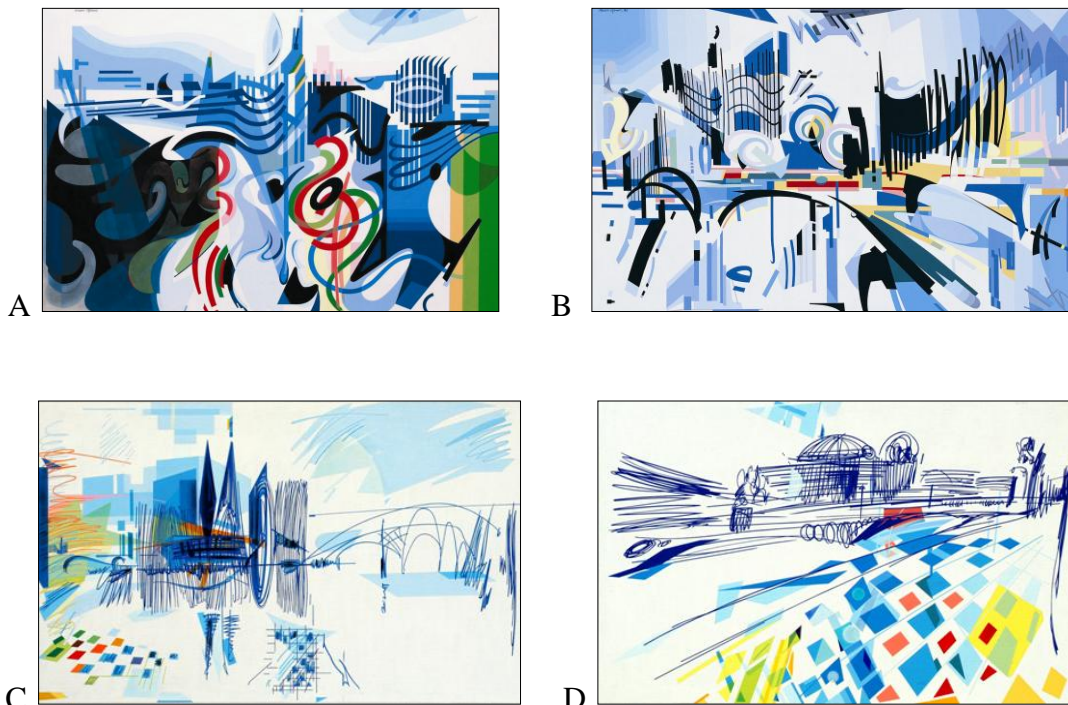


Imagem 59. A – Bristol. B – Sydney. C – Pontes sobre o Reno. D – La Seine et le Grand Palais.

¹⁹⁵ Nadir Afonso, *Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*, Chaves Ferreira Publicações, Lisboa, 2003, p. 78. (Transcrição de nota do autor: «A expressão é distinta da significação, como vimos com Pierre Bru.»)

No universo nadiriano de centenas de telas e milhares de estudos, se não estivermos em face do quadro A ou B, como poderemos nós identificá-los? Apesar de muito diferentes na estrutura, descrevê-los não será, seguramente, o método mais indicado; em ambos impera a cor azul e ambos exibem formas curvas que se entrelaçam. A forma mais segura, para na ausência do quadro C sabermos que falamos desta pintura e não do quadro D, é recorrer ao nome, uma vez que as cores são comuns e, apesar de uma grande diferença na organização, facilmente se poderia ser induzido em erro. Associar, por exemplo, um quadro a um número é um processo de difícil memorização, quando envolve grandes quantidades, e mais adequado a objectos vulgares.

O termo *nome* usa-se para designar pessoas, animais, locais, astros, acidentes geográficos, obras de arte, coisas. Já nas civilizações antigas, todos os cidadãos tinham um nome que recebiam de seus pais e que os iria identificar durante toda a vida. As obras de arte têm um nome, esse nome distingue-as das demais, e em qualquer parte do mundo uma obra de arte pode ser reconhecida mediante o nome da obra e do autor.

O quadro A chama-se *Bristol*, mas se lhe chamássemos *Sydney*, ou se à pintura *Sydney* apelidássemos de *Bristol*, não adviria daí qualquer problema; do mesmo modo se designássemos *Pontes sobre o Reno*, em vez de *Pontes sobre o Danúbio*; e se a *La Seine et le Grand Palais*, denominássemos *Le Rhône à Lyon*, também estaria acertado.

O nome não confere qualidades específicas, o nome apenas identifica a obra. Se dissermos que a *Vénus de Milo* é bonita, não é o facto de a escultura ter sido baptizada de *Vénus* (deusa do amor), que lhe vai conferir beleza. A estatueta *Vénus de Willendorf*, também foi baptizada de *Vénus*, e não respeita os padrões de beleza da *Vénus de Milo*. Assim, ao nome atribuído, associou-se o nome do local geográfico onde foram encontradas estas obras; deste modo, em qualquer parte, mesmo sem se possuir grandes conhecimentos de história de arte, é possível identificar e distinguir estas duas *Vénus*, de todas as outras existentes. O nome *Vénus* não atribui beleza, sensualidade, fecundidade ou perfeição às estátuas, nem tão pouco confere destreza ou capacidade de jogar ténis a *Vénus Williams*.

Quando referimos o quadro *A Primavera* de Botticelli, por exemplo, identificamo-lo de imediato, sem necessidade de o associarmos a jardins floridos, campos verdejantes, deuses ou ninfas. Dado que na história de arte existem muitas pinturas com o nome de *Primavera*, para distinguir esta pintura das demais acrescentou-se o nome do criador.

Ao visualizarmos a pintura *Broadway Boogie Woogie* de Mondrian, associamo-la, de imediato a uma sucessão de quadrados coloridos, sem necessidade de os situarmos dentro da malha urbana de Nova Iorque. O quadro não corresponde, pois, a essa malha urbana onde a característica mais marcante é a intercepção oblíqua da Broadway, no traçado ortogonal de Manhattan.

O propósito de atribuição de um nome a um quadro é o de identificação. Este simples e banal exercício de abstracção não é, porém, entendido por alguns sectores ligados à história e crítica de arte portuguesa.¹⁹⁶ Não compreendem por que razão Nadir apelida os seus quadros com o nome de cidades ou lugares; nos seus abreviados horizontes, procuram encontrar uma contradição com a teoria estética. Insistimos, trata-se da dificuldade em concretizar a operação mental que separa a obra de arte e o objecto representado; depois, dispersam-se em trivialidades, ignorando que o nome surge após o quadro estar terminado. «Aparece o nome muito depois de o quadro estar feito. Muitas pessoas não compreendem este fenómeno. Pensam que um artista tem uma ideia e depois anda atrás dessa ideia, esquecem que um quadro vai nascendo à medida que as formas chamam outras formas. Eu sou conduzido. A partir de certa altura, já não conduzo, é a própria composição que me vai esclarecendo.»¹⁹⁷

Não deixa de ser interessante referir que a diligente crítica que aceita sem qualquer relutância o nome das pinturas do período egípcio, cujos nomes estão relacionadas com divindades egípcias — *O Friso do Falcão, Friso de Ísis, Relevo de Karnak, Horus, etc.* —, essa mesma crítica exacerba-se quando Nadir denomina pinturas com o nome de cidades, como se um topónimo traduzisse numa negação ou aceitação dos valores da pintura, ou seja, reduzem o valor da pintura ao nome.

O que é de mais desorientador nesta discussão é a relevância atribuída a assuntos sem qualquer importância para a arte ou para a estética, como é a atribuição do nome, e aquilo que é exclusivo e relevante, na criação artística, nem sequer é afluído. Em 1970, esse problema já tinha sido abordado por um elemento da mesa, no decorrer da conferência, na Fundação Gulbenkian, já anteriormente referida.

¹⁹⁶ João Pinharanda, *Percursos do Abstraccionismo: Fernando Lanhas, Nadir Afonso, Joaquim Rodrigo*. Lisboa, (Dissertação de Mestrado), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1985 (dactilografado e fotocopiado), p. 87.

¹⁹⁷ Agostinho Leite, «Nadir Afonso: A eterna busca das formas» *Jornal de Negócios*, Lisboa (23/03/2007).



Imagem 60. Friso do Falcão

«O público seguiu com atenção a palestra e os comentários, que ocuparam, na totalidade, cerca de duas horas e meia. Devido ao adiantado da hora, não foi possível ao pintor Nadir Afonso responder às inúmeras perguntas formuladas do desenrolar dos comentários dos críticos. Em relação às mais incisivas, Nadir Afonso apresenta hoje através do nosso jornal as suas respostas.

— Se é a harmonia que confere especificidade à obra de arte e não a evocação, porque passou, depois de alguns anos de realização estritamente abstractos, a dedicar-se a uma pintura onde a evocação é acentuada, até pelos títulos que atribui aos quadros?

— Para uma sensibilidade puramente plástica não há procura deliberada do “mundo evocativo”; há sim, possíveis alusões, melhor direi infiltrações dos aspectos naturais, dado que o acto criador escapa, como disse, ao “controle” da consciência. De resto, mesmo a forma produzida pelo acaso (uma mancha na parede, por exemplo) é sempre passível de sugestão do real.

Quando considera um quadro acabado?

— Quando cessa de me oprimir. A obra de Arte é um espectáculo de plenitude, de exactidão, de absoluto. A obra é libertação; a criação, esse é que é drama.

— Qual a função da cor na harmonia?

— Como disse, as cores não contam na composição da obra. O que conta são as suas intensidades, isto é, os seus “valores” e “saturações”. Pode mudar-se indiferentemente os coloridos sem alterar a harmonia da composição desde que as relações de intensidade sejam conservadas. A combinação das cores aparece harmoniosa somente depois de que o artista consegue compor as formas e nunca antes.

— Poderá parecer estranho que no seu trabalho escrito e na palestra nunca faça referência à Gestalt...

— Não mencionamos a Gestalt não por ignorarmos as suas teorias mas por estarmos em completo desacordo. A Gestalt-teoria concede à subjectividade uma “démarche” apriorística pré-objectiva que contraria a teoria empirista do reflexo (mundo subjectivo reflexo do mundo subjectivo) na qual articula toda a nossa concepção estética. A teoria da forma gestaltista — o acto pelo qual o espírito estabelece a preferência das formas — aparece-nos assim como uma excrescência anacrónica e escandalosa do idealismo, na proporção em que negligencia a “praxis” e toda a elaboração da experiência.»¹⁹⁸

A teoria da Gestalt também suscitou sérias dúvidas a Karl Popper: «A interpretação daquilo que os nossos olhos vêem está relacionada com os processos criativos do cérebro. Konrad Lorenz acusou-me de nunca falar das percepções gestálticas (*Gestaltwahrnehmungen*). Repliquei-lhe que as percepções gestálticas são teorias.»¹⁹⁹ Nas páginas seguintes, Popper defende-se das censuras de que foi alvo, explicando que a psicologia da Gestalt afirma que as hipóteses são formas, ao passo, que, para ele, as formas são hipóteses. Referimos este episódio apenas para acentuar que, de forma distinta, também Nadir já tinha contestado essa teoria e, por essa razão, não via qualquer interesse em explorá-la no seu trabalho teórico.

2. A cor e a alma

As ideias novas deviam ser encaradas como objectos preciosos, merecedores de especial atenção particularmente quando parecem um pouco estranhos. (...) Mas não devemos manifestar o desejo de suprimir uma ideia nova, mesmo se ela não nos parece muito interessante.

Karl Popper

Da mesma forma que o nome gera incompreensões, também a cor, um factor secundário da obra de arte, gera discórdias. A cor age como intensidade; quando há necessidade de acentuar uma forma em detrimento de outra, utiliza-se uma cor escura; uma presença que se requer pouco marcada exige pigmentos mais ténues. Qualquer cor

¹⁹⁸ «Nadir Afonso responde a algumas perguntas» [Entrevista], *A Capital*, Lisboa (17/02/1971).

¹⁹⁹ Karl Popper, «Entrevista com Karl Popper – criatividade hipótese, problemas», [Entrevista a Franz Kreuzer], *Crítica: Revista do Pensamento Contemporâneo*, nº 1, Centro da Cultura da Universidade Nova de Lisboa, Maio, 1987, p. 43.

Konrad Lorenz (Viena, 1903-Viena, 1989), foi zoólogo e fundador da etologia, o estudo do comportamento animal e prémio Nobel da Medicina/Fisiologia em 1973.

pode ser substituída por outra com a mesma intensidade, que não implica quebra do valor qualitativo da composição. O que pode acontecer é a composição resultar mais ou menos sugestiva, o que nada tem a ver com a essência intrínseca da obra. «Em relação à cor, é importante observar que o seu contributo, tal como o da matéria, consiste essencialmente em acusar mais ou menos uma forma, ou seja, permitir, segundo as componentes da composição, uma interacção mais ou menos intensa entre a forma e o *fundo*, sem recorrer à alteração das superfícies. Afirmamos, por exemplo, que *o azul desta tela é muito belo*; ora, ao observar o trabalho das formas, constata-se que é sobretudo a gradação da cor posta em relação com a dimensão das superfícies em que, se desenvolve que, no contexto do quadro, é determinada de forma exacta. Aos olhos do artista, a cor em si, não é bela nem feia; o seu grau de intensidade em relação à gradação das outras cores é que lhe surge mais ou menos equilibrado. (...) Podemos clarificar preferências recordando, mais uma vez, os princípios seguintes: uma obra de criação, seja ela artística ou inartística, é determinada por várias qualidades. A única diferença seria a seguinte: a obra de arte possui de modo complementar a qualidade que definimos e denominamos harmonia. O sentido da forma *sombria*, da cor *alegre*, da expressão *triste*, *pesada*, *quente*, *leve*, *dramática*, etc., ressurge na obra seja ela artística ou não, por evocação, por sugestão ou semelhança com as formas e cores que, na natureza, são a fonte habitual de tais sensações e sentimentos.»²⁰⁰

Nadir Afonso, como já vimos, não é apenas um artista plástico, mas também um pensador e não podemos falar na sua pintura sem falar na obra estética. Esta indica-nos uma nova maneira de encarar a obra de arte, um modo diferente de entender o fenómeno da criação artística. Assim como os pitagóricos acreditavam que o mundo é regido pela matemática, também Nadir defende que a arte é regida por leis matemáticas. O artista tenta encontrar a lei; se modificar a obra de Arte, num pequeno ponto que seja, a composição fica mutilada, dá-se uma quebra na composição e a obra de Arte fica comprometida. A intuição criadora, vê onde reside o problema e qual a forma necessária para estabelecer o equilíbrio das leis geométricas que estão presentes na Natureza e em todo o Universo. «As leis universais, sinto-as através do meu trabalho sobre as formas. Sem, contudo, compreender o mecanismo na complexidade da sua composição, talvez, ninguém se tenha empenhado em compreendê-lo, mais do que eu. Leio os livros das ciências e dos estetas e nem sequer uma só palavra sobre essa essência de fonte

²⁰⁰ Nadir Afonso, *O Sentido da Arte*, Livros Horizonte, Lisboa, 1999, p. 80.

geométrica a que chamo morfometria e a que tanto me dediquei. E mais sinto que para os meus semelhantes, esta apreensão é difícil de ser sentida. (...) Não é o objecto inexistente que o geómetra vê, mas a regra, a lei, único ser universal, preexistente. A resposta real, capaz de explicar este *passo ideal* é esta: a imagem perfila-se através dum longo caminho – transmissão da Natureza, recepção do sujeito – que, para além do objecto, desvenda as condições de existência que o animam: a norma do equilíbrio cósmico, atemporal, geo-métrico, essência da matemática, da física e de todas as ciências da natureza. É aí, que a palavra *revelação* adquire o seu verdadeiro sentido. É aí, em face desta aparição tocada numa realidade absoluta que a percepção se afirma como sentimento artístico e o raciocínio se impõe como consciência estética.»²⁰¹

O trabalho de elaboração de uma obra válida obriga a esforços impensáveis, a ponto de se chegar a comentar com desprezo os pequenos estudos, e as várias decantações a que o trabalho é sujeito, num persistente exercício de apuramento. Nadir sempre recorreu a estudos prévios e o seu método de trabalho é idêntico há mais de quase 70 anos, contrariamente ao que é afirmado: «A razão dessa solução formal fá-lo derivar do próprio método de trabalho, a partir de pequenos esboços e estudos a canetas de feltro,²⁰² depois sujeitos a ampliações sucessivas.»²⁰³ Pinharanda imputa, mais uma vez, ao artista, em afirmações recolhidas numa suposta entrevista, princípios contrários àqueles que na realidade são defendidos por Nadir e argumenta: «A razão dessa solução temática fala ele derivar de razões inconscientes, quando afirma que “à medida que envelhecemos aderimos mais ao evocativo, a natureza volta a tocar-nos... e perdemos a força de lutar pela geometria pura; já não vamos à essência das coisas; eu sei muito bem que a harmonia é a essência das coisas.”»²⁰⁴ Esta última frase, já a rebatemos na primeira parte do presente trabalho, não sendo nosso propósito voltar a fazê-lo. Aquilo que nos parece importante repetir, e para nós digno de registo, é que, no discurso de contestação à obra do artista, este historiador não faça apelo a qualquer fonte escrita de Nadir Afonso, a qualquer princípio enunciado pelo artista e recorra sempre à tal

²⁰¹ Nadir Afonso, *Nadir Face a Face com Einstein/ Nadir Face to Face with Einstein*, Chaves Ferreira Publicações, Lisboa, 2008, pp. 10-20.

²⁰² Se quiséssemos ser precisos teríamos de especificar que os estudos são feitos a canetas de feltro, a lápis de carvão, a lápis de cor, a aguarela, a guache, lápis de cera, a esferográfica ou qualquer outro material que estiver «à mão». Não é pelo facto de serem realizados a canetas de feltro ou outro material, que lhes confere maior qualidade aos estudos.

²⁰³ João Pinharanda, «Nadir Afonso: evocação de um percurso», *J.L. - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa (05/01/1987).

²⁰⁴ Idem. *Ibidem*.

alvejada entrevista onde coloca o artista como autor de um chorrilho de disparates.

Confrontemos agora as palavras atribuídas a Nadir com aquelas expressas pelo pintor em entrevista a Manuel Carneiro no *JL – Jornal Letras, Artes e Ideias*: «Conhecido, premiado, ele tem a coragem, aos 67 anos, de uma vez mais expor agora (na Galeria Quadrado Azul) pinturas de fases que nunca revelou antes, algumas datadas já de quatro décadas atrás. E afirma Nadir Afonso: “a minha obra evolui para leis constantes”

P. — Pensa “voltar” a fases antigas, como as das naturezas mortas e paisagens, como as agora expostas?

R. — Não penso. Pode acontecer, e acontece normalmente, contemplando um trabalho antigo, sentir necessidade de retocá-lo ou mesmo remodelá-lo. E aí contra essa necessidade ninguém (nem eu próprio) pode nada. Para as pessoas que pensam, como eu penso, que a Arte, na sua essência, é solicitada por leis constantes (das quais nos vamos lentamente apercebendo) estes retoques nada têm de anormal. Para aqueles que pensam que a Arte é o fruto da momentânea “revelação” ou “estado de alma”, para esses, qualquer regresso à elaboração da obra, não passa de um desencontro ou de um desajuste exterior à proto-concepção.

— Uma “evolução para leis constantes”? Não haverá aí uma contradição?

— Há sim, se observarmos a Arte numa perspectiva estética tradicional. Com efeito, se “a obra de arte forma um todo”, como pensam os estetas, a lei que a rege não pode evoluir para uma certa e determinada constância: ou bem que um atributo é evolutivo, ou bem que é constante.

Pelo contrário, se observarmos a arte através do meu conceito estético, a obra não forma (senão aparentemente) um todo: há na arte a sobreposição de dois atributos distintos: qualidades evolutivas (objecto físico) e leis constantes (objecto geométrico). Assim, a meu ver, a obra de arte, evolui entre estes dois pólos. Quanto mais ela se inscreve em leis geométricas, mais se aproxima da exactidão e da universalidade. Entretanto, àqueles que me acusam de “geómetra racional”, aconselho uma leitura que não cabe nestas breves respostas...

— O que pensa da crítica de arte?

— Se um pintor exprime publicamente o seu pesar pela forma como os julgamentos críticos se processam, sabe o que lhe acontece: é lançado pura e simplesmente no esquecimento! Se eu persevero em expressar o meu pensamento, faço-o por princípios bem definidos: porque uma existência simples me impede de aceitar

dependências críticas; porque tenho uma ideia estética própria que se me afigura clara; porque, dada a minha necessidade de tranquilidade de espírito, não posso permanecer na indiferença do erro.»²⁰⁵

Deste modo avaliamos a postura dos entrevistadores: um apresenta uma prédica desfigurada e efabulatória, outro apresenta, a verdade, aquilo que Nadir realmente diz. O mais interessante, o que é mais digno de ser assinalado, é a preferência, é a aceitação inquestionável, como fonte de referência pela crítica institucional da efabulação, “assassina-se” deste modo uma obra exemplar.

As cidades de Nadir Afonso, reais ou inventadas, são, pois fruto de um aturado trabalho de contemplação, em busca do absoluto na obra de arte, através de um equilíbrio nas relações geométricas do quadro, independentemente daquilo que possam sugerir ou representar; essa evocação, por vezes, aparece *a posteriori* e não é intencional. As suas cidades são constituídas por arquiteturas de linhas e formas que no conjunto se modelam em volumes num equilíbrio estável; os fundos brancos imperam, as linhas que compõem os edifícios espriam-se entre um enleio e um enlevo de forma e cor. Destacam-se quer pela singularidade quer pela vanguarda, como pela inovação, na forma: «telas para o futuro, porque talvez melhor compreendidas nos tempos vindouros que no presente.»²⁰⁶ As formas de cores variadas criam uma geografia aparente, plena de metamorfoses, em que a forma geométrica perfeita é desfigurada e mutilada. Os traçados geométricos concentrados evocam pontes, jardins, catedrais, construções que contrastam com os horizontes e as águas, onde as formas rareiam como que absorvidas pela imensidão dos céus ou dos oceanos e de variação cromática. O pintor constrói, sugere, e a sugestão da cidade surge ao conceber harmonias, ora a partir da simplicidade geométrica, ora de elementos dos simples aos mais complexos.

Quando Cézanne foi reprovado no concurso de admissão à Escola de Belas-Artes, o motivo apresentado foi o de que o seu trabalho era o de um colorista exagerado, estando muito distante daquilo que se podia considerar arte. Aqui, Cézanne era ainda um jovem artista, mas sentimento idêntico transmite Raquel Henriques da Silva em relação à obra de Nadir: «Assim acontece com Leipzig, vagamente identificável com um sedutor cartaz colorido que, no entanto, pretende traçar a geometria e a alma da

²⁰⁵ Manuel Carneiro, «Nadir Afonso: “A minha obra evolui para leis constantes”», [Entrevista] *J.L. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa (07/12/1987), p. 10.

²⁰⁶ Nadir Afonso, «Futuro» (Catálogo de exposição), *Jornal de Notícias*, Porto, 2007, p. 6.

cidade.»²⁰⁷ Perante esta afirmação mais uma vez, uma pergunta a mesma nos assalta: é uma opinião ou é um facto? Como já noutros lugares dissemos se, se trata de uma opinião pessoal nada temos a dizer. A existência de uma coordenadora científica, responsável por textos, investigação e documentação, conduz-nos a um facto. Falamos pois de um facto, cuja conjectura não encontra correspondência em nenhum dos textos teóricos do pintor.

A obra estética de Nadir Afonso alicerçada numa estruturada componente filosófica, onde refuta aquilo que vulgarmente se designa por *alma da cidade*, *nem a suposta alma do artista*, pois em pintura o termo *alma* não tem qualquer sentido. Assim, se Raquel Henriques da Silva afirmasse que, em sua opinião, Nadir procura traçar «a alma da cidade», era o seu sentir e cada um pensa o que quiser. Porém, ao escrever que «pretende» é porque se afiança que Nadir aceita esse princípio; ora, uma diferença abissal separa os dois conceitos: na teoria estética nadiriana a essência da arte é de origem matemática e, deste modo, jamais poderia pretender traçar *a alma* da cidade.

Nas suas análises a professora escreve: «É a fase menos inventiva que pertence *Leipzig*, 1988, peça de extenso inventário de cidades, aparentemente caracterizadas pelo tratamento cinético da imagem, talvez fotográfica, de um lugar preciso.»²⁰⁸. Como ao artista nos ligam laços, e os laços nada têm a ver com factos, se esta é a crença pessoal da professora, nada temos a dizer. Se estamos perante um trabalho científico, então temos outra abordagem.



Imagem 61. Leipzig

²⁰⁷ Raquel Henriques da Silva, *Arte Partilhada Millennium Bcp*, (Catálogo de Exposição), Fundação Millennium Bcp, Lisboa, 2009, p. 40.

²⁰⁸ Idem. *Ibidem*.

Para se determinar se uma fase ou uma obra é mais inventiva ou menos inventiva, teríamos de a comparar com outras, estabelecer relações e justificar as conclusões, pressupondo que inventiva significa imaginativa ou capacidade de inventar.

Ora, na verdade, *Leipzig*, no conjunto das pinturas apresentadas, não encontra nenhum quadro semelhante nem realizado por Nadir nem por outro artista em qualquer espaço físico ou temporal, logo implica ser inventivo, logo é criação.

«Para o autor, no entanto, não se trata de um exercício de apropriação mas, pelo contrário, da determinação de uma essencialidade geográfica, histórica e cultural que o desenrolar da pintura capta.» Situação idêntica se nos apresenta independentemente de nós ligarem laços a Nadir Afonso. Ao se escrever «para o autor, ...», verifica-se uma deficiência de fontes, pois a intencionalidade de Nadir Afonso jamais existiu ou se coaduna com a representação *da alma da cidade*, na *determinação de uma essencialidade geográfica, histórica ou cultural*.

Pregunta J. Segade: «*Qué son, las ciudades de Nadir, si eliminan del horizonte todo lo que el paisaje tiene de pintoresco? Al igual que con otros motivos, también da la ciudad ha servido para que determinadas corrientes de arte crítico la tomen como emblema ético, o como apoyatura de un mensaje social del que la representación plástica es vehículo simbólico ahíto de literatura. Esos cuadros se erigen en manifiestos (o anti-manifiestos) de antropología urbana, que provocan y exigen de alguna forma un pronunciamiento. Tampoco Nadir se alinea esta beligerancia. Ni siquiera le interesa lo que puede llamarse el espíritu de la ciudad, pues la única ética por la que se pronuncia cuando pinta es la estética que reclama el dinamismo de la forma pura. Yo diría que el pintor se alinea en sus éxtasis artístico, hasta el punto de no interesarle, en cuanto creador, nada más que el producto de sus manos y la fruición de un espectáculo de colores y ritmos, capaz de merecer la cualificación de maravilloso, en el sentido que a esta palabra dio el surrealista Bretón*».²⁰⁹ Destacamos a frase: «*Ni siquiera le interesa lo que puede llamarse el espíritu de la ciudad*», porque a intencionalidade de representar o *espíritu da cidade* não tem cabimento na estética nadiriana como afirmamos.

José-Augusto França escreveu: «Se uma palavra pudesse classificar a pintura de Nadir, seria esta: “necessidade”, e no duplo sentido, para o artista e para a obra na sua

²⁰⁹ J. M. Gómez Segade, *Nadir Afonso*, «De Arquitecto a Pintor», Universidad de Granada, Granada, 1985, pp. 53-54.

função comunicante, sentido poético e sentido estético, numa coerência rara, espreita o arquitecto nesta *Heliópolis*, nesta *Bruxelas*, nesta *Florida*, neste *Cabo Ruivo*, vistas estruturais dos sítios referidos? Sem dúvida, por pratica de pensar – mas o arquitecto é basicamente pintor, isto é, como tal vê a realidade dos sinais que a paisagem urbana ou fabril lhe oferece, sendo o seu processo mental duplo e revertido. Vê como pintor, elabora como arquitecto, exprime como pintor de novo, fazendo a pintura que faz, sem se perder pelo caminho.»²¹⁰



Imagem 62. Bruxelas

Rui Mário Gonçalves entende: «É certo que Nadir, nos seus juvenis anos de idade, realizou muitos desenhos representando paisagens urbanas. Dessa prática, creio eu, ter-lhe-á ficado mais o gosto de, por assim dizer, arriscar o traçado investigador do espaço, com a sua boa parte de autónoma expressividade, do que a fidelidade ao mundo visível. E, ao “trabalhar as formas, as formas trabalhavam-no a ele”, como sabiamente gosta de dizer, por muito novo ter compreendido na prática própria que assim era e a psicologia diferencial confirma.»²¹¹

A concretização da obra de arte implica pois a sua sujeição às relações quantitativas: «É deste trabalho legítimo que emana a sua definição de que o belo é a relação harmoniosa entre as formas e as cores, exautorando, por esta via, as reiteradas *urbi et orbi* qualidades da obra de arte como realismo, perfeição, sensualidade e outras,

²¹⁰ José-Augusto França, «Homenagem a um artista», *O Futuro Renascimento*, Dinalivro, Lisboa, 2008, p. 85.

²¹¹ Rui Mário Gonçalves, «Na génese da expressão do espaço e do tempo», *Nadir Afonso (catálogo de exposição)*, Galeria António Prates, Lisboa, 2007, p. 8.

de igual modo qualidades expressionistas ou surrealistas como mistério, morbidez, irrealismo.»²¹²

Sublinhamos as palavras de José-Augusto França, de Gómez Segade, de Rui Mário Gonçalves e de José Henrique Dias, para quem os horizontes urbanos de Nadir, longe de poderem ser «cartazes coloridos» ou o traçar da «alma da cidade», fazem apelo à especificidade da obra de arte que é ditada pela prática e que constitui o cerne do trabalho pictórico, tendo claramente apreendido que não existe por parte de Nadir qualquer intencionalidade de traçar a alma da cidade, apenas a constituição de relações harmoniosas «por prática de pensar».

Já em 1959 José-Augusto França escrevia «De resto, só a experiência artística, de muito criar, ou de muito ver (ou de ambos completando um entendimento fenomenológico) permite falar de arte e correr sem ridículo os riscos da especulação ou da investigação estética. Quando Nadir afirma que a “harmonia é a presença matemática” (...) ele parte duma considerável experiência.»²¹³

«Nadir é um homem discreto e afável, humilde quase, brando mas preciso nas palavras, como se nelas procurasse essa “harmonia” que para ele é a qualidade essencial do domínio pictural.» Assim o definiu Bernardo Pinto de Almeida, em entrevista quando lhe perguntou: - «Parece-lhe pertinente a dicotomia figuração/abstracção?»

Obteve a seguinte resposta: «- É irrelevante. No fundo há uma sujeição aos mesmos princípios que são imutáveis. Que a forma seja subjectiva ou objectiva, isso é no fundo, secundário. O que caracteriza a obra de arte, repito, são as leis geométricas, que são a sua essência.»²¹⁴ Se o que caracteriza a obra de arte são as leis geométricas a terminologia «alma» não deverá ser aplicada.

Para Nadir a *intensidade expressiva* que a arte dá à representação física é enganosa, e o seu artifício se reconhece logo que as faculdades sensíveis são tornadas conscientes no Homem. Num dos seus últimos trabalhos escritos, *As Artes: Erradas Crenças e Falsas Críticas*, escreve Nadir: «Leon Degand, um dos raros teóricos que pretendeu penetrar nos mecanismos internos da operação artística, dizia (*Linguagem e Significação da Pintura*) que “a pintura abstracta é essa criação fenomenal que logra

²¹² José Henrique Dias, *Nadir Afonso no século XXI*, (catálogo de exposição) «Nadir Afonso: De *La Sensibilité Plastique* a *Le Sens de l'Art*», Museu Municipal - Edifício Chiado, Coimbra, 2009, p. 17.

²¹³ José-Augusto França, «Notas e lembranças», *Diário de Notícias*, Lisboa, (23 /04/1959), pp. 13 e 15.

²¹⁴ Bernardo Pinto de Almeida, «Entre fidelidade e rigor: perfil de Nadir Afonso», *Notícias da Tarde*, (19/02/1984).

expressar os sentimentos mais íntimos do sujeito sem recorrer à figuração do seu objecto”. Ele pensava que o artista abstracto transcende a representação das coisas e julgava discernir a “alegria”, a “tristeza”, a “bondade”, etc., mediante a correspondência anímica, directa, entre criador e espectador! Ora, o que Degand poderia discernir sobre a tela, era uma evocação de sentimentos. Na realidade, se o esteta estiver atento, pode verificar que o sentimento de alegria ou de tristeza é transmitido mediante uma disposição de objectos que sugerem aspectos da Natureza — fisionomias, aparências de corpos — enquanto a qualidade intrínseca da Arte é dada pela sua forma matemática. (O fenómeno psicológico das *associações de ideias* — que é puramente intuitivo — explica, muita coisa: um homem que foi injustiçado, uma vez em face duma obra de pintura em *quadrículados*, pode entristecer-se ao ponto de repudiá-la por lhe lembrar as grades da prisão. Estas patologias concernem o ser individual e são, por conseguinte, subjectivas). É uma ilusão a crença de poder expressar na tela os sentimentos, sem recorrer à representação figurativa, como é uma ilusão crer que a expressão dos sentimentos íntimos gera a obra de Arte. Uma comentadora da obra da pintora Vieira da Silva dizia que depois da morte do marido, os tons da sua pintura tornaram-se mais sombrios! O mais curioso é que ninguém reage contra desatinos deste género. Faz-nos lembrar essa outra viuvinha, inconsolável pianista que só tocava nas teclas pretas!»²¹⁵.

Nesta ordem de ideias, é contra desconcertos como a *alma na pintura* que Nadir muito tem se tem insurgido. A representação da sugestão da cidade é um pretexto, não é um fim, não são as formas geométricas puras que se procura representar, são as leis da geometria, o universo legítimo.²¹⁶ Dizer que procura representar a alma das cidades é o mesmo que proferir uma heresia que necessita ser exorcizada, é uma apreciação contrária ao seu pensamento e às suas intenções. Se há alguma coisa a apontar à filosofia estética nadiriana é precisamente a lógica que a orienta e uma forte convicção de que a matemática é a essência da arte.

Ao longo dos seus ensaios, Nadir comenta: «E quando Bergson diz que “logo no primeiro olhar que lançamos sobre o mundo conseguimos distinguir-lhe as qualidades”, confunde a simples visão dos objectos com a observação fenomenal das suas leis. Ora, é nesta mais perspicaz e assídua observação que toda a verdadeira obra de arte encontra a

²¹⁵ Nadir Afonso, *As Artes: Erradas Crenças e Falsas Críticas/The Arts: Erroneous Beliefs and False Criticisms*, Chaves Ferreira Publicações, Lisboa, 2005, p. 88.

²¹⁶ Não confundir legítimo com legítimo como acentua o professor José Henrique Dias. Segundo Nadir, legítimo, é ser regido por leis.

sua especificidade significativa: os princípios geométricos imutáveis — Só pensam que estes são mutáveis, aqueles que, vêm nas geometrias não-euclidianas (ou em qualquer outra disciplina geométrica) uma alteração de leis e não uma diferente conjugação de leis. Na sua essência as artes plásticas, caracterizam-se pela renúncia a toda a diligência estranha à pura intuição perceptiva das formas ou, como diz Malevich, pela “supremacia da pura sensibilidade”». ²¹⁷.

Noutro estudo refere Kandinsky, como exemplo do indivíduo que sente a harmonia das formas e que procurou a essência geométrica, mas devido às crenças interiores, hesitou entre o objecto e o espírito, sem chegar a compreender como o mecanismo das leis dos espaços se revelam na arte. Assim, transcrevemos a citação de Kandinsky inserida no livro *Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético* a que se segue o comentário de Nadir: «“Construir um quadro segundo uma forma geométrica é um processo muito antigo. Mas tal processo foi abandonado porque ele acabou por degenerar em fórmulas dum academismo parado e desprovido de toda a significação interior — sem alma.” Em seguida o artista explica-nos como mediante o *emprego do triângulo* (o triângulo místico) Cézanne deu alma ao seu quadro *Les Baigneuses* e ficamos assim a saber que há triângulos com alma e triângulos sem alma. “Cézanne, pelo emprego que fez dele [triângulo] restituiu-lhe uma alma. Ele acentuou o elemento puramente pictural da composição. O triângulo já não está lá, neste caso importante, para agrupar harmoniosamente os componentes do quadro. Ele é a resplandecente razão de ser da obra. A forma geométrica é, ao mesmo tempo, para a pintura, um meio de composição. Vemos a composição, toda ela ordenar-se em torno duma pura vontade de arte já atirada e voltada para o abstracto. Cézanne altera a justo título as proporções dos corpos. Não é somente o corpo inteiro que deve tender para o vértice do triângulo, mas cada uma das suas partes. Um sopro interior irresistível parece projectá-las no ar. Vemos que se tornam leves e se estiram” ... Em suma, segundo Kandinsky a forma geométrica não é a essência da arte; na sua confusão, a geometria, como qualquer objecto (os corpos das *banhistas*, em ocorrência) pode ser um meio de que o espírito primordial se serve para gerar a obra de arte. » ²¹⁸

Nadir continua mais adiante: «Como trabalhador incansável das formas, Kandinsky sente nelas a sua harmonia. E mais: através do trabalho assíduo e

²¹⁷ Nadir Afonso, *Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*, Chaves Ferreira Publicações, Lisboa, 2003, p. 92.

²¹⁸ Idem, pp. 52-54.

perseverante, inicialmente intuitivo, essa harmonia sentida, atinge o controlo da consciência. Como artista, Kandinsky, acompanhando mentalmente o trabalho de Cézanne, descreve o triângulo inicial que domina a composição do quadro *Les Baigneuses*. Todavia no processo de elaboração da obra — no seu exigente apuramento e complexidade de relações crescentes — a partir do momento em que esse traçado triangular cede o lugar a outros traçados que mantidos na sua pré-racionalidade apenas se sentem... aí, gera-se a ilusão do “assomo de alma”. Quer dizer: à medida que, na procura da unidade no seu conjunto, os traçados reguladores — sejam eles triangulares, quadrangulares, ovóides ou circulares... — se integram e desintegram, se desarticulam para se articularem segundo novas relações, a sua expressão matemática passam duma componente visível para um absoluto de precisão sensível... e aí, Kandinsky passa de praticante da arte para teórico esteta: cessa de ver a origem das formas harmoniosas no mundo exterior para a ver no seu mundo interior, supra-sensível. É assim que se erige, ao arrepio duma grande sensibilidade artística, uma estética fundada, não nas leis da Natureza mas no “espiritual tornado sensível”». ²¹⁹

René Huyghe escreveu: «Todavia, a obra de arte não é um simples reflexo, quer da Natureza quer do pintor. Ela é a aparição de uma realidade nova, tão independente da realidade física do universo como a realidade psíquica do artista, constituída, portanto, pela associação das duas.» ²²⁰ Ao invés Nadir afirma que a arte é um reflexo da Natureza e das suas leis – as leis da geometria estão na natureza – e as outras realidades como a realidade psíquica do artista são exteriores à obra de arte.

Nas suas explicações Nadir precisa: «O artista plástico exprime, além dos aspectos físicos, os aspectos geométricos do mundo exterior e é esta a fase perseverante da sua criação; poderíamos dizer, de forma sinóptica, que após a visão das formas se opera uma antevisão das leis. Mas os psicólogos pensam que aquilo que o pintor exprime além dos aspectos físicos do mundo exterior são os aspectos psíquicos do mundo interior. Assim, desde que o pintor acuse comportamentos anormais, esse *além* que o pintor exprime não são os aspectos naturais, mas a sua *loucura*. E é assim que certos Museus têm tanto renome e afluência. Há, da parte dos seus dirigentes,

²¹⁹ Nadir Afonso, *Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*, Chaves Ferreira Publicações, Lisboa, 2003, pp. 55-56.

²²⁰ René Huyghe, *Os Poderes da Imagem*, [1965] Livraria Bertrand, Lisboa, 1965?, p. 62.

demasiado empenho em expor o lado trágico da vida do Artista, em contraste com a muito pouca obra representativa da Arte.»²²¹

Sendo a arte o último reduto de *mistério*, uns vêem nela uma linguagem da alma, a possibilidade de realizar retratos psicológicos ou representar o espírito dos lugares, ao passo que outros divisam apenas harmonia. Por outro lado, «Pascal ensina-nos que nunca teria inventado a pintura. Ele não via a necessidade de se duplicarem os mais insignificantes objectos por meio de imagens laboriosamente obtidas»²²² mas se fosse reduzida à simples representação dos objectos, a pintura teria deixado de cumprir a sua função no momento da descoberta da máquina fotográfica.

3. Arte e geometria

As pessoas têm a impressão enganosa de que a matemática são apenas equações. Na verdade, as equações são apenas a parte entediante da matemática. Eu tento ver as coisas em termos de geometria.

Stephan Hawking

123

A geometria teve a sua origem na necessidade de medir os terrenos nas margens do Rio Nilo, no antigo Egipto, onde esta já estava sistematizada como ciência. A geometria revelou-se uma necessidade primordial para determinar os limites das propriedades e desenhar o traçado das cidades. A civilização nascia com a cidade.

Hoje sabemos que as leis universais são subjacentes à matemática e todo o universo está impregnado de geometria, desde a biologia à geologia, à astronomia, etc., O princípio orientador de toda a obra de Nadir Afonso será construído sob o signo da geometria. «O homem volta-se para a geometria como as plantas se voltam para o sol: é a mesma necessidade de clareza e todas as culturas foram iluminadas pela geometria, cujas formas despertam no espírito um sentimento de exactidão e de evidência absoluta.»²²³

²²¹ Nadir Afonso, *Sobre a Vida e sobre a Obra de Van Gogh*, Chaves Ferreira Publicações, Lisboa, 2002, pp. 35-36.

²²² Paul Valéry, *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*, Arcádia, Lisboa, 1979, p. 111.

²²³ Nadir Afonso, *O Sentido da Arte*, Livros Horizonte, Lisboa, 1999, p. 60.

As cidades da Antiguidade, as grandes construções das civilizações egípcias ou mesopotâmicas testemunham o conhecimento da geometria. Arte e a geometria desde sempre caminharam de mãos dadas e a história mostra que, ao longo dos séculos, os artistas pressentiram que a geometria estava intimamente ligada à obra de arte. «O pitagorismo pressupõe a identificação das leis da harmonia geométrica com as leis que regem a ordem da natureza e com as da harmonia universal.»²²⁴. Platão dizia que as formas geométricas são fonte de beleza.

Em Nadir, o atributo, a que dá o nome de morfometria tem as suas raízes nas artes da Antiguidade Clássica. «Já os antigos gregos conheciam e praticavam os traçados reguladores, os módulos e sobretudo aquela lei que denominavam Divina Proporção, de inspiração geométrica. — É certo que nas artes clássicas, uma vez elevadas ao estado consciente após longas e aturadas práticas, os artistas utilizavam essas e outras regras de composição, mas apenas referiam aquelas que empregavam e instituíam como método. (...) Ou seja: apenas retiveram, e consideraram como existentes, as regras que racionalizaram... e sobre a existência duma matemática expressa de maneira intuitiva, isto é fora do controlo da consciência, os tratados das artes, quer gregos quer renascentistas, não nos fornecem qualquer esclarecimento nem indiciam a mínima suspeita: a infinidade de princípios comensuráveis e pressentidos, ao nível do trabalho pré-consciente, escapou-lhes como nos escapam e permanecem, ainda hoje, incomensuráveis ao nível da razão.»²²⁵

Mais à frente acrescenta: «Com efeito transposto aquele período áureo da cultura grega em que comumente preponderavam os grandes cultores das Geometrias e das Artes, assistimos à sua separação mediante o interregno medieval e longo cisma que atingiu o ponto de ruptura e abandono das Artes clássicas nos princípios do século XX: a Idade Média estabeleceu as novas directrizes da cultura artística enquanto o estudo paralelo das geometrias foi praticamente esquecido. A Arte passa a ser, não o produto das leis naturais mas o reflexo de leis sobrenaturais: “A Arte realiza-se através duma inspiração mística”. É evidente, contudo, que esta crença instituída não atinge as faculdades criadoras daqueles que, perseverantes na observação da Natureza, continuam sentindo ao nível da intuição subconsciente, as suas leis geométricas.»²²⁶

²²⁴ Idem, p. 72.

²²⁵ Nadir Afonso, *As Artes: Erradas Crenças e Falsas Críticas/The Arts: Erroneous Beliefs and False Criticisms*, Chaves Ferreira Publicações, Lisboa, 2005, p. 104.

²²⁶ Idem, p. 106.

Estas palavras são um reforço daquilo que Nadir já tinha escrito em *O Sentido da Arte*: «Há uma passagem gradual, ao longo da História, da prática manual das formas às idealidades especulativas dos números, no decurso da qual as noções geométricas mais evidentes — o sentido da geometria e a sua importância enquanto forma de harmonia — são negligenciadas e desnaturadas. Dir-se-ia que a cultura religiosa, na Idade Média, teve por objectivo transmitir-nos uma geometria privada de todo o seu conteúdo pitagórico, de todo o culto no valor plástico e na harmonia das formas. (...) A censura medieval cristã que se exerceu sobre os antigos manuscritos pagãos é tanto mais explicável quanto sabemos que o pitagorismo pressupõe a identificação das leis da harmonia geométrica com as leis que regem a ordem da natureza e com as de harmonia universal. Existe, por parte do pitagorismo, uma pretensão de facto e, por parte do cristianismo, o receio de um pretenso acesso à transcendência; através da organização das formas, o pitagorismo julgava aceder à organização de todas as coisas nos seus aspectos mais complexos. Culto, aliás, retomado e partilhado pelos geómetras e artistas que, no Renascimento, procuravam ainda descobrir as leis secretas do universo. Esta crença na ciência era, ou parecia ser, uma concorrência aberta ao cristianismo: de um lado estava Deus e do outro a geometria pouco a pouco aritmetizada e substituída pelos números, e isto à medida que se passava do trabalho prático das mãos para o trabalho teórico do pensamento.

Existe todavia uma relação estreita, inegável, entre o sentido da geometria e o sentido da arte, que se vê com toda a clareza hoje em dia. A nossa curiosidade, que é também uma necessidade e uma dificuldade, consiste em procurar saber em que medida essa relação era conceptual e experimentada pelos pitagóricos e até que ponto a *percepção do sentido tinha já evoluído* para uma *consciência estética do sentido*. (...) Seria preciso passar a *pente fino*, onde ainda fosse possível fazê-lo, os escritos gregos e romanos até Plotino, *ler nas entrelinhas* qualquer eventual referência às relações ancestrais entre as geometrias e as artes. É preciso tirar da sombra e do obscurantismo as origens das *proporções*, esse mundo dos *módulos* que nos surgem ainda hoje tão misteriosamente isolados do trabalho real e prático do homem, como se uma qualquer graça tivesse caído do céu sobre os restos remanescentes das obras e monumentos do passado. Seriam precisas diferentes vias para levar a cabo uma tal empresa. No que diz respeito à composição das formas, esta investigação seria tanto mais necessária quanto os estetas e tratados sobre o estudo das artes continuam, seguindo o caminho aberto por

Vitrúvio e Vignola, a só se ocupar das *leis da proporção* nos capítulos consagrados à ciência da arquitectura, ou seja onde, na nossa opinião, não era preciso fazê-lo.»²²⁷

O Abade Suger (1081-1151) entendia esta ciência como veículo teológico portador de uma componente divina. À geometria, este clérigo associou outro elemento: a luz. «A “Harmonia” (isto é, a perfeita relação das partes, em termos de proporções ou razões matemáticas) é a fonte de toda a beleza, pois exemplifica as leis segundo as quais a razão divina construiu o Universo: a “miraculosa” luz inundando a capela-mor através das “sacratíssimas” janelas torna-se luz Divina, uma revelação mística do espírito santo de Deus.»²²⁸ Deste modo, os raios de luz, ao atravessarem as janelas das catedrais, não devem os seus efeitos nem ao arquitecto nem ao traçado dos vitrais, mas à intervenção do Espírito Santo. «Esta interpretação simbólica da luz e da harmonia numérica, já vinha de longe no pensamento cristão. Fundava-se nos escritos de um teólogo grego do século V que – segundo se julgava na Idade Média – fora Dionysius, o Aeropagita».²²⁹

O grande teórico do Renascimento Alberti (1404-1472) escreveu *De re aedificatoria, e Della pictura*, considerava que o número governa a obra e o mundo. Piero della Francesca (1416-1492), pintor e matemático, redigiu *De quinque corporibus regularibus*.

Albrecht Dürer (1471-1528) reuniu as suas teorias, num tratado intitulado *Da Régua e do Compasso*, onde «o pintor reivindicava os instrumentos próprios do autêntico geómetra»²³⁰. Do mesmo modo: «Quando Cézanne declarava ser necessário “tratar a natureza por meio do cilindro, da esfera e do cone”, não estava a propor nada de novo; ele concluía uma longa tradição cuja expressão se encontrava já no *Tratado da Figura Humana*, de Rubens»²³¹ (1577-1640).

Vassily Kandinsky (1866-1944) um artista dominado pela teosofia, via nas formas geométricas uma forma de alcançar a espiritualidade. Mondrian (1872-1944) procurou de maneira simplista submeter as suas composições aos princípios do rectângulo de ouro. Por outro lado, «Le Corbusier com quem trabalhamos durante anos, não via nenhum *mistério* na Arte e sentia, pelo contrário, a sua clareza através de um optimismo excepcional: ele via a proporção matemática do seu *Modulor*, resultante das

²²⁷ Nadir Afonso, *O Sentido da Arte*, Livros Horizonte, Lisboa, 1999, pp. 71-73.

²²⁸ H.W. Janson, *História de Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1998, p. 302.

²²⁹ Idem. *Ibidem*.

²³⁰ René Huyghe, *Os Poderes da Imagem*, Livraria Bertrand, Lisboa, s.d., p. 47.

²³¹ Idem, p. 48.

“séries de Fibonacci” confirmada em tudo que é pintura e monumento. (Segundo os nossos estudos, assinalamos, mais uma vez, a separação, a nosso ver, existente entre as Artes Plásticas — pintura e escultura — e as Ciências Plásticas nomeadamente a Arquitectura). Na sua persistência vã em encontrar a essência da Arte naquela privilegiada proporção modular e em aplicá-la na sua arquitectura — objecto habitável cuja função responde, não a *módulos* mas às necessidades primárias do sujeito — Le Corbusier consagrou-se, sobretudo, como defensor típico da confusão entre a qualidade de perfeição e a qualidade de harmonia. E quando lhe confessávamos a nossa dificuldade em conciliar as medidas decorrentes dos projectos que nos confiava, com semelhantes *séries* preconcebidas, ele exortava-nos a seguir o “equilíbrio Fibonacci” a despeito do fosso intransponível entre tão irreduzíveis atributos ... posto que não há, a nosso ver, unidade mas compromisso entre perfeição e harmonia. Para uns a obra de Arte não é regida por normas geométricas, visto que, se o fosse, a sua existência seria assinalável segundo traçados bem definidos; para outros a obra de Arte é regida por normas geométricas, visto que o seu *Modulor*, aferidor ideal, as inventa. Nem uns nem outros dão lugar a uma possível distinção entre um sentimento intuitivo das artes e um raciocínio consciente das ciências.»²³²

Michel Gaüzes considera: «Diante da sua obra, [de Nadir] sinto que foram necessários séculos de decantações sucessivas para atingir esta arte que concretiza as intenções latentes e implícitas desde o século XV pressentidas nomeadamente nos textos de Alberti e talvez já na ideia pitagoraciana. Segundo *Les Mécanismes de la Création Artistique* de Nadir Afonso, perfeição, harmonia, evocação e originalidade constituem, em definições ousadas, as quatro qualidades que compõem toda a obra de criação artística. Análise e síntese, tal que sístole e diástole, são bem as pulsações deste artista-esteta cuja obra nos aparece aqui em toda a sua intensidade criadora.»²³³

Em Portugal, o nome de Almada Negreiros (1893-1970) é apontado, logo que se faz referência à arte e à geometria. Ora, nem este artista, nem nenhum outro concidadão, acrescentaram qualquer ideia nova, e palpável, àquilo que tinha já sido anteriormente, expresso por outros. Almada tem uma visão da geometria plena de simbolismo, de

²³² Nadir Afonso, *As Artes: Erradas Crenças e Falsas Críticas/The Arts: Erroneous Beliefs and False Criticisms*, Chaves Ferreira Publicações, Lisboa, 2005, p. 99-100.

²³³ Michel Gaüzes, «Através das suas pinturas» (traduzido do inglês, texto do roteiro da exposição de Nadir Afonso na *Selected Artists Galleries*, 1974), *Nadir Afonso*, Bial, Porto, 1994, p. 4.

misticismo, envolve a geometria com sociedades secretas de carácter iniciático, mandala e resume a sua intervenção à procura do ponto de Bauhütte de formulário esotérico.²³⁴

A visão de Nadir é diferente, é objectiva, rejeita qualquer intervenção da espiritualidade; não é simbólica, é puramente matemática.

4. A Cidade na arte

*O Binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo
O que há é pouca gente para dar por isso.*
Fernando Pessoa

A cidade constitui um meio privilegiado de observação da geometria e torna-se um pretexto de expressão prática, por excelência das formas geométricas: a configuração dos edifícios, torres, janelas, telhados e os traçados das ruas serviram de motivo para a criação da obra de arte em Nadir Afonso. «Desde que existen ciudades e la pintura, se puede comprobar el interés de los artistas en utilizar el horizonte urbano como punto referencial de perspectiva en la representación bidimensional.»²³⁵

Na Anatólia, no 7º milénio a.C. o homem pré-histórico de Çatal Hüyük gravou na pedra a imagem da cidade, onde se distingue a forma geométrica rectangular, das habitações. A estátua do Rei Gudea de Lagash, (c. 2100 a. C.), segura sobre os joelhos a planta de um edifício na antiga Suméria. O traçado da cidade de Nipur, foi gravada em argila em 1500 a.C. Na *villa* Boscoreale, perto de Pompeia, data do século I a. C., uma pintura mural representa arquitecturas urbanas.

As obras de pintura requerem frequentes cuidados de conservação e são de grande percibibilidade quando comparadas com uma escultura ou uma construção arquitectónica. Por esse motivo, as composições pictóricas que desde a Antiguidade até Giotto (1266-1337) chegarem até nós, em condições de serem classificadas como obra de arte, são quase inexistentes. Os exemplares pictóricos sobreviventes restringem-se essencialmente a obras de carácter decorativo. Com Giotto a pintura alcança todo o seu

²³⁴ A Bauhütte era uma associação de carácter secreto que reunia as lojas de pedreiros do Santo Império Germânico. O ponto de Bauhütte destinava-se a reconhecer a mestria dos trabalhadores quando se deslocavam de obra em obra e baseava-se num sistema de proporções.

²³⁵ J. M. Gómez Segade, *Nadir Afonso*, «De Arquitecto a Pintor», Universidad de Granada, Granada, 1985, p. 48.

esplendor e a sua obra é considerada por muitos, a primeira que melhor traduz a pintura como arte.

O crescimento das urbes medievais e mercantilistas foi-nos transmitido pelos artistas em retábulos que representavam cidades plenas de torres, igrejas e palácios. Duccio (1255-1319) no retábulo do Altar de Maestà, pintou *A Entrada de Cristo em Jerusalém*, onde a multidão se espraia pela cidade entre os edifícios. Segundo Jacques Le Goff «A primeira verdadeira paisagem urbana inspirada pelo motivo da cidade de que dispomos é um pequeno quadro de Ambrogio Lorenzetti, datado de 1346 e que se encontra na Pinacoteca de Siena.»²³⁶

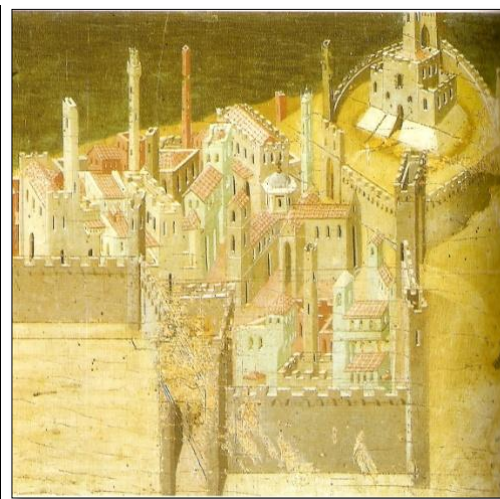


Imagem 63. *A Cidade* de Ambrogio Lorenzetti. «Este quadro é a primeira representação conhecida de paisagem urbana: é uma Manhattan do século XIV.» (J. Le Goff.)

Para Nadir: «A normatividade da arte clássica da Antiguidade apenas foi estabelecida no Renascimento; o sentido que se desenvolveu a partir do traçado da composição arquitectónica grega e romana, só fazendo a sua aparição como *produto superior da razão* centenas de anos mais tarde, com Alberti e Vignola, deveria deparar-se aos olhos de Husserl como um contra-senso cronológico. Destas antecipações do acto produtor em relação à sua significação imanente, deduz-se que nos actos geométricos dos primeiros géometras, não se encontra essa *intencionalidade* que fundamenta o sentido, segundo Husserl e, entre as obras de arte, aquelas que ainda não segregaram o seu significado, são prova disso. A geometria só foi estabelecida em teoremas, axiomas

²³⁶ Jacques Le Goff, *Por Amor das Cidades*, Editorial Teorema, 2007, p. 126.

e proposições teóricas, muitos milhares de anos após a sua instauração pela prática dos homens, como o demonstra a geometria da obra de arte, que espera sempre a sua sistematização e *a idealidade normativa do seu sentido.*»²³⁷

A pintura de Vittore Carpaccio (1465-1526), com sabor medieval desenrolava-se na Veneza crepitante; Bruegel, o Velho (c. 1525-1569) pintou a *Torre de Babel*, Vermeer (1632-1675) retratou as ruas de Delft, a sua cidade natal; Canaletto (1697-1768) e Guardi (1712-1793) reproduziram obsessivamente a cidade de Veneza. Esta cidade haveria de provocar fortes emoções também em Nadir ao ponto de a retratar em períodos distintos do seu percurso artístico: *Veneza, Le Grand Canal, Procissão em Veneza, Gôndolas e os Doges*.

A Revolução Industrial transformou a paisagem urbana. No século XIX a cidade, como tema, passou a concorrer na pintura com as paisagens naturais. As urbes, cada vez maiores, resultam de uma combinação de velho e moderno numa grande simbiose de pessoas, ruas, edifícios e grandes monumentos. A cidade adquire uma nova dimensão e constituiu um manancial de possibilidades de representação na arte e na pintura em particular.

O impressionismo trouxe para a pintura as perspectivas urbanas, a arquitectura do ferro forjado, as pontes, os símbolos da modernidade. Manet (1832-1883) ofereceu-nos uma *Vista da Exposição Universal*. A estação de caminhos-de-ferro ou os *boulevards* serviriam de mote a Claude Monet (1840-1926) para pintar a *Gare de Saint-Lazare*, Van Gogh (1853-1890) apresenta-nos *Café Terrace*, Kandinsky (1866-1944) traduz a atracção pela representação da cidade em *Moscovo*, Utrillo (1883-1955) encantou-se com Montmartre.

As pontes e as grandes construções arquitectónicas também saltaram para as telas: Pissaro (1830-1903) representa a *Ponte de Ruão*, Caillebotte (1848-1894) pintou a *Pont de L'Europe*, Van Gogh A *Ponte do Carrossel do Louvre* e André Derain (1880-1954) coloria A *Ponte de Charing Cross*. A *Igreja de Auvers* foi fixada na intensa paleta de Van Gogh e *Catedral de Ruão* na tela de Monet.

Fernand Léger (1881-1955), Maurice Utrillo (1883-1955), Picasso (1881-1973), Delaunay (1885-1941) ou Vieira da Silva (1908-1992), são outros exemplos de pintores que se deixaram seduzir pela volúpia da cidade. A cidade atravessou o surrealismo e Giorgio de Chirico (1888-1978) pintou o *Mistério e Melancolia de uma Rua*.

²³⁷ Nadir Afonso, *O Sentido da Arte*, Livros Horizonte, Lisboa, 1999, pp. 71-73.

De início, Nadir experimentou vários caminhos em busca de uma identidade pictórica, de uma visão original, e o encontro da geometria como factor determinante da essência obra de arte. Depois de um sinuoso percurso encontrou uma forma de representação inconfundível. «Nadir Afonso é, no verdadeiro significado da palavra, um criador que não imita este ou aquele artista. O possuir aquilo a que podemos chamar “caligrafia própria” é um dos seus méritos, que o coloca ao nível de pintor universal»²³⁸ sublinhou Jaime Ferreira.

E porque «*Nadir Afonso no es el único pintor enamorado de la geometría, pero posiblemente sea el que le haya construido el más apasionado monumento, como verdadera rectora de los caminos del arte. Pues, mientras las geometrías pintadas por Kandinsky, Léger o Mondrian se convierten en objetos decorativos con interés propio, Nadir pone a la geometría al servicio del paisaje figurativo convirtiéndose en esqueleto dinámico que, además del interés de la forma como tal, acumula el carácter inconfundible de la naturaleza retratada.*»²³⁹ Assim se mostra que a pintura de Nadir longe de ter uma “vocaçãõ decorativa” põe a geometria ao serviço da pintura de maneira inconfundível e de alcance universalista.

O historiador reforça a ideia: «*Esa misma pintura, tanto en el cuadro singular, como en el conjunto, se aprehende como trabajo de investigación desde múltiples puntos de vista: sus abstracciones son a la vez análisis y síntesis; el artista escoge selectivamente sólo algunos puntos o formas de referencia, los estudia y desarrolla, hasta que finalmente los resume en el cuadro que plasma una imagen simplificada de la realidad vista. El resultado es mucho más simple, pero conceptualmente igual de complejo, pues pone al descubierto largos procesos de análisis intelectual, que justifican la analogía entre el volumen físico de la naturaleza y la estructura esquemática que constituye la pintura.*»²⁴⁰

Se a tendência generalizada é para associar a arte às formas simples da geometria euclidiana, outros horizontes se abrem face às geometrias não-euclidianas como a geometria fractal.²⁴¹ Numa visão mais alargada, em nossa opinião, poderemos

²³⁸ Jaime Ferreira, «O mais original dos pintores portugueses. Nadir Afonso é homenageado pela cidade de Chaves», *Comércio do Porto*, (16/10/1982).

²³⁹ J. M. Gómez Segade, «El itinerario lógico de Nadir Afonso», *Diário de Granada*, (09/01/1985).

²⁴⁰ J. M. Gómez Segade, *De Arquitecto a Pintor*, Nadir Afonso, Universidad de Granada, Granada, 1985.

²⁴¹ A geometria fractal (do latim *fractus*, quebrar) baseia-se no estudo de estruturas geometricamente complexas e variadas. As fractais são formas geométricas de dimensão fraccionária, utilizadas para descrever as formas irregulares de natureza geológica, meteorológica, turbulências dos mercados

perscrutar fractais na complexificação das linhas geométricas das obras mais recentes de Nadir Afonso, que seria seguramente um assunto a desenvolver noutra esfera diferente do âmbito deste trabalho.



Imagem 64. *Dusseldorf*, nesta pintura é possível perscrutar fractais.

Tomamos o quadro *Dusseldorf* ou *Kuala Lumpur*, duas das mais recentes pinturas de Nadir Afonso, para exemplificar fractais no enovelado de linhas curvas presentes. No entanto gostaríamos de sublinhar que não enquadrámos este trabalho naquilo que hoje vulgarmente se designa por *arte fractal* relacionada com imagens ocasionais ou aleatórias, conseguidas a partir do recurso ao computador.

III. O privilégio da cidade

1. O percurso da cidade

Há tão pouca gente que ame as paisagens que não existem!
Fernando Pessoa

As cidades geométricas de Nadir Afonso são o resultado de um desenvolvimento natural da sua pintura. «Já aqui abordamos a questão do fascínio que a cidade exerceu e exerce, como tema, como modelo ou símbolo, sobre os artistas ocidentais. (...) Também o pintor português Nadir Afonso — que de resto trabalhou como arquitecto com Le Corbusier e com Niemeyer — ilustra o projecto prometaico de submeter a cidade à razão. A sua obra pintada documenta o esforço elaborado e enorme tensão desse propósito constante de organizar as progressões horizontais e de se apropriar (pela matemática e pela lógica e pelos traçados reguladores) das superfícies habitáveis. (...) Continuidade da mensagem antiquíssima de Dédalo»²⁴²

A génese do período barroco de Nadir Afonso reside na arquitectura do Porto. «Nadir Afonso não ficou indiferente aos sortilégios da cidade. “O barroco da Igreja dos Grilos sempre me fascinou”, diz Nadir. Mas não só o barroco, também o rio, a neblina, as calçadas, as ruas estreitas.»²⁴³



Imagem 65. Hórus (Período barroco).

²⁴² Lima de Freitas, «Nadir Afonso ou a cidade geometrizada», *Diário Popular*, (13/07/1972).

²⁴³ «Documentário sobre Nadir hoje na TV2», *Jornal de Notícias*, (20/11/1994).

A estilização de elementos observados na arquitectura portuense, onde a espiral e a linha curva são elementos centrais dessas composições, foram extraídos, isolados, estilizados e transpostos para a tela, onde as características mais visíveis são as formas espiraladas, curvas e contracurvas. Depois de explorado este campo, havia de procurar outros rumos, estudar novas soluções que convergiram para o período egípcio que se seguiu. A presença das espirais e da superfície curva prevalece; o acréscimo da linha recta conduziu o artista aos frisos egípcios, cujas composições são as características mais próprias deste período. As formas sinuosas envolvem-se num dos lados do quadro, para que as rectas se prolonguem até ao limite da tela, acompanhadas de leves correntes de ondulação a que, por vezes se sobrepõem elementos curvos isolados. As composições deste período fazem a ponte entre o período barroco e os *espacillimités*.

Os fundos destes quadros, até então não determinados por nenhuma cor específica, foram sendo progressivamente ocupados pelos brancos, e as formas geométricas tornam-se cada vez mais puras e definidas. As curvas cedem lugar às ogivas, formas côncavas e convexas, conjugadas por polígonos mais ou menos regulares que se convertem em *espacillimités*.



Imagem 66. Espacillimité

Aplicada a atenção no avolumar ou na dispersão de formas e cores, encontramos a cidade geométrica. Assim, de pesquisa em pesquisa, as cidades surgem naturalmente. Se, até aqui as formas se concentravam no centro do quadro, agora espriam-se ou concentram-se à direita ou à esquerda atingindo por vezes o limite da tela. A transmutação do *espacillimité* em sugestão urbana aplica-se, por exemplo, em

Copacabana, Place Rouge ou Veneza, deste modo, entendemos a metamorfose da pólis até aos dias de hoje.



Imagem 67. Veneza.

As obras pictóricas de Nadir Afonso, a partir de meados dos anos 50, dividem-se essencialmente em seis grandes fases ou períodos: período ogival, perspéctico, organicista, antropomórfico, período fractal e período realismo geométrico. No entanto, para o artista a única divisão coerente em agrupar as obras de arte é em obras de arte *boas* e *más*. As fases, períodos artísticos ou escolas não têm qualquer importância na determinação da qualidade da obra. Picasso já tinha assumido não obedecer a qualquer coerência estilística ou sequer alcançá-la na contínua mudança de escolhas, como já referimos.

Ao considerarmos a distribuição apresentada, deixamos para trás as pinturas de tendência impressionista, uma vez que pertencem a um período exploratório. Adelaide Ginga evoca o pioneirismo expressionista e surrealista de Nadir em acerto com o contexto internacional: «A rápida passagem para uma estética mais expressionista é a evidência de um outro elemento estruturante no seu futuro percurso plástico: o movimento. Surpreendente é encontrar neste núcleo uma iniciática marcação rítmica de formas, em sequência linear, com introdução de outro conceito de movimento que irá explorar mais tarde, orientado pela precisão matemática.»²⁴⁴ Acrescenta mais à frente: «Em 1945 pinta *Évora Surrealista*, em que evoca a influência estética desse movimento internacional. Nadir Afonso parte para Paris em 1946, quando o movimento surrealista

²⁴⁴ Adelaide Ginga, «Nadir Afonso: Sem Limites /Without Limits» (roteiro da exposição), Museu Soares dos Reis e Museu do Chiado, Lisboa, 2010, p. 4.

arranca para um segundo momento internacional.»²⁴⁵

Dedicar-nos-emos essencialmente aos períodos das cidades geométricas, uma vez que possuem qualidades distintivas muito próprias e reiteramos a nossa convicção, de que, na tentativa de limitarmos temporalmente os diversos períodos, corremos o risco de não sermos precisos, dado o *modus operandi* do artista. Ao organizarmos as cidades geométricas de Nadir, restringimo-nos a pinturas que atingiram o seu estágio definitivo, ou seja, que passaram ao suporte final tela. Classificar um número tão grande de estudos, desenhos, aguarelas e guaches torna-se uma missão sobre-humana e impossível para delinear qualquer abordagem no espaço de tempo desta dissertação.

2. Os períodos da cidade geométrica

As cidades nadirianas despojadas de qualquer conceito sociológico, simbólico ou iconográfico, que, não seja a criação de harmonias, conduzem-nos à pureza geométrica e gênese primordial. Os atributos destas pinturas insurgem-se contra os limites tradicionais da figuração.

Dividimos e classificamos a obra de Nadir Afonso nos diferentes períodos:

1. Período ogival – Inicia-se aproximadamente em 1955 e desenvolve-se até 1965. A presença de ogivas e/ou de arcos contra-curvados ou a presença de duplas calotes são a característica mais marcante deste período. As formas elementares da geometria estão bem definidas, começaram por se concentrar a meio do quadro, e irradiaram e dispersaram-se até ao limite. As cidades de Nadir possuem qualidades muito específicas com predomínio da figura geométrica: inicialmente apresentam menor número de formas e reduzida paleta de cores que pouco a pouco vão-se complexificando, dos quais destacamos alguns exemplos: *Usines de Charanton, Neuilly, Le Grand Canal, Copacabana, Sintra, Veneza, Praça Vermelha*. Rui Mário Gonçalves entendeu: «Depois de 1958 (sic), Nadir deixa que as suas estruturas geométricas sugiram espaços, cidades, mistérios.»²⁴⁶

²⁴⁵ Idem, p. 6.

²⁴⁶ Rui Mário Gonçalves, «Nadir vem de Nadir», *J.L.- Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, (08/06/1993), p.24 e 25.



Imagem 68. *Le Grand Canal*

2. Período perspéctico – Este período prolonga-se desde 1965 até meados dos anos oitenta. Os elementos geométricos proliferam, ao mesmo tempo que se vão reduzindo em dimensão e aumentando em quantidade. Se inicialmente a concentração dos elementos compositivos ocupava sobretudo uma faixa central do quadro, agora as formas ora se aglomeram ao centro, ora na laterais. «Nadir Afonso traduziu o despojamento plástico de Mondrian para valores de um dinamismo de inequívoca genealogia barroca e vivência portuguesa, mediante os quais a sua arte se aproximou das propostas cinéticas da mais moderna abstracção. Nisso uniu ancestralidade e actualidade, o nacional e o universal. Por isso, ele será um dos autênticos artistas no Portugal do Século XX.»²⁴⁷



Imagem 69. *Babilónia*

«Através das suas pinturas Nadir Afonso exprime o porvir de um mundo em harmonia: *L'aurore des villes*, *Le sentiment de demain*, *Heliopolis*, e retém do passado o

²⁴⁷ Fernando Pernes, «Nadir Afonso» *Colóquio Artes*, nº 41, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979.

lado positivo das civilizações, as épocas dos grandes complexos urbanos, o engenho dos seus construtores: *Babylone, Venise, Place Rouge, Les Navigateurs Portugais* e *En marge de l'histoire*. O lado negativo de depressão e de crise, ele o ultrapassa para reatar o pensamento renascentista e a fé no Homem como criador de Beleza.»²⁴⁸ Assim interpretou Michel Gaüzes

Nelson Di Maggio chama a atenção e escreve: «A partir dos anos 70 e sem diminuir a severidade da sua técnica espantosa oferece versões de cidades — *Copenhague, Paris, S. Paulo, Leninegrado, Chaves* — e paisagens — *Pirenéus, Le Lac, Les Champs* —, recentemente executados; recorre a formulações perspécticas, insinua abertamente a terceira dimensão e codifica um discurso plástico amplo, alegre e descontraído. Como se quisesse apanhar os ritmos industriais das cidades, mecanizados, frenéticos, redutíveis a quantidades numéricas. Como Juan Gris em relação ao cubismo, Nadir Afonso parte de elementos abstractos até recompor a unidade orgânica das coisas.»²⁴⁹ Fernando Pamplona, por seu lado, escreve: «Nadir Afonso não se contenta com o construtivismo estático. Introduce agora um elemento de vivo dinamismo na sua pintura, que faz vibrar e sacudir as linhas e as formas (...) tudo se anima em inflexões imprevistas, em arabescos surpreendentes. Nadir Afonso é um artista plástico, mas é também um homem de ciência. E faz intervir, até certo ponto, a ciência na Arte²⁵⁰.»

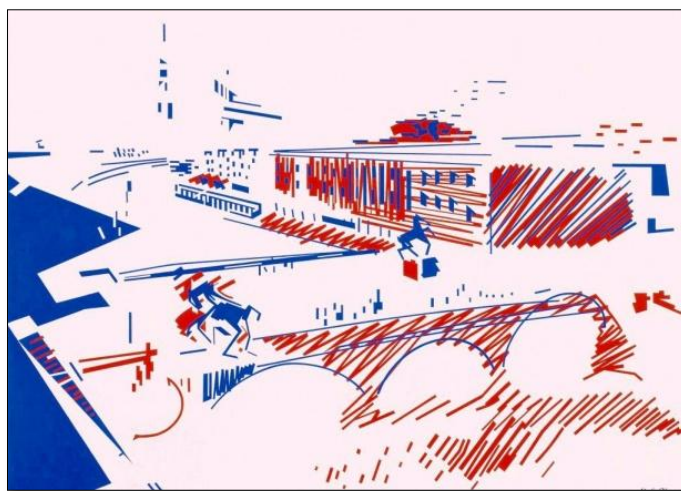


Imagem 70. Pontes de S. Petersburgo

²⁴⁸ Michel Gaüzes, «Através das suas pinturas» (traduzido do inglês, texto inserido no roteiro da exposição *Selected Artists Galleries*, 1974), *Nadir Afonso*, Bial, Porto, 1994, p. 4.

²⁴⁹ Nelson Di Maggio, «A vanguarda que veio do Porto», *O Jornal*, 1979.

²⁵⁰ F. Pamplona, «O construtivismo de Nadir Afonso na galeria S. Mamede», *Diário de Notícias*, (04/05/1979).

À medida que avança no tempo, as formas vão-se complexificando e oferecem, a partir dos anos oitenta, uma maior liberdade no traço. «Um curioso paralelo com o sucedido na passagem da ortodoxia cubista para o cubismo sintético, vem acontecendo na sua arte, a aplicação duma linguagem de essencialidade geométrica na recomposição da unidade orgânica de lugares existencialmente vividos»²⁵¹, considera Fernando Pernes.

3. Período organicista – O período organicista²⁵² decorre entre 1985 e o século XXI. A partir dos meados dos anos 80 e até ao final do século, as formas estreitam; por vezes as figuras geométricas cedem lugar à linha, ao mesmo tempo que se acentuam os contrastes, e a profusão de formas e cores é vigorosa. Neste período, Nadir Afonso desenvolve uma linguagem embebida de referências biomórficas, através das quais faz uso de formas curvas integradas e desintegradas que determinam a unidade formal do quadro onde prevalece a ligação íntima entre as formas, as perspectivas e o meio.

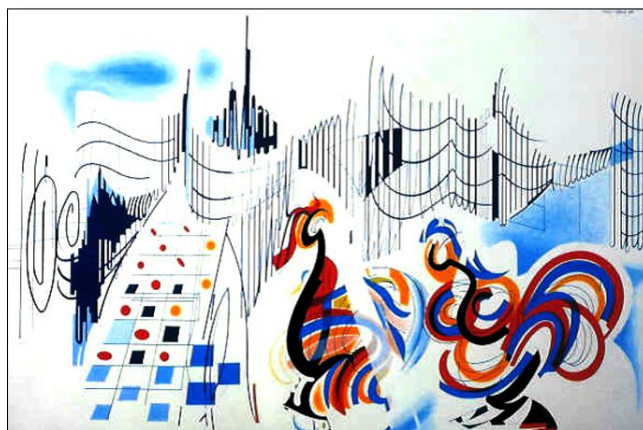


Imagem 71. A Cidade dos galos

Porfírio Alves Pires pergunta-se: «Será que este arquitecto acabou por pintar as cidades que ambicionou construir? Cidades que fossem só isso: a representação sintética de ritmos cativantes, presos numa geometrização calculada e subitamente e aparentemente liberta em formas orgânicas contidas. Pintura musical ainda quando cada

²⁵¹ Fernando Pernes, «Nadir Afonso» *Colóquio Artes*, nº 41, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979.

²⁵² O organicismo [na arquitectura] teve como precursor o arquitecto Louis Sullivan (1856-1924) com quem Frank Lloyd Wright (1867-1959) colaborou. O organicismo pretende fazer a ligação entre a arquitectura e a natureza e a integração da forma curva nas construções (ex. *Casa da Cascata* e *Museu Guggenheim de Lloyd Wright*), daí a recuperação que fizemos desse termo.

elemento é rigorosamente pensado, desenhado e pintado com precisão, resultando um conjunto feérico e ostensivo. As cidades deste senhor são ascéticas e deslumbrantes; são por demasia puras e fortemente prometedoras. E são agressivas. E são acolhedoras.»²⁵³

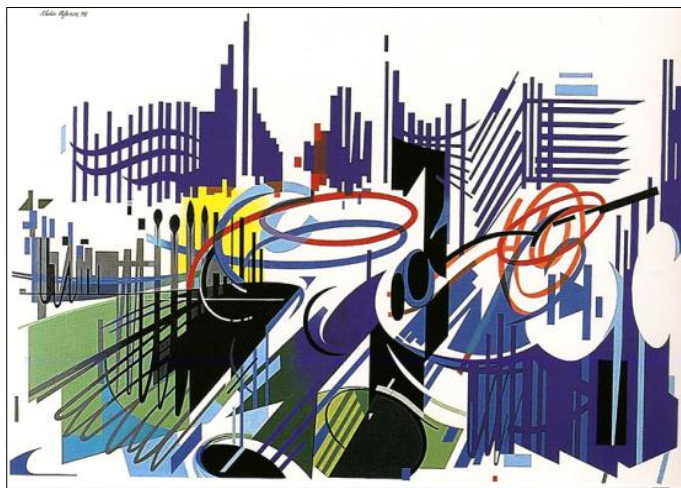


Imagem 72. Essen

4. **Período antropomórfico** - Este período é caracterizado sobretudo pela introdução da figura humana, onde acontece a evocação explícita da figura feminina como, por exemplo em *Banhistas*, *A Cidade Longínqua*, ou um misto de figura e cidade. À superfície da tela, irrompe uma interligação e interpenetração de elementos que sugerem a cidade, numa simbiose de figuras humanas, sobretudo corpos femininos: *Os seres e a Cidade*, *L'Ange de Gabrielle*, *Estátuas Móveis*, *Electra et Oreste*.

Para Maria José Magalhães: «Em *Zarastustra* vislumbra-se o encontrar de um equilíbrio entre o abstracto e geométrico e a representação da figura humana — a aproximação às mitologias — *Orestes Electra*, *Filles de Job* e também *Les Dernières Êtres* — na contradição entre a ordem e o caos, também como em *Apolo* entra nesta secção da tentativa de equilibrar o indefinido e a liberdade do caos com o controle supremo da geometria e da matemática — o resultado são espécies de deuses (e esses *achievements* são para o masculino, o feminino mantém-se no vislumbrável e indefinido), a obscuridade do que não se percebe mas se adivinha [*Le Rêve*] também em *Estátuas Móveis* ou *Criselefantinas*.»²⁵⁴

²⁵³ Porfírio Alves Pires, «Nadir Afonso», *Diário de Lisboa*, Lisboa, (03/01/1987).

²⁵⁴ Maria José Magalhães, «Entre a liberdade e a disciplina através do rigor criativo», *Nadir Afonso: Itinerário (com) Sentido*, (coord. Agostinho Santos) Edições Afrontamento, Porto, 2009, p. 108.



Imagem 73. Sirènes

Ao organizarmos um período antropomórfico hesitamos em considerá-lo uma etapa independente ou uma derivação do período organicista. Embora o tenhamos apresentado de modo autónomo, pelas suas características formais constitui uma subdivisão do organicismo.

141

5. Período fractal – Situa-se no século XXI. A linha assume uma liberdade total, ora é recta ora encurva, em sugestão de metrópoles vivas, arrojadas, cidades para o século XXI. Os confrontos entre as linhas e as formas puras da geometria aparecem em todo o seu fulgor. «Se na fase ortodoxa dos anos cinquenta, o ritmo derivava de formas geométricas bem definidas e conhecidas (euclidianas) agora estas apenas aparecem de quando em quando, nos cruzamentos de linhas. Desta maneira, fica à mostra o processo da sua génese²⁵⁵.» Referindo-se à cor, Rui Mário Gonçalves continua a dissertar: «Se, nos anos cinquenta, Nadir se notabilizava já pela sua utilização das cores puras, cada uma delas não tinha porém variações de valor luminoso. Agora os *dégradés* aparecem, na sua evidência própria, regrados escalarmente. Mais uma vez, temos o processo da sua génese diante de nós. Este recurso traz luminosidade ao cromatismo, como pura energia óptica, sem qualquer imitação do mundo visível»²⁵⁶.

²⁵⁵ Rui Mário Gonçalves, *Nadir Afonso*, «Na génese da expressão do espaço e do tempo» (catálogo exposição) Galeria António Prates, Lisboa, 2007, p. 8.

²⁵⁶ Idem. *Ibidem*.



Imagem 74. Kuala Lumpur

A partir de formas complexas da geometria com referência a formas naturalistas as pinturas, tornam-se cada vez mais exuberantes como nas obras *Pequim*, *Kuala Lumpur*, *Sevilha*, *Seattle* ou *Toronto*. As linhas percorrem livremente a superfície do quadro onde os negros contrastam com as cores vivas e luminosas que sugerem grandes metrópoles cosmopolitas, a lembrar as moderníssimas cidades árabes ou florestas virgens habitadas por anjos ou seres fantásticos como em *Ninfas (A tua alma é uma alaúde suspenso)*.



Imagem 75. Ninfas (A tua alma é um alaúde suspenso)

6. Período realista geométrico – O realismo geométrico encontra-se no cruzamento simultâneo dos períodos organicista e do fractal. Ao realismo baseado na observação, na razão e no respeito pela ciência associamos a componente geométrica definidora da ciência da exactidão. No realismo geométrico de Nadir Afonso o espaço diegético chega a desenvolver-se no coração dos lugares históricos, como em *Doges*, *Gôndolas*, ou em *Esfinge*, mas também próximo da Natureza como em *Deusas do Vento* ou *Áurea Purpúrea*.



Imagem 76. Esfinge

«Embora tenha já afirmado diversas vezes que fez arquitectura contrariado, o certo é que podemos dizer que a aprendizagem deste “labirinto das contingências” (...) o disciplinou, lhe roubou o puro expressionismo que talvez tivesse seguido se prosseguisse o caminho da pintura na época, mas, em contrapartida, deu-lhe o que mais ninguém conseguiu, esta capacidade de nos pôr a trabalhar face a cada uma das suas telas, para encontrarmos a liberdade para além da disciplina. Com Nadir, a contemplação é uma alternância entre acção e passividade. (...) Em “*Gôndolas*” onde as cores da paisagem relembram afeições quentes e o negro das embarcações poderão remeter para a noite das paixões.»²⁵⁷

²⁵⁷ Maria José Magalhães, «Entre a liberdade e a disciplina através do rigor criativo», *Nadir Afonso: Itinerário (com) Sentido* (coord. Agostinho Santos), Edições Afrontamento, Porto, 2009, p. 104.



Imagem 77. Gôndolas

Como já referimos, para Nadir a única divisão coerente nas obras de arte é em boas e más e as diferentes fases ou períodos nada têm a ver com a determinação da qualidade da obra. Em face da variedade da produção artística e do conhecimento que temos dela, iniciamo-nos na tarefa de a dividirmos por período, e onde baptizámos essas fases e justificámos os seus conteúdos. Por outro lado Nadir não tem limites, e desta forma os diferentes períodos cruzam-se ou correm paralelos.

3. A crítica na obra e na cidade

A primeira intenção do artista é representar a Natureza, aquilo que a vista alcança e os primeiros trabalhos de pintura de Nadir Afonso espelham esse desejo. Ao longo da sua vida, a representação da cidade será uma presença constante, talvez fruto da sua condição de viajante infatigável. Dado o nosso objectivo de aprofundar a pintura, *com títulos citadinos*, sobre este assunto nos debruçaremos pois o desenho de metrópoles haveria de segui-lo durante toda a vida como um desígnio, «*resulta harto interesante colocar los “paisajes urbanos” de Nadir Afonso al lado de los de Braque, Delaunay, Picasso, Léger o Boccioni para comprender el paso adelante que significa la*

*pintura de este arquitecto portugués, pues, Nadir parte justamente del límite alcanzado por aquéllos.»*²⁵⁸

Ao partir do limite alcançado por outros, Nadir dirige-se para o caminho privilegiado da intemporalidade. No desenvolvimento de soluções, qualquer tentativa de balizar períodos na obra de Nadir Afonso corre o risco de inexactidão, como já clarificámos. Ao longo de uma aturada contemplação, o artista afirma que surgem, por vezes, erros de composição que só mais tarde são apreendidos. As diversas fases da pintura ora se sobrepõem, ora avançam e recuam. Numa atitude *sui generis*, Nadir retoma composições que em seu entender não tinham atingido o rigor de composição, sendo só terminadas, depois de um aturado trabalho de contemplação, muitas hesitações e tentativas, facto que lhe tem valido algumas incompreensões, como já mostrámos. «Cézanne que demorava por vezes anos a terminar uma tela, era censurado e menosprezado pela sua hesitação e constante tactear das formas; ainda hoje podemos ler críticas desse género: Cézanne “um pintor não habilitado a um trabalho rápido nunca conseguiria captar a beleza que de minuto a minuto se vai consumindo”. (...) Todavia Paul Cézanne permanece para sempre e para aqueles que praticam a Arte, o grande pintor do século XIX e porquê? Porque soube captar a beleza das formas que não morrem e não essa pretensa *beleza* que de minuto a minuto se vai consumindo.»²⁵⁹

145

Ao valorizamos as cidades «*que se distinguen por su limpieza de ejecución, su sentido del color, y una maestría que, influida por un alimento poético, logra unos eficaces resultados, en los que convergen, una gran ambición compositiva, el rigor de la construcción matemática, el latido sin fronteras mágico de la poesía y la elementalidad*»²⁶⁰, uma imensa parte da obra de carácter puramente abstracto ou insinuante de figuras humanas e motivos campestres fica por explorar.

Desde a adolescência que Nadir era uma figura assídua a carregar o seu cavalete pintando trechos nas ruas de Chaves. Diariamente subia a Rua da Cadeia (Rua do Bispo Idácio), onde morava no nº 12, a caminho do Liceu que então se situava no Largo do Anjo. A meio do caminho uma casa situada no cruzamento dessa rua com a Ladeira da

²⁵⁸ Juan Manuel Gómez Segade, *Nadir Afonso*, «Nadir Afonso: De arquitecto a pintor», Universidad de Granada, Granada, 1985, p. 52.

²⁵⁹ Nadir Afonso, *Sobre a Vida e sobre a Obra de Van Gogh*, Chaves Ferreira Publicações, Lisboa, 2002, p. 29.

²⁶⁰ «Nadir Afonso - Lirismo y fantasía de la geometría», *El Punto de las Artes*, Madrid, (29/05/1997).

Trindade foi fixada na tela sob o nome de *Rua da Cadeia*²⁶¹. No regresso a casa, a pequena habitação era observada de frente, tal como foi representada.

O enquadramento da vista do *Forte de S. Francisco* (Imagem 8) com os velhos negrilhos sobre a muralha derrubada serviu de cenário para o «mais belo trecho da paisagem portuguesa» que lhe valeria uma distinção aos 17 anos de idade.



Imagem 78. *Rua da Cadeia*



Imagem 79. *Canto do Rio*

Na margem direita do rio Tâmega, junto da Ponte Romana situa-se O *Canto do Rio* fixado na tela de feição nitidamente impressionista de quem herdou as cores fulgentes. Perspectivas também do bairro da Madalena, da Ponte ou do Largo do Arrabalde, entre outros trabalhos que se perderam nas brumas do tempo.

Chegado ao Porto em 1938, esta cidade com o casario debruçado sobre o Douro seria motivo de inspiração para as obras realizadas enquanto estudante na Escola de Belas-Artes.

O Porto e a sua arquitectura barroca seria a primeira cidade a impressioná-lo e a exercer o seu fascínio sobre o jovem artista vindo das serranias trasmontanas. Esta cidade foi consecutivamente retratada em várias perspectivas: a *Ribeira*, *Vila Nova de Gaia*, *Ponte D. Luís*, *Praça da Batalha*, *Clérigos*, etc. e a audácia das suas composições despertaram o interesse da crítica (como já notámos).

Durante a década de 40 reunimos e acedemos a 18 referências críticas sobre a obra de Nadir Afonso onde se inclui uma entrevista.²⁶² As pinturas urbanas de cariz

²⁶¹ A casa que serviu de modelo foi demolida nos anos 80.

²⁶² M. A., «Le Corbusier: Cinco minutos de conversa com o arquitecto Nadir Afonso que colaborou com o grande construtor», *O Primeiro de Janeiro*, (07/07/1948).

expressionista que mereceram destaque particular na imprensa foram: *Vila Nova de Gaia*, (seis reproduções em jornais), *Porto* e *Clérigos* com duas imagens reproduzidas; *Clérigos* (desenho), *Ribeira*, *Batalha*, *Évora*, *A Cidade*, mereceram cada uma, um destaque fotográfico na imprensa.

As exposições individuais apresentadas na Galeria Fantasia (quando ainda era estudante) e mais tarde na Galeria Portugália, em 1949, não recolheram qualquer apreciação crítica. A exposição da Galeria Fantasia não beneficiou de nenhum documento impresso, mas sabemos que incluía alguns trabalhos cujos títulos foram já registados. A ausência de Nadir do nosso país, traduziu-se em esquecimento pela historiografia, e outros nomes beneficiaram da sua ausência, que injustamente o passou a relegar para segundo plano; e o seu papel de precursor do abstraccionismo passou para *seguidor*. A mostra da Galeria Portugália aconteceu durante a curta estadia em Portugal. Foram expostos trinta e dois trabalhos, (talvez já demasiado avançados para a época), e, por isso não despertaram curiosidade nem do público nem da crítica. A mostra incluía pinturas do período irisado e composições geométricas abstractas, das quais onze traduziam ambientes citadinos: *Arquitectura Barroca*, *Boémia*, *A Ponte das Artes*, *Jardim do Luxemburgo*, *Praça da Ópera*, *Ilha de S. Luís*, *Fábricas sobre o Sena*, *Campos Elísios*, *Ponte em Neuilly*, *Arredores em Vincennes*, *Praia de Honfleur*. Dezasseis quadros tinham apenas, por nome, *Composição*, o que os torna de difícil identificação.

Como já foi atrás referido, durante a década de 50, Nadir Afonso esteve afastado de Portugal em terras de França e do Brasil. Neste período contabilizamos apenas quatro referências na imprensa e uma outra de autoria do arquitecto Carlos Ramos no catálogo da «VIII Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto» em 1959. Apesar de as pinturas de índole expressionista terem despertado bastante interesse, as obras abstractas passaram despercebidas.

A exposição no Porto na Galeria Divulgação em 1959, também passou discretamente pelo público e pela crítica. Dos vinte quadros apresentados, cinco eram denominados *Composição*, o que, como já aconteceu, impede a localização, dada a ausência de reproduções. Quatro trabalhos pertenciam ao grupo dos *espacillimités*, os remanescentes onze são reconhecidos como ambientes citadinos: *Pont D'Austerlitz*, *Neuilly*, *Rouen*, *Seine à St. Cloud*, *L'Opéra*, *La Marne*, *La Seine*, *Place du Chatelet*, *La Concorde*, *Usines de Charonton* e *Honfleur*.

«Em volta de nós a sua pintura amarrava a discussão estética a uma realidade tangível», assim relata José-Augusto França o seu encontro com Nadir em Paris²⁶³. «Constituem assim uma espécie de fase experimental em que Nadir Afonso se treina e alicerça para apreender a realidade das panorâmicas – uma realidade despida, uma realidade verdadeiramente ascética como a classificou J.A.F. (...) *A Pont D'Austerlitz, Neuilly, L'Opéra, La Seine, Place du Chatelet, La Concorde*, surgem-nos nessa extrema economia figurativa, com uma beleza fascinante, etérea e saborosamente oriental (...) [Nadir] aparece agora senhor de uma maturidade notável. Sabe o que quer e para onde vai.»²⁶⁴ É assim que André Real transmite as suas impressões sobre estas cidades. Por seu lado para Arlindo Rocha «não parece fácil apreciar toda a plenitude da cultura pictórica que Nadir possui.»²⁶⁵ Em França a pintura recebeu algumas críticas e o apoio de Vasarely foi decisivo.



Imagem 80. La Seine

Se nos anos 50 a crítica portuguesa ignorou Nadir Afonso, na década de 60 as reacções foram praticamente idênticas. Dividido entre Chaves e Paris, com passagem por Coimbra, agregamos 54 informações jornalísticas para este período e as várias exposições apresentadas resultaram em redundante insucesso marcadas pela indiferença do público e da crítica. Contrariando, assim, a tese de Raquel Henriques da Silva, mostramos que a obra de Nadir não despertou o interesse da crítica. «A verdade é que a

²⁶³ José-Augusto França, «Notas e Lembranças -nº 19», *Dário de Notícias*, (23/04/1959).

²⁶⁴ André Real, «Nadir Afonso na Galeria Divulgação», *Diário de Notícias*, (22/10/1959).

²⁶⁵ Arlindo Gonçalves da Rocha, «A propósito de uma exposição», *O Primeiro de Janeiro*, (21/10/1959).

transformação da original pesquisa da juventude em formulário, repetido com pequenas variantes, abrandou o interesse da crítica pela obra de Nadir que parece ter perdido o extraordinário fulgor dos anos 50.»²⁶⁶

Fazendo apelo da lei da não-contradição, que determina que nenhuma afirmação pode ser verdadeira e falsa ao mesmo tempo, intentamos estabelecer um raciocínio lógico para alcançarmos a compreensão da frase transcrita. Ao se afiançar que «abrandou o interesse da crítica pela obra de Nadir», seria lógico, antes de mais, que se mostrasse em que medida esse interesse existiu e quais foram os protagonistas desse interesse, e mais acertado seria que, de seguida, fossemos conduzidos às causas do desinteresse. No entanto acerca disso nada é pronunciado, (nós mostramos que não existiu) nem tão-pouco a professora nos informa porque é que essa mesma obra tinha fulgor, o que lhe conferia fulgor e como o perdeu. Do mesmo modo não é justificado qual foi a «pesquisa da juventude em formulário repetido com pequenas variantes» e em que medida essa repetição se verifica e se repete, nem tão pouco esclarece que formulário é esse.

É certo que as formas elementares da geometria – círculo, quadrado, triângulo, rectângulo – têm uma presença quase omnipresente ao longo dos anos na sua pintura. A grande mestria de Nadir revela-se ao utilizar as figuras geométricas, puras ou compostas, organizando-as de maneira variada e construindo uma obra extensíssima que, ao longo de mais de 75 anos ostenta avanços compositivos plenos de originalidade.

As referências bibliográficas insuficientes são demonstrativas da existência de crítica ou de interesse, não havendo crítica, implica por sua vez, que não houve interesse. Assim, e fazendo mais uma vez apelo à lógica matemática (uma proposição só pode ser verdadeira se não for falsa), se não houve referências escritas, isso implica que a crítica não se interessou pela obra dos anos 50. Existem, contudo, algumas alusões dispersas e posteriores, que fazem menção a este período específico; mas não temos, porém, conhecimento de qualquer estudo profundo e sério sobre esta fase da pintura de Nadir Afonso, nos cinquenta anos subsequentes. Actualmente, Adelaide Ginga realiza a primeira investigação, deste período, com carácter científico em virtude da exposição retrospectiva de Nadir Afonso no Museu do Chiado.

Em entrevista quando questionado: — «De uma maneira geral, que pensa dos estudos feitos sobre a sua obra?», Nadir respondeu: — «Nem sempre os considero

²⁶⁶ Raquel Henriques da Silva, *Arte Partilhada Millennium Bcp*, (catálogo de exposição), Fundação Millennium Bcp, Lisboa, 2009, p. 40.

acertados. Há porém, uma frase escrita por Fernando Guedes em *Artes plásticas nos anos quarentena e outros estudos* que traduz bem uma realidade minha, diz ele: “Havia indiferença para com a sua obra, mas Nadir Afonso não se importava com isso.”²⁶⁷

Na exposição em Lisboa no Secretariado Nacional de Informação em 1961, das trinta telas patentes predominavam os *espacillimités* em número de 15; todas tinham sido executadas nos anos 50, com excepção de três, do período irisado, que datavam dos anos 40. Mais uma vez, o malogro assinalou esta mostra, quando foi de novo apresentada na Escola de Belas-Artes do Porto, em 1963. «Conhecemos Nadir Afonso desde os saudosos tempos da Escola de Belas-Artes do Porto, e ambos então travávamos a mesma luta. Nadir, sempre rebelde, sempre inquieto, sempre inteligente, já tinha então personalidade vincada entre os companheiros e começava então a organizar as suas primeiras experiências plásticas. Se como arquitecto se revelava com um sentido de modernidade forte, como pintor as suas qualidades em determinados aspectos, iam mais longe, ajudado já pela geometria e matemática, que sempre o preocuparam. Ainda recordamos as suas primeiras pinturas, e nessa altura o seu sentido de expressionismo, como no quadro *Estação de Campanhã*, dava-nos a revelação da personalidade de um autêntico pintor. (...) Esta exposição que Nadir Afonso apresenta é um documento muito sério, e digno da maior admiração, porquanto tudo na obra deste artista é bem composto e profundamente meditado.»²⁶⁸

Apelamos à leitura atenta da frase: «como pintor, as suas qualidades, em determinados aspectos, iam mais longe, ajudado já pela geometria e matemática, que sempre o preocuparam.» Como já referimos, logo que se fala de abstraccionismo geométrico em Portugal, a historiografia erradamente, coloca Nadir Afonso em posição subalterna, em relação àqueles que, «sem fogo criativo» e sem obra bastante, «parecem preceder-me em vez de me sucederem» utilizando mais uma vez as palavras de Ionesco; fazemos, por isso, apelo a uma investigação empenhada e isenta. Escusado será dizer que este foi o único artigo de imprensa referente a esta exposição.

No mesmo artigo publicado a propósito da exposição do SNI ficamos também a saber que «nas últimas pinturas, mostra a sua formação de arquitecto». Isto significa que em alguns dos quadros expostos com o nome de *Espacillimité* ou *Composição* eram nítidos os reflexos da arquitectura.

²⁶⁷ Helena Balsa, «Nadir Afonso: um regresso geométrico à natureza», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 18/02/1986.

²⁶⁸ «Exposições: Nadir Afonso», *Diário Popular*, (06/07/1961).

Em 1962 em entrevista, à pergunta do jornalista «Como tem reagido o público às suas exposições?» Nadir respondeu: «O público tem reagido de uma maneira desfavorável, como não podia deixar de ser. A preocupação, aliás legítima, do artista, de realizar uma obra que seja uma criação, isto é, que possua como condição necessária (além das qualidades acima referidas) uma certa originalidade, dificilmente encontra, da parte do espectador, uma compreensão, pois esta tem igualmente, como condição necessária, uma certa consonância com a própria obra; o que exige do espectador esta dupla faculdade de *ultrapassar* e *consustanciar*.

Projectos?

Não tenho outro que não seja o de prosseguir no sentido que tomou a minha obra e que se me afigura profundamente válido. Basta-me a compreensão de homens como Herbin, Vasarely ou Mortensen para me certificar de que não estou a debater-me em especulações puramente subjectivas ou a caminhar em orientações erradas.»²⁶⁹

Cinquenta anos nos separam da data em que estas palavras foram ditas. Se, por um lado, o público aos poucos foi aderindo à pintura, a «dupla faculdade de *ultrapassar* e *consustanciar*» ainda continua muito difícil de assimilar por uma crítica para a qual o objecto é determinante na avaliação da obra de arte. A preocupação, de realizar uma obra que seja de criação, não encontra eco na crítica, que estava mais receptiva à corrente neo-realista.

O insucesso da exposição na Escola de Belas-Artes do Porto encontra-se justificado: «Estamos pois perante uma pintura de vanguarda, naquilo que de mais positivo este termo possa exprimir.»²⁷⁰ «Para o grande público, estas harmoniosas composições são... futurismo incompreensível» diria Octávio Sérgio.²⁷¹ «É essa a actual batalha de Nadir Afonso, recebida com tanta indiferença, tantos sorrisos e tantas crueldades como qualquer dos significativos passos anteriores da Arte em frente.»²⁷² A indiferença e a crueldade continuaram a marcar presença até à actualidade por uma circunscrita classe que demonstra desconhecer a obra.

A adversidade repercute-se nas mostras que se seguiram, na Cooperativa Árvore e no SNI em 1968. Nesta grande exposição, o catálogo não discrimina o nome das

²⁶⁹ «A Entrevista do dia. Nadir Afonso (colaborador de Oscar Niemeyer): Não considero hoje a arquitectura uma arte», *Diário Ilustrado*, (22/11/1962).

²⁷⁰ «Nadir Afonso expõe na Escola Superior de Belas-Artes do Porto», *Diário do Norte*, (08/02/1963).

²⁷¹ Octávio Sérgio, «A Exposição de Pintura do arquitecto Nadir Afonso na Escola Superior de Belas-Artes», *O Norte Desportivo*, (14/02/1963).

²⁷² «Ecos: A exposição de Nadir Afonso», *O Primeiro de Janeiro*, (06/03/1963).

pinturas expostas, mas os documentos fotográficos mostram a predominância das cidades que integrariam mais tarde a exposição na Fundação Gulbenkian em 1970. Salientamos que a indiferença foi semelhante, quer quando se tratava de obras do período barroco, do período egípcio e *espacillimités*, quer quando se reportava a obras de títulos citadinos.

Fernando Guedes escreveu: «Humanizam-se as formas mais elementares da geometria – o círculo, triângulo, o quadrilátero – forçadas a significar paisagem que os homens habitam. São *Ponte de Auteuil*, *Le Sentiment de Demain*, *Idade Média* ... E sempre a mesma exigência vertical num desenvolvimento pictórico horizontal. Essa é, de resto uma das constantes da obra de Nadir Afonso; com a força da cor e o rigor geométrico das formas, constitui a tríade de que se alimenta a harmonia que mais se estima nesta pintura.»²⁷³



Imagem 81. Idade Média

A publicação do livro *Les Mécanismes de la Création Artistique* despertou o interesse do público e atenua a frieza da crítica, que passou a ser mais condescendente. A edição deste livro, associado à intensa torrente de pintura, fez impor-se por si só, sem a mediação da crítica, e catapultou-o para o mundo.

Na exposição no Centre Culturel Portugais da Fundação Calouste Gulbenkian, em Paris, quatro dezenas de pinturas agregavam o tema cidades e as restantes eram *espacillimités*. «O crítico David Ogg escreveu, no livro de honra da Exposição o seguinte comentário: “Belíssima selecção de cores aliada a uma delineação notável de

²⁷³ Fernando Guedes, *Nadir Afonso*, Verbo, 1968, Lisboa.

formas mestras”. O crítico Frank Elgar, no *Carrefour des Lettres*, escreveu estas palavras de apreciação da exposição das 50 telas de Nadir Afonso: “o que há de notável, principalmente no seu caso, resulta do facto de a exuberância do seu temperamento retirar às suas figuras geométricas, aos seus planos coloridos, a impassividade e a frieza, dando-lhes mesmo, um movimento, um dinamismo, uma alacridade, uma cadência que raramente se encontram reunidos no mesmo artista”.²⁷⁴

Na exposição na Fundação Gulbenkian em Lisboa setenta e quatro obras completavam o conjunto; das pinturas expostas quarenta e duas correspondiam a paisagens urbanas de cidades. De ressaltar, que o número remanescente de quadros correspondia a diversas fazes do pintor. «Em outros hemisférios das artes plásticas, Nadir Afonso conquistou posição relevante, sendo considerado um dos maiores pintores da era moderna. O seu estilo, inconfundível, impunha-se ao respeito dos seus pares.»²⁷⁵



Imagem 82. Labirinto

Nas dezanove exposições ocorridas na década de setenta as cidades predominam, apenas duas exposições na Galeria Tempo e Galeria Dois se compõem exclusivamente de espaços limitados, e das quarenta e seis telas expostas na Galeria Alvarez no Porto, trinta correspondiam a ambientes urbanos. Portugal descobre que Nadir existe.

²⁷⁴ «O êxito da exposição de Nadir Afonso em Paris», *República*, (12/05/1970).

²⁷⁵ Alfredo Marques, «O geometrismo de Nadir Afonso» *Diário Popular*, (24/09/1970).

Se, por um lado, o reconhecimento trouxe o desafio económico, por outro, despertou a inveja no meio artístico.²⁷⁶ «Enquanto a exposição das suas obras, no Porto, constitui êxito sem precedentes, Nadir Afonso continua a sua vida calma em Chaves.»²⁷⁷

Entrevistado pelo *Diário de Lisboa*, falou da vida sofrida e frisou: «É bom que os leitores do DL saibam que, se a fortuna surgiu em três horas, a obra não surgiu em menos de trinta anos e as injustiças conscientes (porque as inconscientes são fáceis de perdoar) a que se assiste durante tão longo período de tempo não há dinheiro que as redima.»²⁷⁸

Egídio Álvaro remete as cidades de Nadir dos anos 70 para a terceira vaga abstracta, marcada por uma imaginação fecunda: «Neste regresso à natureza e, em particular, à natureza urbana, chave da nossa civilização, Nadir não deixa de aflorar os seus espaços oníricos dos fins dos anos 40. E, assim, nesta meditação sobre as origens, ele integra-se intuitivamente, na grande corrente europeia, expressa pela terceira vaga abstracta para qual a ortodoxia deixou de ser a palavra de ordem, substituída pelo recurso a uma imaginação fecundante e libertadora que não esquece as exigências do rigor.»²⁷⁹

À medida que os anos 70 avançam, Fernando Pamplona chama a atenção para a evolução verificada, nas linhas ondulantes são agora introduzidas, nos espaços citadinos ou na Natureza: «Mas Nadir não se contenta com o construtivismo estático. Introduce agora um elemento de vivo dinamismo na sua pintura, que faz vibrar e sacudir as linhas e as formas, que parece levá-las à autodestruição. É como se um terramoto as abalasse

²⁷⁶ «"Record" no sector artístico nacional.3.900 contos de quadros vendidos em três horas», *República*, Lisboa, (05/07/1972).

«Êxito ímpar na Galeria Alvarez. Vendidos por quase 4 mil contos. Quadros-óleos de Nadir Afonso!», *Jornal de Notícias*, (07/07/1972).

«44 Quadros vendidos em 24 horas: "A qualidade da pintura de Nadir Afonso, eis o mais importante" afirma Jaime Isidoro, responsável pela exposição», *Diário Popular*, (13/07/1972).

«Que pensa Nadir Afonso do seu êxito no Porto», *Jornal de Notícias*, (14/07/1972).

Germano Silva [entrevista], «É sempre consolador verificar que a nossa obra é compreendida», *Jornal de Notícias*, (14/07/1972).

Pinto Garcia, «A vingança do pintor Nadir: 4000 contos em 3 horas», *Flama*, (18/8/1972).

²⁷⁷ «44 Quadros vendidos em 24 horas: "A qualidade da pintura de Nadir Afonso, eis o mais importante" afirma Jaime Isidoro, responsável pela exposição», *Diário Popular*, (13/07/1972).

O êxito de Nadir despertou desconfortos a ponto de um crítico insinuar que se tratou de um gesto publicitário do galerista.

²⁷⁸ António Machado, «Grandes artistas plagiaram a minha obra: Nadir Afonso ao DL», *Diário de Lisboa*, Lisboa, (20/07/1972).

²⁷⁹ Egídio Álvaro, «Nadir Afonso», (catálogo de exposição), Galeria Dois, Porto, 1975.

nas raízes. Mas nada se destrói, tudo se anima em inflexões imprevistas, em arabescos surpreendentes. É assim nuns aspectos de casario, como *Estocolmo*, *As Pontes de Paris* ou a linguística e cabalística *Cidade de Chaves*; é assim igualmente em Pirenéus, em que a montanha parece construir-se num espasmo doloroso.»²⁸⁰



Imagem 83. Pontes de Paris

Nelson Di Maggio concordou: «A partir dos anos 70 e sem diminuir a severidade da sua técnica espantosa oferece versões de cidades — *Copenhague*, *Paris*, *S. Paulo*, *Leninegrado*, *Chaves* — e paisagens — *Pirenéus*, *Le Lac*, *Les Champs* —, recentemente executados; recorre a formulações perspécticas, insinua abertamente a terceira dimensão e codifica um discurso plástico amplo, alegre e descontraído. Como se quisesse apanhar os ritmos industriais das cidades, mecanizados, frenéticos, redutíveis a quantidades numéricas. Como Juan Gris em relação ao cubismo, Nadir Afonso parte de elementos abstractos até recompor a unidade orgânica das coisas.»²⁸¹

O falecido Jaime Ferreira alude ao progresso da obra: «Sempre a evoluir na expressão plástica sem perder no entanto a caligrafia própria evidenciadora de forte personalidade, o iluminado artista modifica a sua obra de período para período, em marés vivas de sublimada inspiração. E a propósito — como ouvi um dia com o testemunho do colecionador Álvaro Araújo — o arquitecto e pintor Fernando Lanhas afirmou: “Se Nadir não for um génio anda, pelo menos muito próximo disso”. (...)»

²⁸⁰ Fernando Pamplona, «O construtivismo de Nadir Afonso na galeria S. Mamede», *Diário de Notícias*, (04/05/1979).

²⁸¹ Nelson Di Maggio, «A vanguarda que veio do Porto», *O Jornal* 1979.

Como o seu poder inventivo não adormece, Nadir dá novo salto nos domínios da estética, procurando e encontrando novas visões ou novos caminhos no fecundo poder criativo para poetizar plasticamente outros temas, como por exemplo a paisagem rústica, os oceanos, navios ou flores, na sua expressão inconfundível, sem necessidade de assinatura do autor.»²⁸²



Imagem 84. Cidade de Chaves

Fernando Pernes observa: «Vivência de arquitecto, a pintura de Nadir Afonso propicia a evocação das referidas constantes históricas, impondo o primado do construtivo matemático, enquanto nos remete para avassaladores ritmos de dinamismo cinético, apontando para a actualidade do mundo da máquina que o pintor decanta sublimadamente e em visões de purificação plástica. Os seus quadros partiram de progressivas depurações naturalistas que alcançaram a simplificação da geometria. Cresceram depois, pela exaltação das séries estruturais, organizando-se em sequências rítmicas de potencial analogia musical. E a importância cultural do pintor transborda para a feliz circunstância de ser ele ainda um dos poucos artistas dotado de exigência teórica e capacidade crítica, conforme o demonstrou num livro publicado na Suíça, em 1970: *Les Mecanismes de la Création Artistique*. (...) Sinteticamente diríamos que, agora, em curioso paralelo com o sucedido na passagem da ortodoxia cubista para o

²⁸² «Nadir Afonso. Expõe em Lisboa», *Comércio do Porto*, (07/03/1978).

cubismo sintético, vem sucedendo nesta arte, a aplicação de rigor geométrico na recomposição da unidade orgânica de lugares profundamente olhados e vividos.»²⁸³

Vinte exposições correspondem à década de oitenta, em que as cidades predominaram. A efémera galeria Bertrand, na sua primeira exposição apresenta figuras femininas em aquarela dos anos quarenta e cinquenta. A imprensa notícia as exposições e Nadir Afonso às cidades acrescenta sugestivas composições campestres.

A propósito da exposição de Nadir na Cooperativa Árvore, Bernardo Pinto de Almeida considerou tratar-se de: «Obra de um pintor, mas obra também de um teórico da arte, um admirável inventor de arquitecturas simultaneamente palpáveis e celestiais. Transcendência e harmonia, leveza e procura do absoluto plástico, ascensão e exaltação, serão termos que convêm a esta obra, ao mesmo tempo fascinante e misteriosa, nas suas ilimitadas possibilidades de desenvolvimento, no seu dinamismo *perpetuum mobile*. Ao mesmo tempo o encontro da mais aturada sensibilidade em extremo de simplificação com o mais elevado grau de complexidade e de sistematização formal.»²⁸⁴

O antigo colega das Belas-Artes João Plácido dos Santos anotou: «A sua pintura é caracterizada pelo estudo das formas e estruturas despojadas de todo o acessório obrigatório no processo pictural, estudo a que se dedicou desde muito cedo, desde a sua entrada na Escola de Belas-Artes do Porto onde se formou em Arquitectura, enquanto nos encantava com os seus esboços de pioneiro e revolucionário grafismo, que eram, afinal, a génese de toda a sua produção pictórica.»²⁸⁵

Em face destes diferentes depoimentos, poderia, à primeira vista, pensar-se que a obra é unanimemente aceite, mas assim não aconteceu, pois os agravos manifestaram-se. Depois de Alexandre Pomar iniciar o veto selectivo a Nadir Afonso na secção de arte do jornal *Expresso* seguidamente João Pinharanda irá assumir posição idêntica no jornal *Público*. Após este crítico, em longa prelecção ter manifestado o seu enfado pela obra adulta de Nadir Afonso — na tese de mestrado e no citado extenso artigo, no *JL- Jornal de Letras, Artes e Ideias*²⁸⁶ — passou a ser comum, por parte dos plumitivos da sua

²⁸³ Fernando Pernes, «Pintura de Nadir Afonso», *Diário de Notícias*, (29/05/1979).

²⁸⁴ Bernardo Pinto de Almeida, «Nadir Afonso na Cooperativa Árvore: síntese magistral de uma obra», *Notícias da Tarde*, (19/11/1983).

²⁸⁵ João Plácido Santos, «Nadir Afonso expõe na Galeria 5», *Jornal de Coimbra*, Coimbra, (14/10/1987). João Plácido Santos foi aluno da Escola de Belas-Artes do Porto, onde entrou em 1939.

²⁸⁶ João Pinharanda, «Nadir Afonso: evocação de um percurso», *J.L. - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa (05/01/1987). Este texto corresponde em grande medida, ao texto sobre Nadir Afonso inserido na sua tese.

geração, atropelar o pintor para quem, ser inventivo, original, e a procura do absoluto, e a fruição da arte nas suas formas harmoniosa, passou a ser motivo de descrédito.

De modo paralelo, situação semelhante aconteceu com Cézanne: «O artista mais atacado, mais maltratado desde há quinze anos pela imprensa e pelo público, é o senhor Cézanne. Não há ímpeto ultrajante que se não junte ao seu nome.»²⁸⁷ De modo paralelo, segundo a visão de Pinharanda carente de fontes e de entendimento, conclui que a pintura de Nadir, a partir de setenta, deixa de ter interesse pelos mesmos motivos que outros consideram motivo de exaltação. As razões são as seguintes:

- As pinturas sugerem ambientes urbanos.
- As obras têm o nome de cidades.
- São harmoniosas e agradáveis à vista.
- Não imitam outros artistas.
- Houve uma evolução: os quadros da série cidades dos anos 50 são diferentes dos actuais.
- As formas puras da geometria deram lugar a formas geométricas compostas.
- As pinturas têm origem em pequenos estudos.
- Os estudos são feitos com canetas de feltro.

Se por um lado, o historiador desvaloriza os estudos que estão na base das pinturas, a outros historiadores, como Argan, considera-os de importância capital: «Há depois outro material, precioso para a reconstrução da história da cultura artística e dos processos de trabalhos de artistas: os desenhos que documentam os estudos, as pesquisas, por vezes as fases dos projectos e da preparação das obras.»²⁸⁸

Estabelecendo um limite temporal, e conhecendo bem a obra, sabemos que é deveras difícil estabelecer um marco separador entre as composições das várias décadas, pois toda a evolução foi gradual. Porque nada clarifica, e porque a quase totalidade da obra é desconhecida do crítico, concluímos que levemente se preenchem páginas de escrita, apenas para transmitir a *ilusão de conhecimento* de que fala Stephan Hawking. O interessante é que, qualquer frase infeliz sobre a análise da pintura, ou qualquer palavra mal encontrada, ou deficientemente utilizada, é exaustivamente repetida, empolada e escalpelizada por aqueles especialistas e seus acólitos, que fazem disso

²⁸⁷ Georges Rivière citado por Ulrike Becks-Malorny, *Cézanne*, Tachen, Colónia, 2004, p. 43.

²⁸⁸ Carlo Giulio Argan, *Guia de História de Arte*, Editorial Estampa, Lisboa, 1994, p. 23.

bandeira para denegrir um trabalho que desconhecem, ao passo que qualquer comentário laudatório é sistematicamente ignorado e até amordaçado.

Eugène Ionesco ressentindo-se das injustiças sofridas ao longo da sua carreira, desabafou: «os artigos que tenho que escrever para me defender, para impedir que me matem, literariamente falando!...»²⁸⁹ Nadir, pelo contrário, nunca se defendeu sempre que o tentaram assassinar artisticamente; apenas reconhece que é confrangedor a energia dispendida, os esforços realizados por aqueles que tentam apagar, desvirtuar ou colocar o seu trabalho na sombra, movidos sobretudo pela “dupla ignorância” que enuncia De Koeninck «A dupla ignorância já era reconhecida como a mais grave e mais endémica das ignorâncias, a mais tenazmente resistente, a “causa de tudo o que se faz de errado (...). E quanto mais importantes são os assuntos em jogo, mais é nocivo e infame”. Porque não só “ignoras as coisas importantes, como “ignorando-as completamente, pensas sabê-las”, dizia Sócrates a Alcibíades. Por isso “meu pobre amigo coabita com a pior das ignorâncias; és tu e o teu discurso que te denunciam”...»²⁹⁰

As cidades de Nadir com o desenrolar do tempo vão apresentando novas características: «Hoje são cidades transformadas em ritmos e cores, leves e agradáveis e, no entanto, denunciando o fervilhar que por dentro lhes vai. São representações sintéticas e cativantes, presas numa geometrização calculada e subitamente liberta em formas orgânicas contidas. É uma pintura musical, com cada elemento rigorosamente pensado, desenhado e pintado, resultando num conjunto feérico e deslumbrante. Cidades ascéticas e ostensivas, puras e prometedoras.»²⁹¹

Com o aproximar dos anos noventa Nadir introduz novos elementos e a sugestão de mulheres tem uma presença importante; algumas cidades passam a ser povoadas de figuras volúveis que rodopiam na tela. «Igualmente nas *Artes Plásticas*, Egídio Álvaro escrevia a propósito de Nadir Afonso: «*O carácter visionário desta pintura é inegável. Sem pretender realizar o seu desejo de instaurar uma utopia, não estaremos muito longe da verdade se dissermos que ele procura encontrar um sistema no qual a interpretação e a recuperação do visível imediato se integram sem sobressaltos numa teoria acessível, na qual a criação seria um acto natural*».²⁹²

²⁸⁹ Eugène Ionesco, *A Busca Intermitente*, Difel, Lisboa, 1990, p. 52.

²⁹⁰ Thomas De Koeninck, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura*, Edições 70, Lisboa, 2003, p. 9.

²⁹¹ «Cidades Expostas: Cidades Sonhadas», *Diário de Lisboa*, Lisboa, (27/01/1987).

²⁹² «A Ver», *Jornal de Notícias*, Porto, (24/01/1997).

Quinze são as exposições de Nadir nestes anos. E como não evoluir é recuar, nova fase na pintura, se avista: «Nadir Afonso surpreende-nos com uma exposição onde os registos das arquitecturas das cidades e dos espaços são agora cortados pela figuração feminina.»²⁹³. «Se na bagagem cultural de Nadir Afonso, há o arquitecto, o filósofo e o homem, na sua obra há a pintura, a perseguição exaustiva à essência da arte, à beleza oculta que se presente, no êxtase da inteligência e da sensibilidade. Dentro da mesma linguagem pictórica conceptual, Nadir está a passar por uma nova fase. Bela.»²⁹⁴

César Príncipe considera: «Há artistas que definitivamente pertencem à história... porque fizeram e fazem história. Nadir Afonso Rodrigues não é um caso por acaso, desde que, aos quatro anos, pintou um círculo na sala da residência. Esse círculo seria a sua “estrela”, o contorno solar da sua rotação no universo da Estética.

Numa Europa em reconstrução, num planeta em reordenação política e paisagística, Nadir amotinou-se contra o arquitecto, contra a fortuna de um gabinete cosmopolita. Entregou-se a tempo inteiro à atracção das tintas, sem que abrandasse o seu feitio questionador, de autojustificação, de interpelação da sua liberdade e da sua contemporaneidade. Tomou as formas da cor e a cor das formas como batalha e um êxtase das leis do rigor. Em simultâneo, decifrou-se numa fadiga teorizadora, cuja agudez dialéctica se impôs como manifesto das “tensões matemáticas” da Arte. (...) Ele, frugal no seu pão, no seu leite, no seu mel, na sua fruta, como transformar um risco numa senda do improvisado. Ele, perseguidor da relatividade, com a sua cultura da invenção e o seu culto da exactidão.»²⁹⁵

A cidade persevera em constituir um manancial de possibilidades de representação. «*Parecería una contradicción hablar de poética y de fantasía, respecto de la geometría, pero el mundo lírico y desnudo, consumada belleza de Nadir Afonso, obliga a ello. Partiendo de la geometría como vehículo, como herramienta, de la exquisitez como orientación y de una sabia composición, cuajada de conocimientos técnicos, el pintor crea una idolología y un lenguaje, que por medio de la representación de interiores y exteriores urbanos, nos dejan la constancia de una particularidad, que otorga dimensión a un mundo propio.*»²⁹⁶

²⁹³ «Nadir Afonso. A outra geometria», J.L.- *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (20/02/1990).

²⁹⁴ «Nadir Afonso: Uma estética racional numa arte intuitiva», *Letras & Letras* n.º 27, Março 1990.

²⁹⁵ César Príncipe, «Nadir Afonso. Cultura da invenção e culto da exactidão», *Jornal de Notícias*, (20/11/1994).

²⁹⁶ «Nadir Afonso: Lirismo y fantasia de la geometría», *El Punto de las Artes*, Madrid, (23/05/1997).

«Ao longo do seu longo percurso, Nadir Afonso demonstrou essa capacidade única de transformar puras abstrações — linhas, pontos, planos, cores — em extraordinárias ilusões do espírito e da percepção. E é com isso que um artista nos surpreende na renovação incessante da sua arte.»²⁹⁷



Imagem 85. A Cidade dos Príncipes.

No século XXI mercê da grande capacidade de trabalho e servindo-se de obras que constituem o espólio da Fundação Nadir Afonso foram até ao momento realizadas trinta e duas exposições. O impacto destas pinturas é forte e são transmitidas ao pintor manifestações de exultação. «No entanto, nada desviou Nadir da sua total propensão para pintar nem da certeza de que as leis que regem a Pintura e a Arquitectura são diferentes. Além de materializada nos seus trabalhos plásticos, essa tomada de consciência tem sido, desde então, catalisadora de uma extensa obra teórica. Como artista, continua a procurar incessantemente as essências e o absoluto, e a encontrar na harmonia geométrica o reflexo da ordem primordial do Universo.»²⁹⁸

²⁹⁷ Bernardo Pinto de Almeida, *Nadir Afonso*, «Nadir ou a pintura como pura sugestão» (catálogo de exposição), Galeria Ap'Arte, Porto, 2010, p. 8.

²⁹⁸ Valdimiro Nunes, «Nadir Afonso: A emoção da geometria», *Arquitectura e Vida*, Janeiro 2006, p. 34.

Conclusão

Um especialista é um homem que deixou de pensar, ele sabe!

Frank Lloyd Wright

Ao longo do presente trabalho analisamos as contradições em que caem historiadores e críticos de arte e concluímos a existência de duas posições antagónicas: se uns manifestam reservas infundadas pela pintura e pela escrita, os outros revelam grande admiração e respeito. A partir de excertos de várias publicações, mostramos a facilidade com que os que apresentam reservas emitem os seus alvitreiros, probatórios de que não frequentaram a obra nadiriana, ao passo que toda a manifestação enaltecida é ignorada e abafada por estes profissionais. Se arguimos as suas opiniões, não é porque se trata de apreciar ou não apreciar a obra de Nadir Afonso: trata-se de apresentar factos — e os factos são independentes dos laços — e em face destes analisámos a ilusão de conhecimento (e anti-conhecimento) e procuramos «reter a ideia de que a verdade está para além da autoridade humana»²⁹⁹ mas felizmente, para o pintor, a maioria das pessoas tem um conceito laudatório do seu trabalho.

162

Popper define como «teoria *conspiratória da ignorância*: uma teoria que não interpreta a ignorância como uma falta de conhecimento, mas sim como a obra de um qualquer poder sinistro, fonte de influências impuras e malélicas que pervertem e envenenam as nossas mentes, instilando em nós o hábito da resistência ao conhecimento.»³⁰⁰ A teoria conspiratória da ignorância, é pois uma curiosa excrescência da doutrina da verdade manifesta «a teoria de que a verdade é manifesta — que pode ser vista por qualquer um, conquanto este a queira ver — constitui a base de quase todas as espécies de fanatismo (...) Isto acontece simplesmente porque a verdade não é, por via de regra, manifesta.»³⁰¹ E como a verdade nem sempre é manifesta, apelamos à investigação como meio de eliminar o erro.

Continuando a privilegiar Karl Popper, este confessa: «As minhas opiniões sobre a metodologia das ciências sociais são o resultado da minha admiração pela teoria

²⁹⁹ Karl Popper, *Conjecturas e Refutações*, [1963] Almedina, Coimbra, 2006, p.52.

³⁰⁰ Idem, p.18.

³⁰¹ Idem, p. 24.

económica.»³⁰² Procuramos, pois, seguir o exemplo do filósofo, resgatamos uma expressões utilizadas na economia de mercado, e que se aplica, às nossas conclusões: *retroalimentação*.

Averiguamos que uma espécie de *retroalimentação* atravessa a História de Arte Contemporânea, como se não houvesse capacidade de invocar novos termos ou ideias; e por isso alguns recorrem-se, ou melhor, alimentam-se com aquilo que anteriormente já tinha sido afirmado, onde se incluem, de forma sistemática, os mesmos vocábulos, as mesmas faltas, condicionando-se desta forma o estudo e o aprofundar dos conhecimentos sobre a obra deste pintor, que ainda se encontra por estudar.

Em virtude dos enunciados narrados que consideramos insustentáveis e que descrevemos ao longo da nossa dissertação, expomo-nos a ser repreendidos, com o fundamento de que esses enganos não passam de falhas de informação dos seus autores e que ninguém é obrigado a saber o que Nadir Afonso pinta, ou o que pensa sobre arte. Ninguém é obrigado a saber, nem ninguém é obrigado a gostar, de acordo. Mas, quando temos a responsabilidade de apresentar um trabalho que deveria possuir cariz científico, ou se estamos em situação de transmitir conhecimentos, deveria haver uma preocupação em documentar minimamente as informações, independentemente de concordar ou discordar, de gostar ou não gostar, de omitir ou de revelar. A História de Arte, tal como nos é apresentada, destina-se unicamente a satisfazer voluntariedades, é desprovida de douto sentido, e, daí termos de nos vergar à ideia da existência de «vendedores de tapetes» na História de Arte e no meio académico, tal como já tinha concluído Gabriel Gagnon: «“Quantos ‘vendedores de tapetes’ encontrei no mercado universitário, tanto entre os promotores da investigação como os que se intitulam intelectuais”», afirma Gabriel Gagnon num texto lúcido e corajoso.»³⁰³

Ao longo do nosso trabalho, mostramos que certa crítica e historiografia funciona como se as consciências fossem tocadas por uma inércia, que inibisse a capacidade de discernir, e a retroalimentação fosse o último refúgio.

Karl Popper escreveu: «Um bom historiador trará mais achas à fogueira da nossa curiosidade.»³⁰⁴ Deste modo, pela nossa parte, tentamos trazer novas «achas à fogueira da nossa curiosidade», alimentando-a com novos dados e novos esclarecimentos. Em *O*

³⁰² Karl Popper, *O mito do Contexto*, [1996] Edições 70, Lisboa, 1999, p. 189.

³⁰³ Thomas De Koeninck, *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura*, Edições 70, Lisboa, 2003, p. 26.

³⁰⁴ Karl Popper, *O mito do Contexto*, Edições 70, Lisboa, 1999, p. 172

Mito do Contexto, Popper considera: «a eliminação de erros e a abordagem da verdade são uma tarefa difícil. Não existe critério da verdade. Mas existe algo de semelhante a um critério do erro: os choques que surgem dentro do nosso conhecimento e os factos indicam que alguma coisa está errada. Deste modo o conhecimento pode crescer através da eliminação crítica do erro. É assim que podemos aproximarmo-nos, da verdade.»³⁰⁵. E foi assim que tentamos proceder à eliminação crítica do erro pois «ninguém está imune ao erro. O que é positivo é aprender com eles.»³⁰⁶.

A conclusão lógica retirada ao longo do nosso trabalho, reconhece que Nadir esteve sempre à frente do seu tempo. Ninguém fica indiferente à sua obra ou se gosta ou se odeia; as reservas manifestadas provêm sobretudo daqueles que desconhecem ou inibem que outros tenham um conhecimento mais profundo do trajecto artístico do pintor. A propósito, vejamos esta passagem de um escrito de Nadir: «É curiosa esta afirmação pública feita, há já longos anos, por Giovanni Papini: “Picasso confessou-me que a sua pintura não passa de uma farsa montada aos críticos da arte”. Confissão que levou muitos estetas a retractarem-se e a manifestarem o seu desafecto pela obra do pintor. Depois, em face do desmentido de Picasso, tudo voltou prudentemente à normalidade.»³⁰⁷ Estamos convictos de que estas palavras podem ser aplicadas na actualidade a Nadir Afonso; como as palavras leva-as o vento, ainda um dia a verdade virá ao de cima.

A matemática é a ciência do rigor e da verdade. Ao longo da sua vida Nadir Afonso muitas vezes fez apelo ao rigor matemático, para quem o Homem, antes de possuir o sentido abstracto do equilíbrio moral, já possuía o sentido concreto do equilíbrio e do rigor espacial dados pela geometria que foi a sua primeira ciência e um dos seus primeiros cultos. Deste modo se para a criação da obra de arte, temos que ver a matemática em termos de geometria, ao praticar a crítica e a História de Arte, deveria prevalecer a matemática em termos de lógica, essa disciplina que trata das conclusões a que chegamos através de certezas que lhe servem de premissas, base de toda a moderna ciência de computação.

³⁰⁵ Idem, p. 177.

³⁰⁶ Idem, p. 179.

³⁰⁷ Nadir Afonso, *Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*, Chaves Ferreira Publicações, Lisboa, 2003, p. 76.

Deste modo, a obra de Nadir Afonso encontra-se por estudar tanto na vertente artística com na vertente teórica e tentamos fazer um percurso elucidativo da abrangência do trabalho estético e da pintura.

O principal problema de apreciação deve-se à confusão entre objecto representado e obra de arte; é valorizado o objecto representado, sem se suspeitar de que as formas se tornam exigentes e estabelecem entre elas, relações extrínsecas ao objecto. Daí, Nadir entender a arte com um fenómeno visível e não dizível; Goethe também considera que «podemos “provar ou apreciar” as sensações da arte, “sentir” os segredos das proporções arquitectónicas, mas não explicá-las: qualquer um que tenha a “cabeça cheia de conhecimentos gerais sobre o bom gosto” não vê a verdadeira natureza da arquitectura» e continua mais adiante «um mestre deve as suas invenções, em grande parte, ao que a Natureza lhe conferiu e à sua própria capacidade.»³⁰⁸

Assim, na arte ao valorizar-se unicamente os atributos ou qualidades variáveis, em detrimento de atributos constantes, entende-se que se possam «encher volumes e volumes duma literatura psicológica que, passando ao lado da realidade, não nos diz coisa nenhuma. Atingimos assim, no âmago das suas contradições, a muito denominada *problemática estética*: como seria possível elaborar um estudo descrito sobre arte quando esta, dada a própria especificidade que a define, não é um fenómeno dizível? Ao nosso conhecimento a primeira e derradeira vez que se tentou abordar a essência do belo na sua facticidade artística, remonta a Platão e ninguém nada mais e melhor acrescentou a este seu último conceito: “As formas geométricas são, em si, os puros exemplos da beleza”».³⁰⁹

Sendo a matemática da obra de arte de natureza intuitiva, Nadir encontrou em Kurt Gödel um apoio para a sua teoria: «Citemos, como recurso, um extraordinário “teorema da incompletude” acerca da natureza da matemática, formulado em 1931 por Kurt Gödel, sem que este filósofo tenha pensado que a sua tese encontraria, um dia, apoio e confirmação nestes nossos estudos estéticos. “Há problemas que não podem ser resolvidos por meio de nenhum conjunto de regras ou procedimentos. Ao impor limites fundamentais à matemática, o teorema de Gödel veio destruir a crença generalizada de que a matemática era um sistema coerente e completo com uma base lógica o que

³⁰⁸ Goethe, citado por Christof Thornes, *Teoria da Arquitectura: do Renascimento aos nossos dias*, «Da *Arquitectura Alemã*», Tachen, Colónia, 2003.

³⁰⁹ Nadir Afonso, *As Artes: Erradas Crenças e Falsas Críticas/The Arts: Erroneous Beliefs and False Criticisms*, Chaves Ferreira Publicações, Lisboa, 2005, p. 70-72.

constitui um grande choque para a comunidade científica. O teorema de Gödel constitui limitações de fundo do conhecimento científico, às quais só vieram ao de cima durante o século XX.»³¹⁰ Esta conclusão de Gödel reforça o que vimos tentando demonstrar nos nossos trabalhos estéticos elaborados ao longo dos anos: existe na obra de Arte, uma morfometria de fonte matemática, irreduzível a qualquer *sistema coerente* e apenas acessível à intuição.»³¹¹ Porque a criação artística assevera-se, intraduzível segundo formulações ou equações matemáticas, uma vez que se gera uma rede de correspondências ponderáveis pela intuição e imponderáveis pela razão.

Nadir «entregou-se a tempo inteiro à atracção das tintas, sem que abrandasse o seu feitio questionador, de autojustificação, de interpelação da sua liberdade e da sua contemporaneidade. Tomou as formas da cor e a cor das formas como batalha e um êxtase das leis do rigor. Em simultâneo, decifrou-se numa fadiga teorizadora, cuja agudez dialéctica se impôs como manifesto das “tensões matemáticas” da Arte. (...) Ele, frugal no seu pão, no seu leite, no seu mel, na sua fruta, como transformar um risco numa senda do improvisado. Ele, perseguidor da relatividade, com a sua cultura da invenção e o seu culto da exactidão.»³¹²

Para Maria José Magalhães «Kandinsky é um homem do mundo, e, em oposição à sua teosofia, vemos a sua biografia recheada de cargos ligados a instituições governamentais, associações, academias, centros culturais, de Moscovo, da Bauhaus, em França. Nadir é um homem fora do mundo, um pensador, um filósofo que reflecte sobre a coerência dos seus actos e pensamentos, alguém a quem a posse não seduz.»³¹³

E como a posse não o seduz, é sabido que aqueles artistas dotados de sentido social em excesso e um minguado sentido artístico, se aglutinam em torno dos promotores das artes e das instituições e, mercê da sua capacidade de «correr atrás dos seus interesses», são precisamente esses os indivíduos que a historiografia sua contemporânea privilegia. Depois de recolhidos à terra-mãe, expira essa dimensão de propagandista militante, e com o distanciamento dado pelo tempo tudo se clarifica.

³¹⁰ Transcrição de nota do autor: «Stephan Hawking, *O Universo numa casca de noz*, Lisboa Edições Gradiva, Lisboa, p. 139.»

³¹¹ Nadir Afonso, *As Artes: Erradas Crenças e Falsas Críticas/The Arts: Erroneous Beliefs and False Criticisms*, Chaves Ferreira Publicações, Lisboa, 2005, p. 68.

³¹² César Príncipe, «Nadir Afonso: Cultura da invenção e culto da exactidão» *Jornal de Notícias*, (20/11/1994).

³¹³ Maria José Magalhães, «Entre a liberdade e a disciplina através do rigor criativo», *Nadir Afonso: Itinerário (com) Sentido* (direcção de Agostinho Santos), Edições Afrontamento, Porto, 2009, p. 104.

Exemplificamos com Bouguereau (1823-1905) considerado no seu tempo o maior pintor do mundo mergulhou no olvido, quiçá o seu virtuosismo carecia do factor harmonia de fonte geométrica.

Sabendo apenas pintar e «admiravelmente», e sendo a sua pintura «telas para o futuro, porque talvez melhor compreendidas nos tempos vindouros que no presente»³¹⁴, ao nos ocuparmos das obras com o título de cidades, fazemo-lo com o propósito expresso de reiterar o seguinte:

— O objecto representado não confere especificidade à obra de arte falar no objecto só faz sentido para aqueles que valorizam apenas as qualidades secundárias da obra de arte.

— Na pintura de Nadir Afonso a representação da cidade é apenas uma variante da sua extensa obra cujo título possui unicamente a função de identificação.

Demos a conhecer dados biográficos e elaboramos uma resenha do percurso artístico, mostrámos a evolução formal da pintura, e em primeira mão, balizamo-las por períodos de acordo com a estrutura formal para concluirmos que as cidades de Nadir Afonso, são fruto de um aturado e perseverante trabalho.

O novel da criação destas pinturas reside na passagem da complexidade real urbana para a simplicidade aparente do quadro, sem que, contudo, o objecto representado — a cidade — tenha qualquer relevância para a pintura.

O facto de há mais de trinta anos atrás, termos feito estudos de matemática, somos levados, a associar a matemática aos problemas do dia-a-dia. Assim, os erros em que cai a historiografia devem-se sobretudo, a nosso ver, aos condicionamentos e às limitações propostas ao estudo da obra deste artista. Apropriando-nos da linguagem matemática, o reduzido número de ocorrências (investigações efectuadas) conduziu a erros, pois a partir de dados incertos, depreciou-se a obra.

No dia 21 de Novembro de 2009, a imprensa divulgou a notícia de que o Papa Bento XVI reuniu-se na Capela Sistina com artistas das várias áreas e de vários países. A intenção era estabelecer um diálogo com os criadores e discutir a arte contemporânea fazendo um apelo aos artistas para que usassem a arte para humanizar. Mais de cinquenta anos antes, já Nadir Afonso em *La Sensibilité Plastique* (1958) escrevia: «*L'art clarifie les esprits et dignifie l'homme. L'art humanise.*»





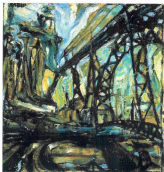
³¹⁴ Nadir Afonso, «Futuro», Futuro (Catálogo da exposição), *Jornal de Notícias*, Porto, 2007, p. 6.


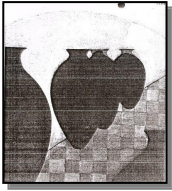
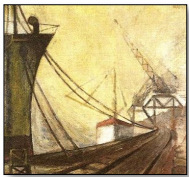



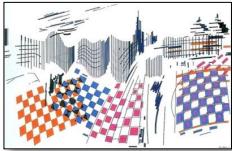

Àqueles que porventura possam insinuar, ou depreciar o nosso trabalho em virtude dos laços que nos ligam a Nadir Afonso, dizemos que apresentámos factos, e os factos, nada têm a ver com laços; «Mas vou deixar que o pouco que aprendi se torne conhecido, de modo a que alguém melhor do que eu possa conjecturar a verdade e, com o seu trabalho, demonstrar e criticar o meu erro. Perante isso rejubilarei, visto ter sido, não obstante, uma das causas por que tal verdade veio à luz.»³¹⁵.


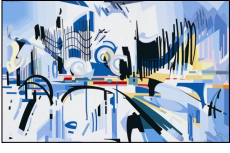

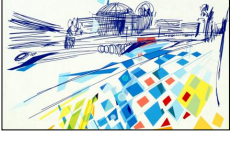
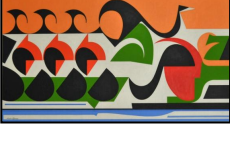
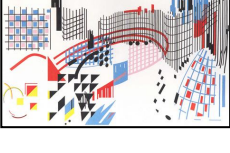
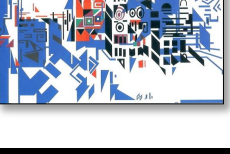
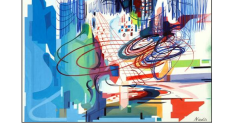
³¹⁵ Albrecht Dürer, citado por Karl Popper, *Conjecturas e Refutações*, Almedina, Coimbra, 2006, p.16.






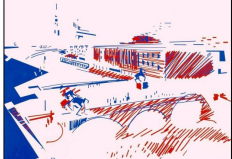


Anexo I

Ficha técnica das obras reproduzidas






Página 44		Título	<i>Vista do Forte de S. Francisco</i>
		Ano	1937
		Técnica	Aquarela s/ papel
		Dimensões	30 x 40 cm (?)
		Colecção	
Página 46		Título	<i>Clérigos</i>
		Ano	1941
		Técnica	Óleo sobre tela
		Dimensões	60 x 60 cm
		Colecção	Fundação Calouste Gulbenkian
Página 46		Título	<i>Praça da Batalha</i>
		Ano	1943
		Técnica	Óleo sobre tela
		Dimensões	65 x 50 cm
		Colecção	
Página 48		Título	<i>Auto-retrato</i>
		Ano	1939
		Técnica	Óleo sobre tela
		Dimensões	60 x 50 cm (?)
		Colecção	
Página 51		Título	<i>Ribeira</i>
		Ano	1942
		Técnica	Óleo sobre tela
		Dimensões	38 x 62 cm
		Colecção	MNAC
Página 51		Título	<i>Vila Nova de Gaia</i>
		Ano	1942
		Técnica	Óleo sobre tela
		Dimensões	53 x 52 cm
		Colecção	

Página 54		Título	<i>Évora Surrealista</i>
		Ano	1945
		Técnica	Óleo sobre tela
		Dimensões	96,5 x 111 cm
		Colecção	Fundação Nadir Afonso
Página 54		Título	<i>Potes</i>
		Ano	1945
		Técnica	Óleo sobre tela
		Dimensões	46 x 41cm
		Colecção	Arq. Carlos Ramos
Página 55		Título	<i>Cais de Santos</i>
		Ano	1944
		Técnica	Óleo sobre tela
		Dimensões	95 x 95 cm
		Colecção	Dr Joaquim Silveira
Página 59		Título	<i>Composição</i>
		Ano	1946
		Técnica	Óleo sobre tela
		Dimensões	73 x 70 cm
		Colecção	Fundação Nadir Afonso
Página 83		Título	<i>Helsínquia</i>
		Ano	1986
		Técnica	Acrílico sobre tela
		Dimensões	80 x 120 cm
		Colecção	
Página 83		Título	<i>Plaza del Sol</i>
		Ano	1987
		Técnica	Acrílico sobre tela
		Dimensões	86,5 x 118,5 cm
		Colecção	João Ribas
Página 83		Título	<i>Dresden</i>
		Ano	1987
		Técnica	Acrílico sobre tela
		Dimensões	78,5 x 118 cm
		Colecção	Rosaline Araújo
Página 105		Título	<i>Baku</i>
		Ano	2003
		Técnica	Acrílico sobre tela
		Dimensões	94 x 136cm
		Colecção	Fundação Nadir Afonso

Página 107		Título	<i>Bristol</i>
		Ano	2000
		Técnica	Acrílico sobre tela
		Dimensões	93,5 x 133,5 cm
		Colecção	Fundação Nadir Afonso
Página 107		Título	<i>Sydney</i>
		Ano	2000
		Técnica	Acrílico sobre tela
		Dimensões	92 x 135 cm
		Colecção	Fundação Nadir Afonso
Página 107		Título	<i>Pontes sobre o Reno</i>
		Ano	2001
		Técnica	Acrílico sobre tela
		Dimensões	93 x 138 cm
		Colecção	Fundação Nadir Afonso
Página 107		Título	<i>La Seine et de Grand Palais</i>
		Ano	2001
		Técnica	Acrílico sobre tela
		Dimensões	92 x 136 cm
		Colecção	Fundação Nadir Afonso
Página 110		Título	<i>Friso do Falcão</i>
		Ano	1950
		Técnica	Óleo sobre tela
		Dimensões	82 x 127,5 cm
		Colecção	Fundação Nadir Afonso
Página 116		Título	<i>Leipzig</i>
		Ano	198
		Técnica	Acrílico sobre tela
		Dimensões	87 x 121 cm
		Colecção	Banco Millenium BCP
Página 118		Título	<i>Bruxelas</i>
		Ano	1971
		Técnica	Óleo sobre tela
		Dimensões	70 x 100 cm
		Colecção	
Página 132		Título	<i>Dusseldorf</i>
		Ano	2008
		Técnica	Acrílico sobre tela
		Dimensões	215 x 200 cm
		Colecção	Fundação Nadir Afonso

Página 133		Título	<i>Hórus</i>
		Ano	1953
		Técnica	Óleo sobre tela
		Dimensões	95,5 x 135,5 cm
		Colecção	Fundação Nadir Afonso
Página 134		Título	<i>Espacillimité</i>
		Ano	1953
		Técnica	Óleo sobre tela
		Dimensões	88 x 130 cm
		Colecção	
Página 135		Título	<i>Veneza</i>
		Ano	1956-62
		Técnica	Óleo sobre tela
		Dimensões	84 x 131 cm
		Colecção	Fundação Calouste Gulbenkian
Página 137		Título	<i>Le Grand Canal</i>
		Ano	1956
		Técnica	Óleo sobre tela
		Dimensões	83 x 123 cm
		Colecção	Professor Rui Victorino
Página 137		Título	<i>Babilónia</i>
		Óleo sobre tela	1968
		Técnica	Óleo sobre tela
		Dimensões	87 x 143,5 cm
		Colecção	
Página 138		Título	<i>Pontes de S. Petersburgo</i>
		Ano	1989
		Técnica	Óleo sobre tela
		Dimensões	92,5 x 122 cm
		Colecção	Fundação Nadir Afonso
Página 139		Título	<i>Cidade dos Galos</i>
		Ano	1988
		Técnica	Acrílico sobre tela
		Dimensões	84 x 118 cm
		Colecção	
Página 140		Título	<i>Essen</i>
		Ano	1996
		Técnica	Acrílico sobre tela
		Dimensões	94 x 130 cm
		Colecção	

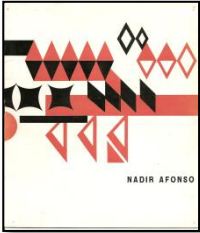
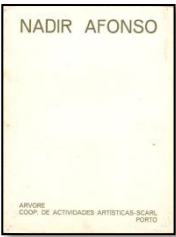
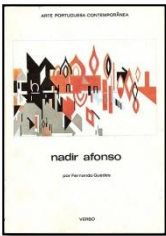
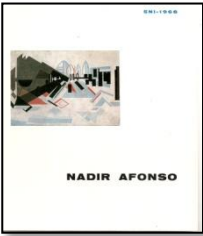
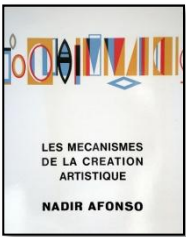
Página 141		Título	<i>Sirènes</i>
		Ano	2001
		Técnica	Acrílico sobre tela
		Dimensões	95 x 100 cm
		Colecção	Fundação Nadir Afonso
Página 142		Título	<i>Kuala Lumpur</i>
		Ano	2008
		Técnica	Acrílico sobre tela
		Dimensões	190 x 210 cm
		Colecção	Fundação Nadir Afonso
Página 142		Título	<i>Ninfas</i>
		Ano	2008
		Técnica	Acrílico sobre tela
		Dimensões	210 x 195 cm
		Colecção	Fundação Nadir Afonso
Página 143		Título	<i>Esfinge</i>
		Ano	2010
		Técnica	Acrílico sobre tela
		Dimensões	180 x 195 cm
		Colecção	Fundação Nadir Afonso
Página 144		Título	<i>Gôndolas</i>
		Ano	2007
		Técnica	Acrílico sobre tela
		Dimensões	260 x 200 cm
		Colecção	Fundação Nadir Afonso
Página 146		Título	<i>Rua da Cadeia</i>
		Ano	1936
		Técnica	Óleo sobre tela
		Dimensões	32 x 30 cm
		Colecção	Fundação Nadir Afonso
Página 146		Título	<i>Canto do Rio</i>
		Ano	1936
		Técnica	Óleo sobre tela
		Dimensões	31 x 38 cm
		Colecção	Fundação Nadir Afonso
Página 148		Título	<i>La Seine</i>
		Ano	1954
		Técnica	Óleo sobre tela
		Dimensões	66 x 90 cm
		Colecção	Fundação Nadir Afonso

Página 152		Título	<i>Idade Média</i>
		Ano	1960-64
		Técnica	Óleo sobre tela
		Dimensões	90 x 130 cm
		Colecção	
Página 153		Título	<i>Labirinto</i>
		Ano	1969
		Técnica	Óleo sobre tela
		Dimensões	96 x 117 cm
		Colecção	Fundação Nadir Afonso
Página 155		Título	<i>Pontes de Paris</i>
		Ano	1978
		Técnica	Óleo sobre tela
		Dimensões	87 x 101 cm
		Colecção	
Página 156		Título	<i>Cidade de Chaves</i>
		Ano	1978
		Técnica	Óleo sobre tela
		Dimensões	87 x 101 cm
		Colecção	Professor Rui Victorino
Página 161		Título	<i>Cidade dos Príncipes</i>
		Ano	1999
		Técnica	Óleo sobre tela
		Dimensões	96 x 135 cm
		Colecção	Fundação Nadir Afonso

Anexo II

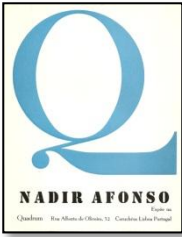
Colectânea de Livros e Catálogos Nadir Afonso

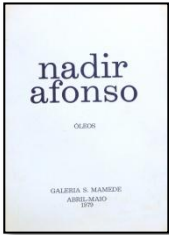
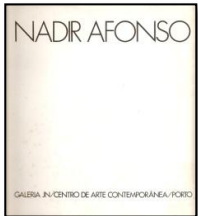
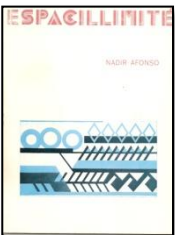
1.		Título	NADIR
		Ano	1949
		Tipo de Publicação	Catálogo de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	
		Editor/Instituição	Galeria Portugália
		Localidade	Porto
		Observações	
2.		Título	LA SENSIBILITE PLASTIQUE
		Ano	1958
		Tipo de Publicação	Ensaio - Investigação Estética
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Presses du Temps Présent
		Localidade	Paris
		Observações	
3.		Título	OBJECTIVITÉ INOBJECTIVITÉ
		Ano	1959
		Tipo de Publicação	Catálogo de exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Maison des Beaux-Arts
		Localidade	Paris
		Observações	
4.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1959
		Tipo de Publicação	Catálogo de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Galeria Divulgação
		Localidade	Porto
		Observações	Texto em português e francês
5.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1961
		Tipo de Publicação	Catálogo de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	SNI
		Localidade	Lisboa
		Observações	

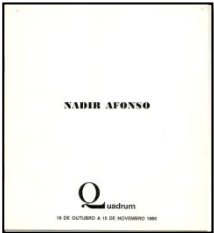
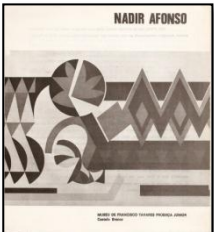
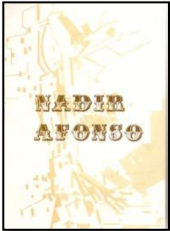
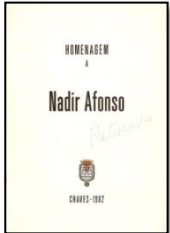
6.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1963
		Tipo de Publicação	Catálogo de exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Escola de Belas-Artes do Porto
		Localidade	Porto
		Observações	
7.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1966
		Tipo de Publicação	Desdobrável de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	
		Editor/Instituição	Cooperativa Árvore
		Localidade	Porto
		Observações	
8.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1968
		Tipo de Publicação	Ensaio
		Autor do Texto/Coord.	Fernando Guedes
		Editor/Instituição	Verbo
		Localidade	Lisboa
		Observações	Capa mole
9.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1968
		Tipo de Publicação	Desdobrável de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	
		Editor/Instituição	SNI
		Localidade	Lisboa
		Observações	
10.		Título	LES MECANISMES DE LA CREATION ARTISTIQUE
		Ano	1970
		Tipo de Publicação	Ensaio - Investigação Estética
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Editions du Griffon
		Localidade	Neuchâtel, Suíça
		Observações	Capa dura

11.		Título	<i>THE MECHANISMS OF ARTISTIC CREATION</i>
		Ano	1970
		Tipo de Publicação	Ensaio - Investigação Estética
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Editions du Griffon
		Localidade	Neuchâtel, Suíça
		Observações	Capa dura
12.		Título	<i>DIE MECHANISMEN DES KÜNSTLERISCHEN SCHAFFENS</i>
		Ano	1970
		Tipo de Publicação	Ensaio - Investigação Estética
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Editions du Griffon
		Localidade	Neuchâtel, Suíça
		Observações	Capa dura
13.		Título	<i>NADIR AFONSO</i>
		Ano	1970
		Tipo de Publicação	Catálogo de exposição
		Autor do Texto/Coord.	Joaquim Veríssimo Serrão e Fernando Guedes
		Editor/Instituição	Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais
		Localidade	Paris
		Observações	
14.		Título	<i>NADIR AFONSO</i>
		Ano	1970
		Tipo de Publicação	Catálogo de exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Fundação Calouste Gulbenkian,
		Localidade	Lisboa
		Observações	
15.		Título	<i>NADIR AFONSO</i>
		Ano	1970
		Tipo de Publicação	Desdobrável de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	José Henrique Dias
		Editor/Instituição	Salão Nobre do Grémio do Comércio
		Localidade	Chaves
		Observações	

16.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1970
		Tipo de Publicação	Desdobrável de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	
		Editor/Instituição	TPN – Centre de Culture
		Localidade	Neuchâtel, Suíça
		Observações	
17.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1972
		Tipo de Publicação	Catálogo de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	Rui Mário Gonçalves
		Editor/Instituição	Galeria Buchholz
		Localidade	Lisboa
		Observações	
18.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1972
		Tipo de Publicação	Catálogo de exposição,
		Autor do Texto/Coord.	Rui Mário Gonçalves
		Editor/Instituição	Galeria Alvarez
		Localidade	Porto
		Observações	Bilingue português e inglês
19.		Título	AESTHETIS SYNTHESIS
		Ano	1974
		Tipo de Publicação	Ensaio
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Galeria Alvarez e Selected Artists Galleries
		Localidade	Nova Iorque
		Observações	Texto em Inglês
20.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1974
		Tipo de Publicação	Desdobrável exposição
		Autor do Texto/Coord.	Michel Gaüzes
		Editor/Instituição	Selected Artists Galleries
		Localidade	Nova Iorque
		Observações	

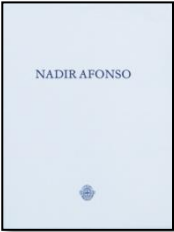

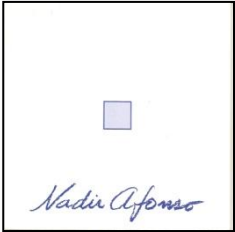
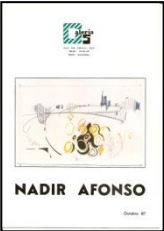
21.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1974
		Tipo de Publicação	Catálogo de exposição
		Autor do Texto/Coord.	Michel Gaüzes
		Editor/Instituição	Galeria Prisma
		Localidade	Lisboa
		Observações	
22.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1975
		Tipo de Publicação	Desdobrável de exposição
		Autor do Texto/Coord.	Egídio Álvaro
		Editor/Instituição	Galeria Dois
		Localidade	Porto
		Observações	
23.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1975
		Tipo de Publicação	Desdobrável de exposição
		Autor do Texto/Coord.	Michel Gaüzes
		Editor/Instituição	Galeria Quadrum
		Localidade	Lisboa
		Observações	
24.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1978
		Tipo de Publicação	Catálogo de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	Rui Mário Gonçalves
		Editor/Instituição	Museu Municipal
		Localidade	Chaves
		Observações	
25.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1978
		Tipo de Publicação	Desdobrável de exposição
		Autor do Texto/Coord.	
		Editor/Instituição	Galerie Art-Service
		Localidade	Paris
		Observações	


26.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1978
		Tipo de Publicação	Catálogo de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Galeria Tempo
		Localidade	Lisboa
		Observações	
27.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1979
		Tipo de Publicação	Catálogo de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Galeria S. Mamede
		Localidade	Lisboa
		Observações	
28.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1979
		Tipo de Publicação	Catálogo de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	Michel Gaüzes
		Editor/Instituição	Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais
		Localidade	Paris
		Observações	
29.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1979
		Tipo de Publicação	Desdobrável de exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Galeria Jornal de Notícias
		Localidade	Porto
		Observações	
30.		Título	ESPACILIMITÉ
		Ano	1979
		Tipo de Publicação	Catálogo da exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Galeria Dois
		Localidade	Porto
		Observações	

31.		Título	ESPACILIMITÉ
		Ano	1979
		Tipo de Publicação	Catálogo da exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Galeria Tempo
		Localidade	Lisboa
		Observações	
32.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1980
		Tipo de Publicação	Catálogo de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Galeria Quadrum
		Localidade	Lisboa
		Observações	
33.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1981
		Tipo de Publicação	Catálogo de exposição
		Autor do Texto/Coord.	Fernando Pernes, Michel Gaúzes, Fernando Guedes e Rui Mário Gonçalves
		Editor/Instituição	Museu Francisco Tavares Proença Júnior
		Localidade	Castelo Branco
		Observações	
34.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1981
		Tipo de Publicação	Catálogo de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Galeria S. Mamede
		Localidade	Lisboa
		Observações	
35.		Título	HOMENAGEM A NADIR AFONSO
		Ano	1982
		Tipo de Publicação	Catálogo de exposição
		Autor do Texto/Coord.	Michel Gaúzes e Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Museu Municipal da Região Flaviense
		Localidade	Chaves
		Observações	

36.		Título	LE SENS DE L'ART
		Ano	1983
		Tipo de Publicação	Ensaio - Investigação estética
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Imprensa Nacional - Casa da Moeda
		Localidade	Lisboa
		Observações	Capa mole
37.		Título	LE SENS DE L'ART
		Ano	1983
		Tipo de Publicação	Ensaio - investigação estética
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Imprensa Nacional - Casa da Moeda
		Localidade	Lisboa
		Observações	Edição especial de capa dura
38.		Título	30 GUACHES DE NADIR AFONSO
		Ano	1983
		Tipo de Publicação	Desdobrável de exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso e Michel Gaüzes
		Editor/Instituição	Cooperativa Árvore
		Localidade	Porto
		Observações	
39.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1993
		Tipo de Publicação	Desdobrável de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	
		Editor/Instituição	Galeria Diagonal
		Localidade	Cascais
		Observações	
40.		Título	NADIR AFONSO: PERÍODO EGÍPCIO
		Ano	1984
		Tipo de Publicação	Catálogo de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Galeria S. Mamede
		Localidade	Lisboa
		Observações	

41.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1984
		Tipo de Publicação	Catálogo de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Galeria Gilde
		Localidade	Guimarães
		Observações	
42.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1985
		Tipo de Publicação	Catálogo de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	José García Leal, Juan Manuel Gòmez Segade, Fernando Guedes, Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Universidad de Granada
		Localidade	Granada, Espanha
		Observações	
43.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1985
		Tipo de Publicação	Catálogo de exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Galeria Bertrand do Chiado
		Localidade	Lisboa
		Observações	
44.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1985
		Tipo de Publicação	Catálogo de exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Galeria S. Pedro
		Localidade	Amarante
		Observações	
45.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1985
		Tipo de Publicação	Desdobrável de exposição
		Autor do Texto/Coord.	
		Editor/Instituição	Cooperativa Árvore
		Localidade	Porto
		Observações	



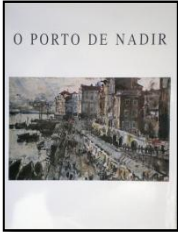
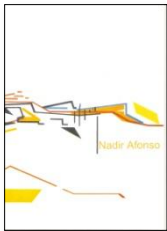
46.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1986
		Tipo de Publicação	Monografia
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Bertrand Editora
		Localidade	Lisboa
		Observações	Capa dura, edição trilingue português, francês e inglês.
47.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1987
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Galeria Bertrand, Bertrand Editora
		Localidade	Lisboa
48.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1987
		Tipo de Publicação	Catálogo de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Galeria da Pousada de Santa Marinha
		Localidade	Guimarães
49.		Título	NADIR AFONSO: Marcos de um percurso
		Ano	1987
		Tipo de Publicação	Catálogo de exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Galeria Quadrado Azul
		Localidade	Porto
50.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1987
		Tipo de Publicação	Catálogo de exposição
		Autor do Texto/Coord.	Joaquim Matos Chaves
		Editor/Instituição	Galeria 5
		Localidade	Coimbra
Observações			

51.		Título	NADIR AFONSO Serigrafias
		Ano	1988
		Tipo de Publicação	Desdobrável de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	
		Editor/Instituição	Posto de Turismo de Chaves
		Localidade	Chaves
		Observações	
52.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1988
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	António Cardoso e Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Museu Amadeo de Sousa Cardoso
		Localidade	Amarante
		Observações	
53.		Título	NADIR AFONSO Serigrafias
		Ano	1988
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	Mário de Oliveira
		Editor/Instituição	Galeria NovaBila
		Localidade	Vila Real
		Observações	
54.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1989
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Galeria Quadrado Azul
		Localidade	Porto
		Observações	
55.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1989
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	Joaquim Matos Chaves
		Editor/Instituição	Galeria Quadrado Azul/ Euroarte 89
		Localidade	Guimarães
		Observações	

56.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1990
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	
		Editor/Instituição	Galeria Municipal de V. N. de Famalicão e Galeria Quadrado Azul
		Localidade	V. N. Famalicão
		Observações	
57.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1990
		Tipo de Publicação	Catálogo Exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Galeria Y Grego
		Localidade	Lisboa
		Observações	
58.		Título	DA VIDA À OBRA DE NADIR AFONSO
		Ano	1990
		Tipo de Publicação	Monografia
		Autor do Texto/Coord.	Laura Afonso e Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Bertrand Editora
		Localidade	Lisboa
		Observações	Capa dura
59.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1991
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Galeria Quadrado Azul
		Localidade	Porto
		Observações	
60.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1992
		Tipo de Publicação	Catálogo Exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Galeria Y Grego
		Localidade	Lisboa
		Observações	

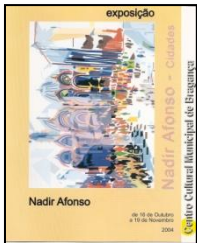

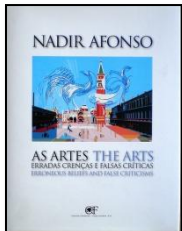
61.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1992
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Galeria Quadrado Azul
		Localidade	Porto
		Observações	
62.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1993
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	Alexandre Chaves, Rui Mário Gonçalves e Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Museu da Região Flaviense – Câmara Municipal de Chaves
		Localidade	Chaves
		Observações	
63.		Título	NOTAS BIOGRÁFICAS Nadir Afonso
		Ano	1993
		Tipo de Publicação	Folheto informativo
		Autor do Texto/Coord.	Escola Preparatória Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Escola Preparatória Nadir Afonso e Câmara Municipal de Chaves
		Localidade	Chaves
		Observações	
64.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1994
		Tipo de Publicação	Monografia
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso e Michel Gaúzes
		Editor/Instituição	Bial
		Localidade	Porto
		Observações	Capa dura
65.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1994
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	Fernando Pernes, Michel Gaúzes, Fernando Guedes e Rui Mário Gonçalves
		Editor/Instituição	Galeria Gonfilarte
		Localidade	Vila Praia de Âncora
		Observações	

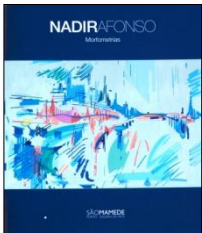
66.		Título	NADIR AFONSO: SÍNTESE ESTÉTICA
		Ano	1995
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso, Michel Gaúzes e Maria João Fernandes
		Editor/Instituição	Cooperativa Árvore
		Localidade	Porto
		Observações	Capa dura
67.		Título	NADIR AFONSO: SÍNTESE ESTÉTICA
		Ano	1995
		Tipo de Publicação	Desdobrável de exposição
		Autor do Texto/Coord.	
		Editor/Instituição	Cooperativa Árvore
		Localidade	Porto
		Observações	
68.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1996
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Galeria Artela
		Localidade	Lisboa
		Observações	
69.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1997
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	Texto de Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Galeria António Prates
		Localidade	Lisboa
		Observações	Bilingue português e inglês
70.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	1998
		Tipo de Publicação	Monografia
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Livros Horizonte
		Localidade	Lisboa
		Observações	Capa dura

71.		Título	O SENTIDO DA ARTE
		Ano	1999
		Tipo de Publicação	Ensaio – investigação estética
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Livros Horizonte
		Localidade	Lisboa
		Observações	Capa mole. Tradução de Albertina Caco
72.		Título	NADIR AFONSO: OBRA GRAVADA
		Ano	1999
		Tipo de Publicação	Monografia
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Edições António Coelho Dias
		Localidade	Lisboa
		Observações	Capa dura
73.		Título	UNIVERSO E O PENSAMENTO
		Ano	2000
		Tipo de Publicação	Ensaio
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Livros Horizonte
		Localidade	Lisboa
		Observações	Capa mole
74.		Título	O PORTO DE NADIR
		Ano	2000
		Tipo de Publicação	Monografia
		Autor do Texto/Coord.	Laura Afonso e Nadir Afonso
		Editor/Instituição	António Coelho Dias
		Localidade	Lisboa
		Observações	Capa dura
75.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	2000
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Casa de Cultura de Estarreja
		Localidade	Estarreja
		Observações	


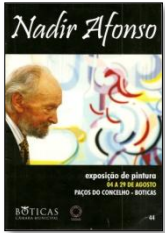

76.		Título Ano Tipo de Publicação Autor do Texto/Coord. Editor/Instituição Localidade Observações	NADIR AFONSO: BREVES NOTAS BIOGRÁFICAS 2000 Escola EB2,3 Nadir Afonso Escola EB2,3 Nadir Afonso Chaves
77.		Título Ano Tipo de Publicação Autor do Texto/Coord. Editor/Instituição Localidade Observações	NADIR AFONSO 2001 Catálogo exposição José Luís Judas, José Jorge Letria e Nadir Afonso Centro Cultural de Cascais Cascais
78.		Título Ano Tipo de Publicação Autor do Texto/Coord. Editor/Instituição Localidade Observações	SOBRE A VIDA E SOBRE A OBRA DE VAN GOGH 2002 Ensaio Nadir Afonso Chaves Ferreira Publicações e Fundação Nadir Afonso Lisboa Capa dura
79.		Título Ano Tipo de Publicação Autor do Texto/Coord. Editor/Instituição Localidade Observações	NADIR AFONSO 2002 Catálogo exposição Nadir Afonso Biblioteca Municipal de Ovar Ovar
80.		Título Ano Tipo de Publicação Autor do Texto/Coord. Editor/Instituição Localidade Observações	NADIR AFONSO 2002 Catálogo exposição Luís d' Oliveira Nunes e Nadir Afonso Galeria São Mamede Lisboa

81.		Título Ano Tipo de Publicação Autor do Texto/Coord. Editor/Instituição Localidade Observações	DA INTUIÇÃO ARTÍSTICA AO RACIOCÍNIO ESTÉTICO 2003 Ensaio investigação estética Nadir Afonso Chaves Ferreira Publicações Lisboa Capa dura
82.		Título Ano Tipo de Publicação Autor do Texto/Coord. Editor/Instituição Localidade Observações	NADIR AFONSO: O FASCÍNIO DAS CIDADES 2003 Monografia Juan Gomez Segade e Nadir Afonso Câmara Municipal de Cascais Cascais
83.		Título Ano Tipo de Publicação Autor do Texto/Coord. Editor/Instituição Localidade Observações	NADIR AFONSO: ANTOLÓXICA 2003 Catálogo exposição José Luís Baltar Pumar, Henrique Silva e Nadir Afonso Centro Cultural de Orense Orense, Espanha Quadrilíngue Espanhol, galego, português e inglês
84.		Título Ano Tipo de Publicação Autor do Texto/Coord. Editor/Instituição Localidade Observações	NADIR AFONSO 2003 Catálogo exposição Nadir Afonso Lugar do desenho – Fundação Júlio Resende Valbom
85.		Título Ano Tipo de Publicação Autor do Texto/Coord. Editor/Instituição Localidade Observações	HARMONIAS GEOMÉTRICAS 2004 Desdobrável de exposição LPDMCRS Lisboa

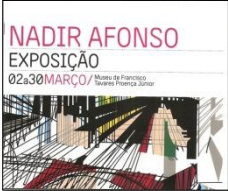

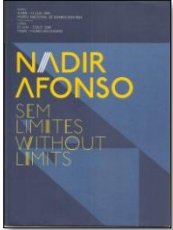
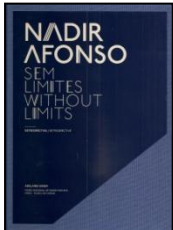
86.		Título	NADIR AFONSO: CIDADES
		Ano	2004
		Tipo de Publicação	Desdobrável de exposição
		Autor do Texto/Coord.	
		Editor/Instituição	Centro Cultural de Bragança
		Localidade	Bragança
		Observações	
87.		Título	NADIR AFONSO E O ABSTRACIONISMO GEOMÉTRICO
		Ano	2004
		Tipo de Publicação	Tese Mestrado
		Autor do Texto/Coord.	Carlos Eirão
		Editor/Instituição	Faculdade de Belas-Artes de Lisboa
		Localidade	Lisboa
		Observações	Policopiado
88.		Título	AS ARTES: ERRADAS CRENÇAS E FALSAS CRÍTICAS
		Ano	2005
		Tipo de Publicação	Ensaio - investigação estética
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Chaves Ferreira Publicações e Fundação Nadir Afonso
		Localidade	Lisboa
		Observações	Capa dura. Edição bilingue português e inglês.
89.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	2005
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	N. Lima de Carvalho
		Editor/Instituição	Galeria do Casino Estoril
		Localidade	Estoril
		Observações	
90.		Título	NADIR AFONSO: MORFOMETRIAS
		Ano	2005
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	N. Lima de Carvalho e Gomez Segade
		Editor/Instituição	Biblioteca de Ponte de Sor
		Localidade	Ponte de Sor
		Observações	

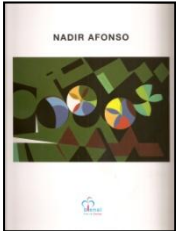

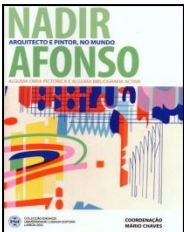

91.		Título	CIDADES DE UM FLÂNEUR
		Ano	2005
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	Ricardo Leite Pinto, Mário Chaves
		Editor/Instituição	Universidade Lusíada - Fundação Minerva
		Localidade	Lisboa
		Observações	
92.		Título	NADIR AFONSO: CIDADES
		Ano	2005
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	Fernando Melo e Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Fórum cultural de Ermesinde
		Localidade	Ermesinde
		Observações	
93.		Título	NADIR AFONSO: CIDADES
		Ano	2006
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	João Baptista e Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Biblioteca Municipal de Chaves
		Localidade	Chaves
		Observações	
94.		Título	NADIR AFONSO: MORFOMETRIAS
		Ano	2006
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Galeria São Mamede
		Localidade	Porto
		Observações	
95.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	2007
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso, Rui Mário Gonçalves, Maria Fernanda Carvalho e Maria João Fernandes
		Editor/Instituição	Galeria António Prates
		Localidade	Lisboa
		Observações	Edição bilingue português e inglês.

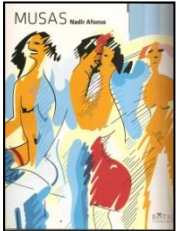



96.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	2007
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	N. Lima de Carvalho
		Editor/Instituição	Galeria do Casino do Estoril
		Localidade	Estoril
		Observações	
97.		Título	FUTURO
		Ano	2007
		Tipo de Publicação	Catálogo de exposição
		Autor do Texto/Coord.	Joaquim Oliveira, Nadir Afonso, José Leite Pereira
		Editor/Instituição	Galeria Jornal de Notícias
		Localidade	Porto
		Observações	
98.		Título	FUTURO
		Ano	2007
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	Joaquim Oliveira, Nadir Afonso e João Marcelino
		Editor/Instituição	Galeria Diário de Notícias
		Localidade	Lisboa
		Observações	
99.		Título	FUTURO
		Ano	2008
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Teatro Municipal da Guarda
		Localidade	Guarda
		Observações	
100.		Título	NADIR FACE A FACE COM EINSTEIN
		Ano	2008
		Tipo de Publicação	Ensaio
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Chaves Ferreira Publicações e Fundação Nadir Afonso
		Localidade	Lisboa
		Observações	Capa dura. Edição bilingue português e inglês

101.		Título	<i>O FUTURO RENASCIMENTO</i>
		Ano	2008
		Tipo de Publicação	Catálogo
		Autor do Texto/Coord.	Sara Silva
		Editor/Instituição	Dinalivro
		Localidade	Lisboa
		Observações	
102.		Título	<i>NADIR AFONSO</i>
		Ano	2008
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso e Gomez Segade
		Editor/Instituição	Galeria Municipal de Barcelos
		Localidade	Barcelos
		Observações	
103.		Título	<i>NADIR AFONSO</i>
		Ano	2008
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	Fernando Campos
		Editor/Instituição	Câmara Municipal de Boticas
		Localidade	Boticas
		Observações	
104.		Título	<i>NADIR AFONSO: AS CIDADES NO HOMEM</i>
		Ano	2009
		Tipo de Publicação	Catálogo exposição
		Autor do Texto/Coord.	Laura Afonso, Ivo Brás e Bruno Marques
		Editor/Instituição	Assembleia da República e Fundação Nadir Afonso
		Localidade	Lisboa
		Observações	
105.		Título	<i>NADIR AFONSO: SÉCULO XXI</i>
		Ano	2009
		Tipo de Publicação	Catálogo de exposição
		Autor do Texto/Coord.	Mário Nunes, Nadir Afonso, Laura Afonso e José Henrique Dias
		Editor/Instituição	Museu Municipal de Coimbra
		Localidade	Coimbra
		Observações	

106.		Título Ano Tipo de Publicação Autor do Texto/Coord. Editor/Instituição Localidade Observações	NADIR AFONSO: SÉCULO XXI 2009 Desdobrável de exposição Graça Campos Câmara Municipal de Leiria Leiria
107		Título Ano Tipo de Publicação Autor do Texto/Coord. Editor/Instituição Localidade Observações	NADIR AFONSO: A EMOCÃO DA GEOMETRIA 2009 Catálogo de exposição João Baptista, Laura Afonso, Sara Silva, Helena Jardim e Nadir Afonso Biblioteca Municipal de Chaves Chaves
108.		Título Ano Tipo de Publicação Autor do Texto/Coord. Editor/Instituição Localidade Observações	NADIR AFONSO: ITINERÁRIO (COM) SENTIDO 2009 Monografia Agostinho Santos (coord) Edições Afrontamento e Fundação Nadir Afonso Porto Capa dura com caixa. Edição trilingue português, espanhol e inglês
109.		Título Ano Tipo de Publicação Autor do Texto/Coord. Editor/Instituição Localidade Observações	NADIR AFONSO: HARMONIA 2009 Catálogo de exposição Fernando Campos Paços do Concelho de Boticas Boticas
110.		Título Ano Tipo de Publicação Autor do Texto/Coord. Editor/Instituição Localidade Observações	NADIR AFONSO: RENASCIMENTO 2009 Catálogo de Exposição Nadir Afonso e Maria José Magalhães Galeria S. Mamede Lisboa

111.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	2010
		Tipo de Publicação	Catálogo de exposição
		Autor do Texto/Coord.	
		Editor/Instituição	Museu Francisco Tavares Proença Júnior, Instituto Politécnico de Castelo Branco - Escola Superior de Artes Aplicadas, Instituto Português dos Museus
		Localidade	Castelo Branco
		Observações	
112.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	2010
		Tipo de Publicação	Catálogo de exposição
		Autor do Texto/Coord.	Bernardo Pinto de Almeida
		Editor/Instituição	Galeria Ap'Arte
		Localidade	Porto
		Observações	
113.		Título	NADIR AFONSO: SEM LIMITES / WITHOUT LIMITS
		Ano	2010
		Tipo de Publicação	Roteiro de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	Adelaide Ginga
		Editor/Instituição	Museu Nacional Soares dos Reis / Museu do Chiado
		Localidade	Porto
		Observações	Edição bilingue: português e inglês
114.		Título	NADIR AFONSO: SEM LIMITES / WITHOUT LIMITS
		Ano	2010
		Tipo de Publicação	Catálogo de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	Adelaide Ginga, Michel Toussaint, Maria João Vasconcelos, Helena Barranha, Ana Fryxell
		Editor/Instituição	Museu Nacional Soares dos Reis / Museu do Chiado
		Localidade	Porto
		Observações	Edição bilingue: português e inglês

115.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	2010
		Tipo de Publicação	Catálogo de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	João Baptista, Amândio Secca, Luís Manuel Patrão, Laura Castro
		Editor/Instituição	Bienal de Arte Chaves
		Localidade	Chaves
		Observações	
116.		Título	NADIR AFONSO
		Ano	2010
		Tipo de Publicação	Desdobrável de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves
		Editor/Instituição	Galeria dos Paços do Concelho
		Localidade	Tomar
117.		Título	NADIR AFONSO: NADIR AFONSO, ARQUITECTO E PINTOR, NO MUNDO
		Ano	2010
		Tipo de Publicação	Ensaio e obra pictórica
		Autor do Texto/Coord.	Mário Chaves
		Editor/Instituição	Universidade Lusíada
		Localidade	Lisboa
		Observações	Editado por ocasião do Doutoramento Honoris causa
118.		Título	NADIR, MULTIPLICADO
		Ano	2010
		Tipo de Publicação	Desdobrável
		Autor do Texto/Coord.	Miguel Matos
		Editor/Instituição	Livraria Babel Chiado
		Localidade	Lisboa
119.		Título	SESSÃO SOLENE DE INVESTIDURA COMO DOUTOR HONORIS CAUSA
		Ano	2010
		Tipo de Publicação	
		Autor do Texto/Coord.	
		Editor/Instituição	Universidade Lusíada
		Localidade	Lisboa
Observações			

120.		Título	NADIR AFONSO: MUSAS
		Ano	2010
		Tipo de Publicação	Catálogo de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	Fernando Campos, Maria José Magalhães
		Editor/Instituição	Câmara Municipal de Boticas, Fundação Nadir Afonso
		Localidade	Boticas
		Observações	
121.		Título	NADIR AFONSO: UTOPIAS URBANAS
		Ano	2010
		Tipo de Publicação	Catálogo de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	António d'Orey Capucho, Nadir Afonso, João Pinharanda
		Editor/Instituição	Fundação D. Luís I
		Localidade	Cascais
		Observações	
122.		Título	O TEMPO NÃO EXISTE
		Ano	2010
		Tipo de Publicação	Catálogo de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Dinalivro
		Localidade	Lisboa
Observações	Edição bilingue: português e inglês		
123.		Título	UNIVERSO E PENSAMENTO
		Ano	2010
		Tipo de Publicação	Ensaio
		Autor do Texto/Coord.	Nadir Afonso
		Editor/Instituição	Afrontamento
		Localidade	Porto
Observações			
124.		Título	ABSOLUTO 2010
		Ano	2010
		Tipo de Publicação	Catálogo de Exposição
		Autor do Texto/Coord.	Aníbal Cavaco Silva, Diogo Gaspar, Alexandre Tojal, João Cepeda, Laura Afonso
		Editor/Instituição	Museu da Presidência
		Localidade	Lisboa
Observações			

Bibliografia

Bibliografia geral

- AA.VV. *História da Arte em Portugal*. Publicações Alfa, Lisboa, 1986.
- AA.VV. *Inquérito à Arquitectura do século XX em Portugal*. Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 2006.
- AA.VV. *Teoria da Arquitectura: do Renascimento aos nossos dias*. (tradução de Maria do Rosário Paiva Bolléo) Tachen, Colónia, 2003.
- AA.VV. *O Imaginário da Cidade*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1989.
- ARGAN, Carlo Giulio. *Guia de História de Arte*. Editorial Estampa, Lisboa, 1994.
- ARGAN, Carlo Giulio. *História da Arte como História da Cidade [1984]*, tradução de Pier Luigi Cabra), Martins Fontes, S. Paulo, 2005.
- BECKS-MALORNY, Ulrike. *Cézanne*. Tachen, Colónia, 2004.
- CASSOU, Jean; HABASQUE, Guy; MÉNÉTIER, Jacques. *Nicolas Schöffer*. Éditions du Griffon, 1963.
- DE KOENINCK, Thomas De. *A Nova Ignorância e o Problema da Cultura* (tradução Pedro Elói Duarte). Edições 70, Lisboa, 2003.
- DEGAND, Léon. *Langage et Signification de la Peinture*. Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Paris, 1956.
- FERRARI, Sílvia. *Guia de História de Arte Contemporânea [1999]*, (tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo), Editorial Presença, Lisboa, 2001.
- FERREIRA, António Quadros. *Entre Florença e Guernica*. Fundação António de Almeida, Porto, 2000.
- FERREIRA, António Quadros. *Discurso Directo*. Edições Afrontamento, Porto, 2006.
- FRANÇA, José-Augusto. *A Pintura : o Modernismo*, Editorial Presença, Lisboa, 2004.
- GONÇALVES, Rui, DIAS, Francisco da Silva. *10 Anos de Artes Plásticas e Arquitectura em Portugal 1974-1984*, Editorial Caminho, Lisboa, 1985
- GUILLAUME, Marc. *A Política do Património*. Campo das Letras, Lisboa, 2003.
- HAWKING, Stephan. *Uma Breve História do Tempo*. (tradução de Ribeiro da Fonseca), Círculo de Leitores, 1988.
- HAWKING, Stephan. *O Universo numa casca de noz*. Lisboa Edições Gradiva, Lisboa
- HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Edições 70, Lisboa, 2004.
- HEINRICH, Christoph. *Monet*. Tachen, Colónia, 2004.
- HUBLER, George. *A Forma do Tempo*, Vega, Lisboa, 1998.
- HUSSERL, Edmund. *L'Origine de la Géométrie (tradução de Jacques Derrida)*. Presses Universitaires de France, 1962.
- HUYGHE, René. *Os Poderes da Imagem*. [1965] Livraria Bertrand, Lisboa, s.d.
- IONESCO, Eugène . *A Busca Intermitente*. Difel, Lisboa, 1990, p. 52.
- JANSON, H.W.. *História de Arte*. [1986] Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1998.
- LE GOFF, Jacques. *Por Amor das Cidades*. [1977], Teorema, Lisboa, 2007.
- LYNCH, Kevin. (1960) *A Imagem da Cidade*. Edições 70, Lisboa, 1999.
- POPPER, Karl. *Conjecturas e Refutações [1963]*. Almedina, Coimbra, 2006.
- POPPER, Karl. *O mito do Contexto [1996]*. Edições 70, Lisboa, 1999, p. 189.
- RICŒUR, Paul. *Histoire et Vérité*. Éditions du Seuil, Paris, 1955.
- RODRIGUES, António Simões (coord.). *História de Portugal por Datas*. Temas e Debates, Lisboa, 1996.
- SIZA, Álvaro. *Imaginar a Evidência*. Edições 70, Lisboa, 1998.
- VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci [1957]*. Arcádia, Lisboa, 1979.

VENTURI, Lionello. *Pour Comprendre La Peinture : de Giotto à Chagall*. Éditions Albin Michel, Paris, 1950.
WITTENSTEIN, Ludwig. *Aulas e Conversas*. [1966] (tradução de Miguel Tamen) Cotovia, 1998.

Dicionários e Enciclopédias

DICIONÁRIO Houassis da Língua Portuguesa, Temas e Debates, Lisboa, 2003.
DICIONÁRIO Lello Universal, Lisboa: Lello Editores, 1997.
ENCICLOPÉDIA Luso-Brasileira de Cultura, Editorial Verbo, 1973, Lisboa.
ENCICLOPÉDIA Universal de Arte, Publicit Editora, Lisboa, 1980.
GRANDE Dicionário Enciclopédico, Ediclube, Alfragide, 1996.
PAMPLONA, Fernando, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*. (4ª edição), Barcelos: Livraria Civilização, 2000.
TANNOCK, Michael, *Portuguese 20th Century Artist: A Biographic Dictionary*, Phillimore, Chichester, England, 1978.

Bibliografia Activa

AFONSO, Nadir. *La Sensibilité Plastique*. Presses du Temps Présent, Paris, 1958.
AFONSO, Nadir. *Les Mécanismes de La Création Artistique*. Editions du Griffon, Neuchâtel, 1970.
AFONSO, Nadir. *Aesthetic Synthesis*, Edições Alvarez e Selected Artists Galleries, Nova Iorque, 1974.
AFONSO, Nadir *Espacillimié* (Catálogo de exposição). Galeria Dois-Alvarez, Porto, 1979.
AFONSO, Nadir. *Le Sens de l'Art*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983.
AFONSO, Nadir; SEGADE, J. M. Gómez; LEAL, José Garcia, GUEDES, Fernando. *Nadir Afonso*. Universidad de Granada, Granada, 1985.
AFONSO, Nadir; AFONSO, Laura. *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*. Bertrand Editora, Lisboa, 1990.
AFONSO., Nadir; GAÜZES, Michel. *Nadir Afonso*, Bial, Porto, 1994.
AFONSO, Nadir. *Nadir Afonso* (monografia). Livros Horizonte, Lisboa, 1998.
AFONSO, Nadir. *O Sentido da Arte*. [1983], (Tradução de Albertina Caco), Livros Horizonte, Lisboa, 1999.
AFONSO, Nadir. *Universo e Pensamento*. Livros Horizonte, Lisboa, 2000.
AFONSO, Nadir. «A propósito de Nadir Afonso», *Expresso*, Lisboa, (12/05/2001).
AFONSO, Nadir. *Sobre a Vida e sobre a Obra de Van Gogh*. Chaves Ferreira Publicações, Lisboa, 2002.
AFONSO, Nadir. *Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*. Chaves Ferreira Publicações, 2003.
AFONSO, Nadir; SEGADE, J. M. Gómez. *O Fascínio das Cidades*. (tradução de Fernão de Magalhães Gonçalves), Câmara Municipal de Cascais, Cascais, 2003.
AFONSO, Nadir. *As Artes: Erradas Crenças e Falsas Críticas / The arts : erroneous beliefs and false criticisms* (tradução Alexandra Andresen Leitão), Chaves Ferreira Publicações e Fundação Nadir Afonso, Lisboa, 2005. (ed. bilingue: português e inglês).
AFONSO, Nadir. «Futuro», Futuro (Catálogo da exposição). Jornal de Notícias, Porto, 2007.
AFONSO, Nadir. «Depoimento de Nadir Afonso», *Revista Povos e Culturas*, nº 12, Centro de Estudos dos Povos e Cultura de Expressão Portuguesa. Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, Maio 2008.
AFONSO, Nadir. *Nadir Face a Face com Einstein/ Nadir Face to Face with Einstein* (trad. Alexandra Andresen Leitão), Chaves Ferreira Publicações e Fundação Nadir Afonso, Lisboa, 2008 (ed. bilingue: português e inglês).
AFONSO, Nadir. *Obra Gravada*. Edições Coelho Dias, Lisboa, 1999.
SANTOS, Agostinho (coord.). *Nadir Afonso: Itinerário (com)sentido*. Edições Afrontamento / Fundação Nadir Afonso. Porto, 2009. (ed. em português, castelhano e inglês).
AFONSO, Nadir. *Manifesto: O tempo não existe*. No prelo, 2009.

AFONSO, Nadir. *A Matemática essência da Arte*. No prelo, 2010.

Bibliografia Passiva

- ALMEIDA, Bernardo Pinto. *Pintura Portuguesa no século XX*. Lello & Irmão Editores, Porto, 1993.
- CARDOSO, António. *Sínteses = Arte + António Cardoso*. Edições Gémeo, Porto, 2004.
- FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no século XX, (1911-1961)*. 4ª edição, Livros Horizonte, Lisboa, 2009.
- FRÓIS, João Pedro (coordenação). *O Primeiro Olhar*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2002.
- GADERIAN, Dietmar; LEMOINE Serge; NOCKE-SCHREPPER Hella; WEINBERG-STABER Margit *Konkrete. Kunst in Europa Nach 1945/ Concrete Art in Europe after 1945*. Hatje Cantz Publishers, Berlim, 2003.
- GONÇALVES, Rui Mário. *Pintura e escultura em Portugal – 1940-1980*, Biblioteca Breve – Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1983.
- GONÇALVES, Rui Mário. *100 Pintores Portugueses do Século XX*. Publicações Alfa, Lisboa, 1993.
- GUEDES, Fernando. *Nadir Afonso*. Verbo, Lisboa, 1968.
- GUEDES, Fernando. *Estudos sobre Artes Plásticas. Os anos 40 em Portugal e Outros Estudos*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1985.
- GUILLAUME, Marc. *A Política do Património*, Campo das Letras, Lisboa, 2003.
- NAZARÉ, Leonor (coord.). *Roteiro da Colecção, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 2004.
- RAGON, Michel; SEUPHOR, Michel. *L'Art Abstrait : 1945-1979*, Maeght Éditeur, Paris, 1974.
- PEREIRA, Paulo (direcção de). *História de Arte Portuguesa*. Temas e Debates, Lisboa, 1995.
- SILVA, Sara (coord). *O Futuro Renascimento*, Dinalivro, Lisboa, 2008.

Catálogos

202

- ALMEIDA, Bernardo Pinto. *Nadir Afonso*, «Nadir ou a pintura como pura sugestão» Galeria Ap'Arte, Porto, 2010.
- ÁLVARO, Egídio. «Nadir Afonso», Galeria Dois, Porto, 1975.
- ARTE Portuguesa nos Anos 50. Fundação Gulbenkian/Câmara Municipal de Beja, Lisboa, 1992.
- CARDOSO, António. «Nadir Afonso», Museu Amadeo de Sousa-Cardoso, Amarante, 1988.
- CHAVES, Joaquim Matos Chaves. «Nadir Afonso», Galeria 5, Coimbra, 1987.
- CONCRET Art In Europe after 1945. Hatje Cantz, Berlim, 2002.
- CONCURSO de Projectos para o Monumento ao Infante D. Henrique em Sagres, Comissão Executiva do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, Lisboa, 1957.
- DIAS, José Henrique. «Nadir Afonso – De *La Sensibilité Plastique* a *Le Sens de l'Art*», *Nadir Afonso no século XXI*, Museu Municipal - Edifício Chiado, Coimbra, 2009,
- GAÜZES, Michel. «Nadir Afonso». Selected Artists Galleries INC, New York, 1974.
- GINGA, Adelaide. «Nadir Afonso Sem Limites /Without Limits», Museu Soares dos Reis e Museu do Chiado, Lisboa, 2010.
- GONÇALVES, Rui Mário. *Nadir Afonso*, Galeria Buchholz, Lisboa, 1972.
- GONÇALVES, Rui Mário. «Nadir vem de Nadir», *Nadir Afonso*, Câmara Municipal de Chaves, Chaves, 1993.
- GONÇALVES, Rui Mário. «Na génese da expressão do espaço e do tempo», *Nadir Afonso*, Galeria António Prates, Lisboa, 2007.
- PINTO, Ricardo Pinto, CHAVES, Mário João. «Nadir Afonso: Cidades de um flâneur», Fundação Minerva Universidade Lusíada, Lisboa, 2005.
- RAMOS, Carlos. *VII Exposição Magna da Escola Superior de Belas-Artes do Porto*, Porto, 1959.

REVOLUÇÃO Cinética. Museu do Chiado, Lisboa, 2008.

SILVA, Raquel Henriques. *Arte Partilhada Millennium Bcp*, (catálogo de exposição), Fundação Millennium Bcp, Lisboa, 2009.

VICTORINO, Madalena. «*A Linha da Viagem: um Conto Coreográfico em Terras de Nadir*», (desdobrável) Teatro Maria Matos, Lisboa, 2007.

VI BIENAL de S. Paulo. Fundação Bienal de S. Paulo, S. Paulo, 1961.

X BIENAL de S. Paulo. Fundação Bienal de S. Paulo, S. Paulo, 1969.

XII Bienal 03 Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira, Projecto: Núcleo de Desenvolvimento Cultural, Vila Nova de Cerveira, 2003.

Jornais e Revistas

A. B. A.. «A 9.ª Exposição de Arte Moderna», *Jornal do Comércio*, (28/01/1945).

AFONSO, Laura. «Plágio!», *Jornal de Notícias*, Porto, (05/12/2001).

ALMEIDA, Bernardo Pinto. «Nadir Afonso na Cooperativa Árvore: síntese magistral de uma obra», *Notícias da Tarde*, (19/11/1983).

ALMEIDA, Bernardo Pinto. «Entre fidelidade e rigor: perfil de Nadir Afonso», *Notícias da Tarde*, Porto, (19/02/1984).

BALSA, Helena. «Nadir Afonso: um regresso geométrico à natureza», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, (18/02/1986).

BARROS, Francisco. «Pintor Alves Cardoso», *Era Nova*, Chaves, (23/03/1930).

BARROS, Leitão. «A Exposição de Arte Moderna no Secretariado», *O Século*, Lisboa (18/01/1945).

BRÁS, António José. «Nadir Afonso», *Visão* (11/04/2001).

CARNEIRO, Manuel. «Nadir Afonso: “A minha obra evolui para leis constantes”», *J.L. - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, (07/12/1987).

CHAVES, Mário. «Nadir Face a Face com Einstein – Nadir Afonso», *Arq/A, Arquitectura e Arte*, nº 80 – 81, Janeiro -Fevereiro, 2010.

DACOSTA, A. «9.ª Exposição de Arte Moderna no Estúdio do S. N. I.», *Diário Popular*, Lisboa, (18/01/1945).

DIAS, José Henrique. «O universo de Nadir», *Jornal de Notícias*, Porto, (04/12/2000).

FERREIRA, António Quadros. «Sensibilidade Plástica em Nadir Afonso», *Jornal de Notícias*, Porto, (14/06/1983).

FERREIRA, Jaime. «O mais original dos pintores portugueses. Nadir Afonso é homenageado pela cidade de Chaves», *Comércio do Porto*, Porto, (16/10/1982).

FRANÇA, José-Augusto. «Notas e lembranças», *Diário de Notícias*, Lisboa, (23/04/1959).

FRANÇA, José-Augusto. «Nadir Afonso, *Art d'Aujourd'hui*, n.º 24, Paris, Dezembro 1959.

FRANÇA, José-Augusto. «Folhetim artístico. Homenagem a um artista», *Diário de Lisboa*, Lisboa, (11/11/1982).

FREITAS, Lima. «Nadir Afonso ou a cidade geometrizada», *Diário Popular*, Porto, (13/07/1972).

GARCIA, Pinto. «A vingança do pintor Nadir: 4000 contos em 3 horas», *Flama*, Lisboa, (18/8/1972).

GOMES, Dórdio. «Mestre Dórdio Gomes fala-nos nos trabalhos da IX Missão Estética de Férias», *A Defesa*, Évora, (15-9-1945).

GONÇALVES, Rui Mário. «Nadir vem de Nadir», *J.L. - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (08/06/1993).

GUEDES, Fernando. «Não somos tão ricos que possamos dispensar um pintor como Nadir Afonso», *Diário da Manhã*, Lisboa, (6-6-1968).

GUSMÃO, Adriano. «Artes Plásticas. 9.ª Exposição de arte Moderna», *Seara Nova*, Lisboa, (03/02/1945).

GUSMÃO, Adriano. «Exposição da IX Missão Estética de Férias», *O Primeiro de Janeiro*, Porto, (12/12/1945).

L.. «Exposição Independente: Organizada pelo Grupo de Estudantes de Belas-Artes do Porto.», *O Primeiro de Janeiro*, Porto, (08/03/1944).

LEITE, Agostinho. «Nadir Afonso: A eterna busca das formas» *Jornal de Negócios*, Lisboa, (23/03/2007).

LOBO, Paula. «À procura da harmonia no espaço», *Diário de Notícias*, Lisboa, (02/03/2002).

M. A.. «Le Corbusier: Cinco minutos e conversa com o arquitecto Nadir Afonso que colaborou com o grande construtor», *O Primeiro de Janeiro*, Porto, (07/07/1948).

M.A.. «Exposições de Arte», *Diário de Notícias*, (19/09/1970).

MACHADO, António. «Grandes artistas plagiaram a minha obra: Nadir Afonso ao DL», *Diário de Lisboa*, Lisboa, (20/07/1972).

Di MAGGIO, Nelson. «A vanguarda que veio do Porto», *O Jornal*, Lisboa, (1979).

MAIA, Altino. «Malhando no Ferro Frio – Críticos de Arte», *Jornal de Santo Tirso*, (10/05/ 1985).

MARQUES, Alfredo. «O geometrismo de Nadir Afonso» *Diário Popular*, Lisboa, (24/09/1970).

MARTINHO, José. «Perspectivas da arte», *Expresso (Cartaz)*, (03/07/1999).

MATOS, Joaquim. «Nadir Afonso», *Letras & Letras*, n.º 80, Porto, (07/10/1992).

NEVES, Victor. «Nadir Afonso, pintor e arquitecto», *Revista Arquitectura e Arte*, Lisboa, n.º 1, Maio/Junho, 2000.

NUNES, Valdimiro. «Nadir Afonso: A emoção da geometria», *Arquitectura e Vida*, Janeiro 2006.

OLIVEIRA, Mário. «Encontro com Nadir Afonso», *Diário de Notícias*, Lisboa, (11/02/1971).

PAMPLONA, F. «O construtivismo de Nadir Afonso na Galeria S. Mamede», *Diário de Notícias*, Lisboa. (04/05/1979).

PENSO, Maria do Céu. «Nadir Afonso: da geometria à arte», *Semanário Transmontano*, (11/04/1997).

PEREIRA, José Fernandes. «Génese e Rumos da Contemporaneidade Portuguesa», *Arte e Teoria* n.º 6, Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, Lisboa, 2005.

PERNES, Fernando. «Pintura de Nadir Afonso», *Diário de Notícias*, Lisboa, (29/05/1979).

PERNES, Fernando. «Nadir Afonso», *Colóquio Artes*, n.º 41, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979.

PINHARANDA, João. «Nadir Afonso: evocação de um percurso», *J.L. - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, (05/01/1987).

PIRES, Porfírio Alves. «Nadir Afonso», *Diário de Lisboa*, Lisboa, (03/01/1987).

POMAR, Alexandre. «Razão e excesso», *Expresso*, Lisboa, (07/04/2001).

PRÍNCIPE, César. «Nadir Afonso. Cultura da invenção e culto da exactidão», *Jornal de Notícias*, Porto, (20/11/1994).

PRÍNCIPE, César. «O Sentido de Nadir», *Jornal de Notícias*, Porto, (01/05/1999).

REAL, André. «Nadir Afonso na Galeria Divulgação», *Diário de Notícias*, Lisboa, (22/10/1959).

ROCHA, Arlindo Gonçalves. «A propósito de uma exposição», *O Primeiro de Janeiro*, Porto, (21/10/1959).

SANTOS, João Plácido. «Nadir Afonso expõe na Galeria 5». *Jornal de Coimbra*, Coimbra, (14/10/1987).

SEGADÉ, Juan Manuel Gómez. «El itinerário lógico de Nadir Afonso», *Diário de Granada*, Granada, (09/01/1985).

SÉRGIO, Octávio. «A Exposição de Pintura do arquitecto Nadir Afonso na Escola Superior de Belas-Artes», *O Norte Desportivo*, (14/02/1963).

SILVA, Germano. «É sempre consolador verificar que a nossa obra é compreendida», *Jornal de Notícias*, Porto, (14/07/1972).

SOUSA, Enes. «Mil desculpas – mas queremos mais da arte moderna!», *Acção*, (25/01/1945).

STTAU-MONTEIRO, Luís. «Mini auto-retrato (ajudado) de Nadir Afonso», *Diário de Notícias*, Lisboa, (27/04/1979).

TABORDA, Américo. «A IX Exposição de Arte Moderna», *Século Ilustrado*, Lisboa, (10/02/1945).

«44 Quadros vendidos em 24 horas: “A qualidade da pintura de Nadir Afonso, eis o mais importante” afirma Jaime Isidoro, responsável pela exposição», *Diário Popular*, Lisboa, (13/07/1972).

«A Entrevista do dia. “Nadir Afonso (colaborador de Oscar Niemeyer): Não considero hoje a arquitectura uma arte”», *Diário Ilustrado*, (22/11/1962).

«A pintura e as teorias de Nadir Afonso por ele próprio e outros definidas», *Diário de Notícias*, Lisboa, (16/01/71.)

«A Ver». *Jornal de Notícias*, Porto, (24/01/1997).

«Entrevista com Karl Popper – criatividade hipótese, problemas», [Entrevista a Franz Kreuzer], *Crítica: Revista do Pensamento Contemporâneo*, nº 1, Centro da Cultura da Universidade Nova de Lisboa, Maio, 1987.

«Cidades Expostas: Cidades Sonhadas», *Diário de Lisboa*, Lisboa, (27/01/1987).

«Desenhos de Fernando Lanhas, 1ª série, Cadernos de Nove Musas - Sob o Signo de "Portvcale", separata de "Portvcale"», 2.ª série, volume III, Porto, 1948.

«Discípulo de Nadir Afonso. Arquitectura: Carlos de Almeida morreu em Coimbra aos 89 anos», *Público*, (27/12/2009).

«Documentário sobre Nadir hoje na TV2», *Jornal de Notícias*, Porto, (20/11/1994).

«Ecos: A exposição de Nadir Afonso», *O Primeiro de Janeiro*, Porto, (06/03/1963).

«Êxito ímpar na Galeria Alvarez. Vendidos por quase 4 mil contos. Quadros-óleos de Nadir Afonso!», *Jornal de Notícias*, Porto, (07/07/1972).

«Exposições: Nadir Afonso», *Diário Popular*, Lisboa, (06/07/1961).

«IX Exposição de Arte Moderna», *Diário de Lisboa*, Lisboa, (18/01/1945).

«Jorge Campos filma Nadir Afonso para o "Artes e Letras"», *A Capital*, (17/12/1993).

«Jornal Comércio do Porto, Porto, (04/05/1979).

«Jornal Era Nova, Necrologia: Pintor Alves Cardôso, Chaves, (16 /03 1930).

«Mestre Nadir na televisão», *Jornal de Chaves*, Chaves, (25/11/1994).

«Nadir Afonso - Lirismo y fantasía de la geometría», *El Punto de las Artes*, Madrid, (29/05/1997).

«Nadir Afonso apresenta-se na terceira pessoa», *Correio da Manhã*, Lisboa, (29/11/1990).

«Nadir Afonso expõe na Escola Superior de Belas-Artes do Porto», *Diário do Norte*, (08/02/1963).

«Nadir Afonso responde a algumas perguntas» [entrevista], *A Capital*, Lisboa, (17/02/1971).

«Nadir Afonso. A outra geometria», *J.L.- Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (20/02/1990).

«Nadir Afonso: Uma estética racional numa arte intuitiva», *Letras & Letras* n.º 27, Porto, Março 1990.

«Nadir Afonso. Expõe em Lisboa», *Comércio do Porto*, Porto (7/3/1978).

«Nadir Afonso: Lirismo y fantasia de la geometría», *El Punto de las Artes*, Madrid (23/05/1997).

«Necrologia: Pintor Alves Cardoso», *Era Nova*, Chaves (16/03/1930).

«No Estúdio do S. N. I., a 9.ª Exposição de Arte Moderna foi ontem inaugurada.» *Diário de Notícias*, Lisboa, (18/01/1945).

«O êxito da exposição de Nadir Afonso em Paris», *República*, Lisboa (12/05/1970).

«Obra de Nadir Afonso em Lisboa», *Diário Popular*, Lisboa (29/11/1990).

«Que pensa Nadir Afonso do seu êxito no Porto», *Jornal de Notícias*, Porto, (14/07/1972).

«"Record" no sector artístico nacional.3.900 contos de quadros vendidos em três "horas», *República*, Lisboa, (05/07/1972).

«Vida Artística», *O Primeiro de Janeiro*, Porto, (23/03/1940).

Webgrafia

«O Campo de actuação da Museologia»,
http://cadernosociomuseologia.ulusofona.pt/Arquivo/sociomuseologia_1_22/Cadernos%2002%20-1994.pdf, (consultado em 15 de Janeiro de 2009)

«Teorias de Arte», <http://teoriasarte.blogspot.com/2009/02/estudos-de-arte-ii-20089.html>, (consulta em 10 de Novembro de 2009).

«RTP», http://programas.rtp.pt/programas-rtp/index.php?p_id=6654&e_id=&c_id=9&dif=tv, (consulta 20 de Fevereiro de 2010),

Teses de Licenciatura e Mestrado

ALVES, Tânia Reis. «Traços de personalidade: Quem é Nadir Afonso» (Tese de Licenciatura). Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Comunicação Social, (fotocopiado) Lisboa, 2007.

GOMES, Carlos Eirão. *Nadir Afonso e o Abstraccionismo Geométrico, a Interação entre a Prática Artística e a Formulação Teórica* (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Belas-Artes de Universidade de Lisboa, (fotocopiado), Lisboa, 2004.

PINHARANDA, João. *Percursos do Abstraccionismo: Fernando Lanhas, Nadir Afonso, Joaquim Rodrigo* (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, (dactilografado e fotocopiado), Lisboa, 1985.

Índice Remissivo

9

9.ª Exposição de Arte Moderna, 55

A

Aarão de Lacerda, 48, 50, 53
Abade Suger, 133
Adelaide Ginga, 12, 32, 97, 109, 144, 159
Adriano de Gusmão, 55, 56
Agostinho Leite, 108
Agostinho Santos, 42, 108
Albert Einstein, 92, 94, 108
Alberti, 134, 135, 137
Albino Mendo, 47
Albrecht Dürer, 134, 178, 209
Alcibíades, 169
Alexandre Pomar, 94, 95, 96, 167
Alfredo Ângelo de Magalhães, 47
Alfredo Marques, 163
Almada Negreiros, 55, 135
Altino Maia, 47, 49, 51
Álvaro Araújo, 165
Álvaro Siza, 63, 106
Alves Cardoso, 44, 45
Amândio Silva, 47
Ambrogio Lorenzetti, 137
América do Sul, 68
Américo Taborada, 55
Anatólia, 136
André Derain, 138
André Real, 157
Angola, 39
Aníbal Alcino, 55
Antiguidade, 11, 35, 102, 131, 136, 137
António Bandeira, 59, 69
António Carvalho, 40
António Carvalho e Almeida, 47
António Dacosta, 55
António Granjo, 40, 42
António José Brás, 95
António Lino, 55
António Machado, 164
António Maria da Silva, 42
António Pedro, 58
António Quadros Ferreira, 20, 212
António Veloso, 47, 48
Arlindo Rocha, 47, 55, 72, 157
Arquitectarte, 63
Artur Afonso, 107
Artur Fonseca, 31
Artur Maria Afonso, 39, 40, 41, 77
ATBAT, 60, 66, 67, 68
Atenas, 67
Ateneu, 49, 54
Augusto Rodrigues, 39
Azerbeijão, 60

B

Baertling, 86

Bagnols-sur-Cèze, 75, 78
Baku, 60, 112
Balata, 75
Bando, O, 105
Barroso, 39, 43
Bauhaus, 177
Bauhütte, 135
Beckett, 51
Beirute, 112
Bellini, 53
Benoit Mandelbrot, 140
Bergson, 128
Berlioz, 113
Bernardo Pinto de Almeida, 126, 167, 171, 212
Bienal de S. Paulo, 79, 81
Bloc, 22, 62, 75, 76, 77
Boccioni, 154
Boscoreale, 136
Boticas, 39, 105, 107
Botticelli, 115
Bougereau, 177
Boulevard de Saint-Germain, 70
Braque, 154
Brasil, 21, 69, 157
Brasília, 69
Bretón, 125
Broadway, 116
Bruegel, 138
Buenos Aires, 112

C

Café Flora, 70
Caillebotte, 138
Caldas da Rainha, 68
Câmara Municipal de Cascais, 16
Câmara Municipal de Chaves, 21, 40
Camilo Castelo Branco, 41
Canal de Suez, 44
Canaletto, 138
Cândido Costa Pinto, 58
Cândido Sotto Mayor, 43, 44
Candilis, 60, 68, 70, 75, 112
Carlos Botelho, 55
Carlos de Almeida, 77, 213
Carlos Eirão, 13
Carlos Ramos, 52, 66, 76, 157
Carlos Reis, 44
Carlos Wallenstein, 106
Cascais, 86, 105
Cassiano Branco, 73
Çatal Hüyük, 136
Centre Culturel Portugais, 82, 162
Centro Cultural de Cascais, 94
Centro Cultural de Orense, 100
Centro Cultural George Pompidou, 12, 91
Centro de Artes Nadir Afonso, 107
César Príncipe, 109, 170
Cézanne, 16, 18, 53, 89, 98, 123, 129, 134, 154, 168
Charles-Pierre Bru, 80, 114
Chase Manhattan, 91

Chaves, 21, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 48, 67, 77, 79,
84, 86, 91, 106, 155, 158
Chicago, 107
Christoph Heinrich, 95C
CIAM, 70
City Bank, 91
Ciulio Carlo Argan, 36
Coimbra, 19, 49, 77, 158, 211
Coina, 105
Cooperativa Árvore, 161, 167
Copérnico, 92
Corpo Expedicionário Português, 40
Cristino da Silva, 73
Cruz, 73
CTT, 104

D

Danação de Fausto, 113
David Ogg, 162
De Koeninck, 99, 104, 169
Dédalo, 141
Degand, 75
Delaunay, 139, 154
Dewasne, 21, 32, 62, 86
Di Cavalcanti, 69
Di Maggio, 146, 165
Dionysius, 134
Dórdio Gomes, 48, 50, 55, 56
Dostoievski, 32
Duccio, 137
Durand-Rual, 95
Dusseldorf, 140
Duval, 63

E

École des Beaux-Arts, 59
Egídio Álvaro, 164, 170
Egipto, 131
Elísio Summavielle, 47
Encontros Internacionais de Arte, 68
Esfinge, 102
Estado Novo, 46
Eugène Freyssinet, 60
Eugène Ionesco, 209
Euler, 110
Évora, 55, 56

F

Fechner, 25, 87
Felisbina Rua, 39
Fernando Guedes, 16, 36, 81, 83, 92, 100, 159, 161
Fernando Lanhas, 48, 49, 50, 165
Fernando Pamplona, 147, 164
Fernando Pernes, 16, 83, 88, 146, 147, 166
Fernando Pessoa, 16, 136, 141, 154
Fernando Silva, 58
Fernando Távora, 48, 68
Fibonacci, 134
Fídias, 18
França, 22, 96, 157, 177

Francisco Castro Rodrigues, 55
Francisco de Barros, 45
Frank Elgar, 162
Frank Lloyd Wright, 147, 172
Frente Popular, 60
Fundação Calouste Gulbenkian, 22, 46, 82, 117, 146,
162
Fundação de Serralves, 88, 108
Fundação Gulbenkian, 81, 161
Fundação Júlio Resende, 68
Fundação Le Corbusier, 60
Fundação Nadir Afonso, 106, 171

G

Gabriel Gagnon, 173
Gabriel Marcel, 98
Galeria Alvarez, 163
Galeria António Prates, 22
Galeria Bertrand, 167
Galeria Buchholz, 22
Galeria Charpentier, 60
Galeria de Março, 21
Galeria Denise René, 60, 70, 75
Galeria Divulgação, 22, 76, 157
Galeria Dois, 163
Galeria Fantasia, 156
Galeria Portugália, 67, 156
Galeria Quadrado Azul, 121
Galeria Tempo, 163
Garaudy, 80
Garcia Leal, 16, 30
Garizo do Carmo, 31
Gaspar Dutra, 69
Gaúzes, 80
Génova, 68
geometria fractal, 140
George Orwell, 103
George Steiner, 104
Georges Rivière, 168
Geraldês, 69
Geraldo, 69
Germano Silva, 164
Gertúlio Vargas, 69
Gestalt, 83, 118
Giorgio de Chirico, 139
Giotto, 136, 137
Giovanni Papini, 174
Giulio Carlo Argan, 17, 168
Goethe, 30, 175
Goiás, 69
Gomes da Costa, 46
Gómez Segade, 16, 29, 124, 126, 136, 139
Granada, 136
Grande Guerra, 40
Guardi, 138

H

Havre, 70
Hawking, 11
Heitor Villa-Lobos, 69
Hélder Cerqueira, 37, 38

Hélène, 68
Helsínquia, 68
Hendaye, 59
Herbin, 18, 22, 37, 62, 75, 77, 160
Hércules, 92
Holanda, 83
Hotel des Mines, 59
Hubble, 92
Hungria, 113
Husserl, 35, 80, 137, 138

I

Idade Média, 132, 134
Igreja de São João de Deus, 43
International Architecture Awards, 107
Ionesco, 51, 169
Irun, 59
Israel de Macedo, 47, 55
IV Centenário da Cidade de S. Paulo, 69

J

J.P. Morgan, 91
Jacques Derrida, 35
Jaime Ferreira, 139, 165
Jaime Isidoro, 84, 164
James Joyce, 19
Jean Cocteau, 60
Jean Dewasne, 21
Jesus Soto, 62
João Andresen, 47, 72
João Café Filho, 69
João Cepeda, 13
João Maria Afonso, 40, 41
João Pinharanda, 19, 20, 21, 23, 24, 27, 88, 116, 120, 167, 168
João Plácido dos Santos, 167
Joaquim Bento de Almeida, 47
Jorge Campos, 59, 91
José Augusto França, 58
José de Brito, 48, 66
José Henrique Dias, 16, 19, 35, 75, 76, 82, 92, 93, 102, 126
José Martinho, 87
José-Augusto França, 15, 17, 19, 76, 83, 125, 126, 157
Juan Gris, 146, 165
Júlio César, 68
Júlio de Brito, 48
Júlio Pomar, 48, 49, 50, 55
Júlio Resende, 47, 49, 55, 68
Juscelino Kubitschek, 69

K

Kafka, 93
Kandinsky, 98, 128, 129, 134, 138, 139, 177
Kant, 25, 87
Karl Marx, 25, 30, 33, 84
Karl Popper, 27, 34, 95, 96, 118, 172, 173, 174, 178
Konrad Lorenz, 118
Kurt Gödel, 25, 176

L

Lagash, 136
Lago Niassa, 39
Lagrange, 110
Lanhas, 50
Laura Afonso, 55, 68, 70, 94, 211
Le Corbusier, 50, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 68, 70, 108, 134, 135, 141
Le Corbusier,, 68
Le Goff, 137
Léger, 63, 139, 154
Leibniz, 102
Leitão de Barros, 212
Lenine, 84
Léon Blum, 60
Leon Degand, 127
Leonardo Da Vinci, 53, 85, 96
Lereno, 39, 44
Libano, 112
Liceu Fernão de Magalhães, 45
Lima de Freitas, 141
Lionello Venturi, 101
Lisboa, 39, 40, 46, 58, 81, 105, 109, 146
Londres, 76, 93, 94, 95, 96
Louis Aragon, 34
Louis Sullivan, 147
Louise Braverman, 107
Louvre, 33
Lúcio Costa, 69
Ludovico Ariosto, 42
Lugar do Desenho, 68
Luís Almeida d'Eça, 47
Luís de Sttau Monteiro, 23

M

Madalena Victorino, 105
Maestà, 137
Mafra, 39
Magnelli, 62
Maison des Beaux-Arts, 76
Malba Tahan, 111
Malevich, 28, 128
Manet, 89, 138
Manhattan, 116, 137
Manuel Alves da Nóbrega, 45
Manuel Carneiro, 121
Manuel de Azevedo, 50
Manuel Pinto de Azevedo, 50
Marcel Joray, 82, 86
Marcel Marceau, 62
Marcoule, 75
Marechal Costa Gomes, 84
Maria do Céu Penso, 38
Maria Ferreira da Silva, 40
Maria José Magalhães, 42, 153, 177
Maria Luísa Tavares, 55
Maria Moutinho, 55
Mário Chaves, 102
Mário de Souza Chagas, 34
Marselha, 62
Marta Sequeira, 61

Martin Esslin, 51
Martin Heidegger, 23, 24, 209
Martinica, 75
Matteo Maria Boiardo, 42
Max Born, 94
Max Ernst, 57, 62
Max Planck, 92
Max Scheler, 99
Mediterrâneo, 67
Merleau-Ponty, 80
Michel Gaüzes, 20, 75, 85, 135, 146, 210
Michelson, 92
Ministério das Obras Públicas, 74
Missão Estética de Férias, 57
Moçambique, 39
Mocidade Portuguesa, 46
Mondrain, 145
Mondrian, 22, 81, 116, 134, 139
Monet, 95, 138
Monet, 16
Monet, 96
Montalegre, 39, 40, 41, 43
Montmartre, 138
Monumento ao Infante D. Henrique, 72, 73
Morley, 92
Mortensen, 62, 75, 160
Moscovo, 177
Movimento, 71
Museu de Arte Contemporânea de Lisboa, 55
Museu de Arte Moderna de S. Paulo,, 70
Museu do Chiado, 12, 108, 109
Museu Guggenheim, 147
Museu Soares dos Reis, 109
Museum Im Kulturspeicher, 91

N

Natal, 68
Nelson di Maggio, 147
Neuchâtel, 20
Neves e Sousa, 31, 48
Newton, 102, 136
Niemeyer, 69
Nietzsche, 99
Nijni-Novgorod, 67, 112
Nipur, 136
Normandia, 67
Nova Iorque, 85

O

Octávio Sérgio, 161
Ordem dos Arquitectos, 12, 77
Orízia Ferreira da Silva, 40, 41
Orlando, 42
Orlando Furioso, 42
Orquestra de Helsínquia, 68
Óscar Carmona, 46, 48
Oscar Niemeyer, 37, 68, 108, 141
Ozenfant, 62

P

Palestina, 44
Palhavã,, 46
Palmira de Fátima, 39
Palmira Rodrigues Afonso, 39, 41
Panait Istrati, 112
Panificadora, 12, 77
Papa Bento XVI, 178
Paris, 20, 37, 59, 60, 63, 66, 67, 68, 70, 73, 76, 79, 81, 82, 111, 112, 114, 144, 157
Parque de Ibirapuera, 69
Pascal, 130
Paul Ricœur, 24, 75
Paul Valéry, 21, 90, 113
Paula Lobo, 113
Paulo Pereira, 19, 27, 107
Pedro Lapa, 12, 109
Pedro Roseta, 100
período antropomórfico, 149
período do realismo geométrico, 152
período fractal, 143, 150
período ogival, 143, 145
período organicista, 143, 147
período perspectivista, 143, 145
Peter Ruppert, 91
Piaget, 80
Picasso, 32, 36, 54, 60, 139, 144, 154, 174
Piero della Francesca, 134
Pillet, 21
Pindo, 43
Pinto Garcia, 164
Pissaro, 138
Pitágoras, 35
Platão, 35, 80, 110, 131, 176
Policleto, 35
Pompeia, 136
Ponce de Léon, 61
Porfírio Alves Pires, 148
Portinari, 59, 60, 69
Porto, 22, 49, 54, 63, 67, 68, 108, 109, 141, 156, 157, 163
Portugal, 68, 77, 79
Prado, 33
Prémio Amadeo de Souza-Cardoso, 81
Prémio Nacional de Pintura, 81

Q

Quartier Latin, 59, 62
Quattrocento, 85

R

Rafael, 18, 53, 96
Raquel Henriques da Silva, 27, 31, 32, 108, 123, 158
Raul David, 47, 49, 55
Raul de Caldevilla, 52
Raymond Bayer, 25
Rebordelo, 43
Rei Gudea, 136
Renascença, 53
Renascimento, 133, 137

René Huyghe, 33, 130
Restauradores, 105
Revolução Industrial, 138
Rio de Janeiro, 37, 68, 69, 108
Rio Nilo, 131
rio Sena, 84
rio Tâmega, 39, 43, 45, 156
Rio Tâmega, 44, 84
Roberto Burle-Marx, 69
Roemer, 92
Roger Garaudy, 75, 80
Rogério de Azevedo, 66, 73
Rolando, 42
Rouault, 97
Rua dos Codeçais, 41
Rubens, 134
Rudolf Carnap, 25
Rui Mário Gonçalves, 16, 20, 21, 22, 32, 42, 58, 83,
125, 126, 145, 150
Rui Pimentel, 49
Ruivães, 39

S

S. Paulo, 69
Sagres, 72
Saint-Dié, 63, 64
Salão de *Moins de trente ans*, 63
Salazar, 46, 73
Salon, 16
Salon de Paris, 89
Salon des Refusés, 89
Santo Império Germânico, 135
Sapelos, 41, 44
Sapiãos, 41
Sartre, 80
Seara Nova, 42
Secretariado Nacional de Informação, 55, 159
Selected Artists Galleries, 85, 135
Serge III Oldenbourg, 84
Serra da Cabreira, 39
Shadrach Woods, 60
Siena, 137
Silva Porto, 44
Silvino Rodrigues Nóbrega, 45
Simmel, 75
SNI, 160
Sociedade Nacional de Belas-Artes, 44, 56, 101
Sócrates, 104, 169
Sousa Enes, 54
Stephan Hawking, 92, 131, 169, 176
Suíça, 81
Suméria, 136

T

Tales de Mileto, 35

Tanguy, 57
Tânia Reis Alves, 83
Tapeçarias de Portalegre, 105
Teatro Maria Matos, 105
Teodoro González de León, 61
Terceira República, 69
Tomé de Távora e Abreu, 43
Toulouse, 80
Trás-os-Montes, 39, 44, 45

U

Ulisses, 19
Universidade de Granada, 16
Utrillo, 138, 139

V

V. de Sousa Alves, 102
Valbom, 68
Van Gogh, 96, 98, 99, 138, 139
Vasarely, 22, 37, 60, 62, 75, 77, 80, 86, 157, 160
Vasari, 24
Vasco da Conceição, 55
Vaugel, 75
Veneza, 138
Veríssimo Serrão, 82, 83
Vermeer, 138
Victor Neves, 73, 74
Victor Palla, 48, 55
Vieira da Silva, 127, 139
Vignola, 133, 137
Vila Nova de Cerveira, 100
Vila Verde da Raia, 84
Vitruvius, 133
Vittore Carpaccio, 138
Viviane Forrester, 109
Volga, 112

W

Wogenscky, 59, 60
Wolfgang Pfeiffer, 70
Wurzburg, 91

X

Xenakis, 60, 91
Xenófantes, 96
XII da Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira,
100

Y

Yaacov Agam, 62