

Editorial

Nadir Afonso, a arte de uma diáspora

Editor: **António Quadros Ferreira**

Portugal. Professor emérito da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Académico da ANBA, Academia Nacional de Belas Artes. Presidente da CAE de Belas Artes/Artes Visuais da A3ES. Coordenador do Projecto BCIP, *Bases Conceptuais de Investigação em Pintura*.

Desejamos propor, em *Nadir Afonso, a arte como uma diáspora*, um olhar mais actual e mais contemporâneo sobre a obra nadiriana numa perspectiva integrada das artes. A muito pouco tempo de se comemorar os cem anos do nascimento deste pintor português (em 4 de Dezembro de 2020), é já num registo de procura de conhecimento e de homenagem que o presente dossier se faz publicar, justamente, no Brasil.

Ao meu Colega e Amigo, Professor Mauricus Farina, um grande obrigado por ter aceite este desafio irmão. Não é certamente inocente a minha escolha de Nadir para este dossier. Por duas imediatas razões: porque Nadir Afonso é um artista universal, para além de português, mas também porque Nadir conviveu e trabalhou no Brasil com Oscar Niemeyer entre 1951 e 1953. Esta passagem pelo Brasil, embora breve, acabaria por ser marcante e decisiva na diáspora e no caminho de Nadir.

Para este dossier tive o privilégio de convidar figuras portuguesas muito relevantes, o que envolve arquitectos, pintores, historiadores e críticos, verdadeiramente conhecedores da vida e da obra de Nadir Afonso. De referir que o coordenador não interferiu pela opção do *Acordo Ortográfico*: os autores participantes neste dossier optaram por escrever segundo a convicção pessoal – ou segundo o *Antigo Acordo*, ou segundo o *Novo Acordo*. Por limitações da revista *Visuais* o número de convidados foi restringido a 10 participações. Colaboram neste dossier, com textos simultaneamente específicos mas também heterogéneos – contribuindo para um novo e revisitado olhar para a obra de Nadir, os seguintes autores e investigadores: *Bernardo Pinto de Almeida, João Cepeda, Laura Afonso, Nuno Grande, António Choupina, Tiago Saldanha Quadros, Maria de Fátima Lambert, Artur Afonso, Jorge Figueira, e António Quadros Ferreira.*

Assim:

Bernardo Pinto de Almeida, com o seu texto **Nadir ou a pintura como pura sugestão**, dá-nos uma imagem muito contextualizadora do lugar ocupado por Nadir Afonso na história da arte do século XX em Portugal, referindo que, para além da arte portuguesa manter uma relação muito paradoxal com a abstracção, *Nadir é um dos pioneiros da arte abstracta*, juntamente com Fernando Lanhas. Bernardo Pinto de Almeida (BPA) fala-nos da experiência parisiense de Nadir, e fala-nos das implicações que o *efeito*

arquitectura terá tido na sua pintura, registando que Nadir ultrapassou “o limite das fronteiras artísticas portuguesas muito antes que a restante arte feita em Portugal compreendesse o valor da pintura abstracta”. E, para esta pintura abstracta, BPA refere-nos a importância desmedida dos *Estudos* de Nadir, “de sentido orgânico, quase telúrico, em que as formas se magmatizam e dispersam em volutas que a imaginação ardente do jovem pintor deixava fluir em visões de paisagens fantasiosas”. Em sentido diametralmente oposto ao dos *Estudos*, acontecerá, mais tarde, a designada *vertigem de figuração*. Isto é, a criação de *idades invisíveis*, “idades que nos surgem do nada”, justamente porque “foi sempre da invenção de espaços que se tratou na sua obra [a de Nadir] - em que se elabora [definitivamente] um novo poder de sugestão”.

João Cepeda, com o seu texto **Nadir Afonso, o pintor (que se formou) arquitecto**, fala-nos dos períodos e percursos de Nadir ao longo da sua vida e do impacto na relação entre pintura e arquitectura. Assim, João Cepeda (JC) considera o *período internacional* de Nadir, entre 1946 e 1960 (nos ateliers de Le Corbusier e Oscar Niemeyer, em Paris, Rio de Janeiro e São Paulo), o período do *exercício autónomo da arquitectura* (entre 1960-1970, em Chaves e Coimbra), e o período do *abandono da arquitectura* (algures entre 1965 e 1970). Por outro lado, JC refere-nos que Nadir obterá no estrangeiro *um riquíssimo e fascinante trajecto* conferido através de um contacto privilegiado com nomes como Le Corbusier e Niemeyer. Isto é, JC refere, curiosamente, a aparente contradição em Nadir, ao invocar “a pintura como a principal motivação para este seu percurso pelo mundo”, quando, e ao mesmo tempo, “não terá sido por acaso que [Nadir] escolheu colaborar, primeiro, com Le Corbusier, e depois, com Oscar Niemeyer”. De facto, “Nadir Afonso [trabalhou] para os arquitectos que estavam culturalmente mais próximos da formação de uma consciência moderna por parte dos arquitectos portugueses”. Pelo que existindo, na obra nadiriana, *a presença marcante de influências modernas*, tal não impede, segundo JC, que *Nadir Afonso tenha sido sempre um pintor-arquitecto, mas sempre primeiro pintor e só depois arquitecto*, isto é, JC observa na diáspora nadiriana a existência, recíproca, de (1) uma “arquitectura de [um] pintor”, e a (2) “mão” do pintor na obra arquitetónica.

Laura Afonso, com o seu texto **Nadir e o Círculo Vermelho**, dá-nos a conhecer um texto muito intimista, a propósito da diáspora da vida do artista de Chaves. Laura Afonso, viúva de Nadir Afonso, é muito compreensivelmente quem melhor conhece a obra nadiriana, sendo notável o seu enorme esforço de divulgação do legado e da memória do seu marido. Pelo que este seu texto é também um testemunho de enorme pertinência. Começa por dizer-nos, Laura Afonso (LA), o gesto de Nadir de “Aos 4 anos de idade [ter pintado] um círculo vermelho na parede da sala de sua casa”, e que seria emblemático e premonitório de um futuro que nunca se esgotaria. Falando-nos da faceta mais pessoal e humana de Nadir Afonso, LA acrescenta uma dimensão privilegiadamente crucial para um melhor conhecimento público da obra nadiriana. Fala-nos (LA), de arte e de pintura, de literatura e de música, fala-nos do atelier de Chaves enquanto refúgio dos verões que interrompiam a *experiência parisiense*, fala-nos da importância de Le Corbusier e de Niemeyer e do dilema da arquitectura, fala-nos da “procura incessante do Absoluto na Arte”, da “Arte como chama que dava [a Nadir] sentido à vida, [e era] o ar que respirava”. LA refere-nos que Nadir encarou a pintura como uma *necessidade interior de criação* e que o longo caminho do artista foi percorrido “desde a representação do real na sua infância e juventude - passando pelo surrealismo, pelo geometrismo e atravessando os diversos períodos até à actualidade - [o que] conduziu o artista à convicção da existência de uma lei na arte, a que deu o nome de *morfometria*”. Sendo a geometria o caminho que conduziria Nadir à compreensão da obra de arte e à construção de um pensamento estético e artístico, de que é exemplo a importância da matemática enquanto *ciência do rigor e da verdade*, não obstante a *matemática da obra de arte* [ser] *de natureza intuitiva*, LA termina o seu texto citando uma confidência de Nadir, *tempos antes de [Nadir] partir para as estrelas*: “Quando observo o volume de trabalhos por concluir (como se os pudesse concluir), só um pensamento me percorre - este podia ser o ponto médio da minha carreira. As centenas de esboços que se vão adensando só me permitem pensar no futuro, apesar das limitações do corpo. Grande parte da minha obra que está em estudos aguarda impientemente essas telas finais.». E acrescenta LA, concluindo, que “cumpre-nos a nós dar a conhecer e divulgar esses estudos”.

Nuno Grande, com o seu texto **Nadir e Siza: geometrias cruzadas**, fala-nos de Nadir Afonso e do projecto do edifício do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso (MACNA), em Chaves, e da relação cúmplice entre Nadir e Siza (autor do MACNA). Com efeito, Siza realiza uma obra arquitectónica com o recurso a uma geometria cara a Nadir, pelo que Nuno Grande (NG) fala-nos de *geometrias cruzadas* entre ambos os autores, onde o essencial da pintura nadiriana é evocada pela arquitectura de Siza, ao nível de formas geométricas vasadas, mas principalmente ao nível da *planta do edifício* – que funciona como uma espécie de *replicação das pinturas nadirianas da série Espacillimités*. O que NG faz, neste seu texto, é a revelação nítida do que acontece com o acto de fazer arquitectura. E, no caso do MACNA, o simples facto de Siza ser arquitecto com formação de escultor permitiu-lhe, e permite-lhe, uma consciência maior e mais integrada das *plasticidades das formas e dos espaços*. Assim, diz-nos NG que “(...) o método conceptual do arquiteto (que gostava de ter sido escultor) Álvaro Siza, [procura] descodificar (como se isso fosse possível) a sua notável capacidade de reinventar memórias, de interpretar geografias, de se deixar contaminar por tantas “culturas-outras” (...)”. Há, por isso, um *cruzamento conceptual e espacial* entre as geometrias de um pintor e de um arquitecto (entre Nadir e Siza), sendo que esse cruzamento conceptual vive de *traçados reguladores comuns* – manifestamente perceptíveis na planta do edifício. Nessa planta, Siza estabelece “uma sucessão de muros em betão, os quais parecem dispor-se, também aqui, num “ballet mecânico” entre linhas paralelas e oblíquas”. O que Siza realiza em Chaves, com o MACNA, não é mais do que um *exercício de alteridade - ser simultaneamente eu e o outro*. Pelo que, e conclui NG, “Neste jogo de alteridades, que tanto marca a cultura contemporânea portuguesa, o Siza-arquiteto parece colocar-se “na pele” do Nadir-artista, de há seis ou sete décadas atrás; mas também o Nadir-arquiteto parece ter preparado essa futura visita do Siza-artista. Eis, pois, um cruzamento de geometrias, que se tornou afinal num cruzamento de génios (leia-se de espíritos)”.

António Choupina, com o seu texto **Nadir: de Le Corbusier a Niemeyer**, fala-nos da vida (e da obra) de Nadir que decorre “do binómio fundamental de uma vida passada do espaço para a tela e da tela para o espaço”. Deste modo, Nadir Afonso é um “*Ulisses* português que, aos dezassete anos, inicia a sua *odisseia* de Chaves para o Porto e, aos vinte e cinco anos, se muda para Paris, de onde partirá para o Brasil, aos trinta e um

anos” e, como um *nómada*, “Nadir passa grande parte da sua existência em itinerante *promenade*”, diz-nos António Choupina (AC). Com efeito, a biografia (ou *anti-biografia*) de Nadir, que “se assemelha a um romance que irá ditando a narrativa do seu trabalho e vice-versa (...) converte-se em liberdade de deambulação e em possibilidade para lá do isolamento transmontano”. Diz-nos AC que *Nadir colocaria a pintura acima de qualquer arquitectura*. No entanto, acrescenta-nos, “(...) a realidade é que a arquitectura é o material mais dominante do seu trabalho pictórico (...) [e onde] a geometria é a ferramenta fundadora das suas abstracções arquitectónicas, nas quais grelhas, edifícios e cidades se deitam e se compõem sobre a tela em forma de tinta, em vez de betão, tijolo ou reboco”. O tempo de Nadir é o tempo do *moderno*, é o tempo de *geometrias*, e de *linguagens novas*. Tempo esse que teluricamente iniciado em Chaves alimentaria no nomadismo de Nadir todo o seu imaginário artístico e criativo. Para AC a diáspora nadiriana continua “a obsessão que se inicia com a Ponte de Trajano, em Chaves”, onde AC desenvolve, no seu ensaio, conexões críticas e históricas tidas para com a arquitectura moderna e, através do contexto e recepção cultural, explica-nos a importância de Le Corbusier e de Niemeyer para a afirmação artística de Nadir.

Os anos 50 e 60, anos de transição, serão fundamentais na obra de Nadir Afonso. De facto, “a permuta da Europa pela América do Sul será o catalisador de três dos mais relevantes projectos da sua carreira arquitectónica individual: o Monumento ao Infante D. Henrique (1954-55), o Teatro Rotativo (1957) e as Panificadoras (1962-65)”, diz-nos AC. Falando-nos, também, não só do regresso da diáspora, nos anos 60 e 70, como da relação cruzada entre Nadir e Siza a propósito do MACNA. Nomeadamente da relação comprometida entre o projecto do MACNA e a essência geométrica de Nadir. Mas fala-nos, também, da incorporação por Álvaro Siza de outras soluções, sublimadas, nas arquitecturas directas ou indirectas vividas e realizadas por Nadir, através de um “(...) diálogo de suspensão horizontal com o território [que] continua vivo no actual Museu de Arte Contemporânea”, onde Álvaro Siza “(...) levita uma massa longitudinal na paisagem, como se os palácios do Parque Ibirapuera fundissem a ordem da *Haus der Kunst* e a *fenêtre en longueur* da *Villa Savoye*”. Depois da *experiência brasileira* (que dá sequência à *aprendizagem parisiense*), Nadir “regressa finalmente à liberdade de Paris, em 1954, guardando interessantíssimos estudos de casas que nunca foram mas poderiam ter sido”, diz-nos AC. E nos anos 60, quando Oscar

Niemeyer (que está) exilado em Paris, Nadir passará a dedicar-se principalmente à pintura, e a libertar-se da arquitectura. Com efeito, Nadir volta para Portugal e, com essa circunstância, a pintura passa a incorporar a arquitectura – ou, como diz AC a concluir o seu texto, “com algumas casas se despede (...) [mas] a arquitectura continuará viva, mas agora sobre tela”.

Tiago Saldanha Quadros, com o seu texto **Bodiansky, a esplanada do Café Aurora e o sonho de tantas noites de Verão**, revela-nos o modo como se formou o seu conhecimento pessoal sobre Nadir Afonso, em Chaves, ao longo de meses e meses de Verão. Diz-nos Tiago Saldanha Quadros (TSQ) que começou “a escrever este texto nos Verões da [minha] infância (...) no Largo General Silveira, debaixo das estrelas (...) à noite, na esplanada do Café Aurora (...) a ouvir Nadir Afonso”. O Café Aurora e a sua esplanada situa-se muito perto do atelier de Nadir – na Rua de Santo António. Localizado o atelier num espaço privilegiado, quase labiríntico, onde a entrada se fazia por uma loja de fotografia, seguindo-se depois por um corredor exterior em direcção de um logradouro. O atelier localizava-se ao fundo de um pequeno jardim, que levava a uma varanda. Varanda essa que dava justamente para a Rua de Santo António, onde Nadir ou o seu irmão Lerenó se sentavam e conversavam com amigos ou acompanhando o movimento da rua. O texto, muito intimista, de TSQ, tem no seu título a curiosa referência a *Bodiansky*. (não nos esqueçamos dos inúmeros relatos de Nadir a propósito das peripécias da vida – e a *história de Bodiansky* era uma delas, sobejamente conhecida). Com efeito, Vladimir Bodiansky era o engenheiro-chefe do ATBAT, e que protagonizou, em Paris, um conflito com Nadir. Bodiansky viria a ser demitido — ao impedir que os desenhos originais do projecto da Fábrica Claude & Duval em Saint-Dié (França) viajassem para o Porto, para efeitos de defesa da tese de Nadir para a obtenção do seu diploma de arquitecto. Nadir saltará por cima dos estiradores, como outrora nos jardins de Chaves, não obstante ter deixado uma explicação a Le Corbusier. Salienta-se neste texto, também, a importância de Le Corbusier para a formação e a diáspora de Nadir Afonso. Le Corbusier, que desenvolve uma forte investigação plástica que o levará à criação do *purismo*, encontrará nas *formas puras*, o princípio de um posterior afastamento face ao mesmo *purismo*, procurando na sua arquitectura *formas mais complexas*. Segundo TSQ, a possibilidade do seu “transporte para as casas que antecedem a Villa Savoye – o atelier Ozenfant, de

1922, ou a Villa La Roche, de 1923, interessando-lhe sobretudo a possibilidade de síntese e redução da arquitectura aos seus elementos geométricos mais simples”. Mas as condições da aprendizagem parisiense revelar-se-iam essenciais para o nomadismo nadiriano. De facto, o ATBAT e Le Corbusier, bem como muitos outros artistas, colocaram-se “no centro do mundo em que Nadir Afonso precisava de viver”, escreve-nos TSQ, concluindo que “as noites na esplanada do Café Aurora foram para [mim] como um sonho feito de *assuntos prometidos*, onde cada uma de todas as conversas acrescentavam vida e mundo. Ainda nessa noite. Nadir Afonso [falou-me] de Bodiansky. Da sua irascibilidade. Do sistema de correio pneumático da cidade de Paris (...) mas sobretudo muito mais esclarecido acerca das *coisas que estavam para acontecer*”.

Maria de Fátima Lambert, no seu texto **Nadir Afonso - o MíNimo e o mAioR: sequenzas**, desenvolve um ensaio iniciado já em 2014 a propósito da realização de uma exposição, por si comissariada, no Centro de Artes Nadir Afonso, em Boticas, e com o título *Sequenzas*. Com efeito, Maria de Fátima Lambert (MFL) parte do enorme acervo de Nadir Afonso quanto ao seus *Estudos* para nos assegurar que, assente nessa virtualidade, é possível melhor compreender os mecanismos de criação do artista e, dessa maneira, faz valorizar os referidos *Estudos* como matéria-prima que exponencia a pintura enquanto objecto e processo. Diz-nos MFL que “as actuações humanas são exponenciais. Oscilam entre o mínimo e o máximo”. Parece ser esta a premissa presente no texto no sentido de se fazer dialogar as relações ou correspondências entre os milhares de estudos iniciais e as centenas de obras finais de Nadir. MFL refere-nos, alicerçando-se nas 3 tipologias da estética nadiriana por si identificadas (implícita, filosófica, e argumentativa), que “subsistem e implicam-se, garantindo que a obra prevaleça sempre íntegra, atendendo à coerência que lhes é outorgada pelo facto do denominador comum residir, exatamente, na confluência singular da sua unidade triádica = pintor + teorizador + autor”. A diáspora nadiriana, onde, segundo MFL, “(...) as viagens validaram o seu processo de “formação”, garantindo-lhe uma capacidade exacerbada para refletir sobre as questões inerentes ao pensamento, metodologia e criação de pintura”, terá uma influência, grande, na construção dos *Estudos* enquanto *Memórias* e ou *Viagens* na elaboração da sua *praxis*, incorporando uma espécie de lógica de *axiologia do arquitectural* – pelo que entre os *Estudos* e a

Pintura a consumação de uma metodologia projectual oriunda eventualmente da prática da arquitectura. Nadir, através do *Estudos*, como que “propugna [por] uma pintura em *continuum*, um *perpetuum mobile* da estética”. À pergunta, “o que existe de diferente e de igual nos estudos de Nadir Afonso?”, MFL lembra-nos, não só que os referidos *Estudos contém memórias-sínteses* demonstrando *capacidade coreográfica*, como, através das escalas do mínimo e do maior, resolvem-se “com mestria as concreções geométricas em qualquer das dimensões e formatos”. Se a obra nadiriana está fundada na regularidade matemático-geométrica do abstracto, “nos *Estudos* existe predisposição para planificar [o] que acontece nas respectivas pinturas”, isto é, *entre aquilo que é e o que poderia ser*, os *Estudos* revelam os movimentos geométricos – que permitem os movimentos de expansão e de redução, de dispersão e de concentração. Enfim, os *Estudos*, que o presente ensaio questiona, são uma espécie de *pele* e de *fonte*, pelo que, e em síntese, diz-nos MFL: “os *estudos*, fora da leitura metodológica que seja mais estritamente factual, possuem uma significação plural que merece e compromete. Possuem uma valência residual, onde persistem elementos – detalhes – transponíveis e articulados. Assim, estabelecem uma concatenação entre si – enquanto analisados como todo, sem que seja condição, abdicarem - cada um, *per se* - de uma identidade unitária e específica.”

Artur Afonso, no seu texto **Nadir Afonso, o artista e a sua circunstância**, apresenta-nos um breve depoimento do seu pai, Nadir Afonso. Texto este que, sendo breve, revela-nos momentos de muito intimismo na sua relação de filho. Trata-se, por isso, de um texto que é pessoal, e permite ajudar a compreender o lado mais humano de Nadir. Artur Afonso (AA) revela-nos a aparente dificuldade em se dissociar o homem da obra, pois existirá *uma observação contaminada* entre “as características do criador (...) e a obra *efectivamente criada*”. Nadir sempre desejou “ser *pintor*, e [a] sua vida traduziu-se num diálogo permanente com a sua paixão, com o seu *vício* criativo, com a sua obsessão com os valores de uma obra que visava o *absoluto* e a *eternidade*”, diz-nos AA, que nos testemunha o homem [Nadir] “(...) que ficava ali de pé, horas a fio, olhando os quadros. Era uma *luta* constante entre um absoluto que se queria atingir e a conjugação das formas no desenho numa geometria e numa harmonia demasiado complexa para o artista *fechar* sem o levar a um estado de *quase exaustão* mental”. AA assume a consciência de ter compreendido que *o sublime está demasiado perto do*

imperfeito, e de testemunhar o extremo rigor da palavra que o pai trabalhava. Tal como trabalhava as formas, também Nadir trabalhava o seu pensamento. Esse trabalho passava por escrever, passava por dar a conhecer por palavras o seu pensamento: “a obra [escrita] teria que sair desses papéis escritos à mão e passados devidamente à tipografia. *É preciso estarem com muita atenção quando passam os [meus] textos ao computador*, protestava. Bastava que alguém se enganasse numa vírgula, que se lesse mal uma palavra e se dactilografasse outra coisa, para dali vir um protesto frustrado”, diz-nos AA. O rigor, a obsessão, e a profunda inquietação de Nadir não se questionava apenas ao nível da sua obra artística. Resolvia-se ao nível do seu pensamento – transposto para texto (imensa obra teórica foi produzida e publicada). Confessa-nos AA que “(...) as palavras [de Nadir] eram cuidadosamente escolhidas, porque as revisões de texto eram feitas até à *exaustão, ad aeternum*, porque o mesmo texto poderia ser alterado centenas de vezes levando ao desespero quem os passava *ao computador*”. Pois Nadir vivia num “mundo um pouco fora de tudo” para poder obter o *tempo ilimitado para pensar*. No essencial este texto de AA é um importante testemunho. Onde o filho Artur observa e comenta o pai, Nadir (*um homem quase sem objectos pessoais, e com poucas necessidades*). Diz-nos AA, que não se lembra “de ver o artista procrastinar”, pois o artista de Chaves tinha como obsessão “concluir a sua obra!”. E, enquanto não a concluía, assumia-a como *work in progress*. Conclui AA referindo que Nadir era um homem “totalmente absorto de persecução de uma obra que visava a imortalidade”.

Jorge Figueira, com o seu texto ***Como Escrever Nadir Afonso***, fala-nos sobre as relações comprometidas e contaminadas entre a arquitectura e a pintura em Nadir Afonso. Mas fala-nos perguntando Nadir Afonso, enquanto artista, filósofo, arquitecto e pintor. Isto é, Jorge Figueira [JF] desenvolve, ao longo do seu curto mas denso ensaio a resposta a 4 perguntas iniciais, desde logo, a primeira e nuclear questão, “como escrever, na perspectiva da arquitetura, sobre um homem que se forma e trabalha como arquitecto, mas que pensa como um filósofo e age como um artista?”, para concluir, na quarta e última questão, a ideia de Nadir enquanto *quebra-cabeças*, “talvez um *koan* budista: como estar no centro da arquitetura e negar a arquitetura?” JF explicita-nos que “No centro do furacão, Nadir Afonso foi um viajante de itinerário extenuante, difícil de mapear. Tinha a arquitetura na algibeira, só podia ter; circula, colabora,

teoriza, desenha, perspectiva. Entre Trás-os-Montes, Porto, Paris, Rio de Janeiro, São Paulo, Coimbra, Chaves, e muito mais”. A arquitectura nadiriana terá sido sempre a sombra-luz plasmada pela arquitectura moderna que perseguiria, sem cessar, o artista de Chaves num entendimento certo de que *a arquitectura não é uma arte*. Pelo que, *na presença ou na sombra de figuras que ganharam um carácter mítico como Le Corbusier ou Niemeyer*, “(...) é pesado o que Nadir tem que transportar dentro ou fora da algibeira. A “arquitectura moderna” antes de ser arquitectura é essencialmente pintura ou escultura ou arte, pela mão das vanguardas, e com Nadir regressa a esse estado original”. JF especula, ainda, sobre a possibilidade da arquitectura nadiriana ter sido outra se não tivesse havido diáspora e, nesta senda, acrescenta-nos que “é tentador pensar que se o seu ambiente em Portugal, de onde parte e onde regressa, fosse uma das grandes cidades – Porto ou Lisboa – talvez a arquitectura pudesse ter sido uma arte”. Mas, as Panificadoras de Chaves (1962) e de Vila Real (1965) – podem ser vistas “como uma homenagem à arquitectura moderna, uma espécie de despedida, que cruza a respiração exata *corbusiana* e o modo mais livre de Niemeyer”. Mas ao *regressar à pintura* – de onde aliás nunca terá saído – Nadir cumpre, segundo JF, *a formulação que está na origem da arquitectura moderna*: “sem a atraiçoar; expandindo-a cosmicamente; sem os constrangimentos da “função” e da “perfeição”, pelo que, quando Nadir abandona de facto a arquitectura, “(...) pode concentrar-se no essencial: a mundivisão que a “abstracção” cria (...)”. Mas, mesmo com uma *obra rarefeita ou destruída*, “Nadir representa como poucos em Portugal o lado irreprimível da visualidade abstrata que a “geometria” permitia alcançar (...)”, e onde a obra nadiriana tem vindo a ser resgatada de um silêncio verdadeiramente incompreensível por via do recente projecto do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso. Concluindo JF, então, que “os triângulos e círculos que Álvaro Siza recortou nas lâminas que suportam o Museu que projetou em Chaves, para Nadir, são afinal um gesto cúmplice, uma homenagem ao homem que abandonou a arquitectura”.

António Quadros Ferreira, com o seu texto **Nadir, a arte de uma diáspora**, pretende dizer-nos, justamente, que no essencial a obra nadiriana resulta de uma diáspora, ou dela reforçando e ou afirmando a sua identidade. Isto é, o nomadismo de Nadir é, no fundo, o de “uma viagem no tempo e no espaço das várias itinerâncias do artista de Chaves, não só a do Porto, como mais tarde a de Paris, e mais tarde ainda a do Brasil”.

E essas mesmas itinerâncias organizam um caminho raro, singular e único na procura de um projecto identitário, marcante, e revelador do que viria a ser o projecto artístico de Nadir Afonso, que não se restringiu apenas ao exercício da pintura, ou apenas à arquitectura, enquanto exercício experimentalista, mas e principalmente ao nível de um pensamento estético e artístico global, pioneiro e inovador, o que faz de Nadir um caso paradigmático da arte portuguesa do século XX. De facto, o que parece levar Nadir ao nomadismo “é a *procura de conhecimento de mundos*, a procura das cidades, e é a procura da afirmação plástica e estética no sentido da organização de uma ideia e pensamento sobre a *ordem das coisas*, sobre a *ordem das formas*, e sobre a *ordem da geometria* (...). O que este ensaio de António Quadros Ferreira (AQF) deseja enfatizar é a possibilidade de se pensar as ligações e as contaminações entre territórios artísticos e culturais vividos por Nadir Afonso na diáspora da sua vida.” E essa viagem da diáspora, principalmente “a vivida com Le Corbusier (Paris), ou com Niemeyer (S. Paulo) terá sido determinante, senão mesmo decisiva, não só para a consolidação de um pensamento estético e teórico sustentado, como e ainda para a configuração definitiva de uma pintura geométrica, cinematográfica e urbana, na sua relação aparentemente híbrida com a arquitectura (...)”. AQF diz-nos, de um modo subliminar, que *diáspora e cidade coincidem-se ou contaminam-se* na medida em que o sentido do urbano, que está por detrás de *uma procura de conhecimento de mundos*, é gerador de uma arte de abstracionismo geométrico, em permanente reinterpretação de uma leitura *das cidades, das cidades da vida, das cidades do mundo, das cidades de Nadir*. Em sintonia, ou não, entre a arquitectura e a pintura, o que a diáspora nadiriana terá permitido, segundo AQF, resolve-se nos anos 60. De facto, “as cidades nadirianas, a partir dos anos 60, quando deixam de pertencer à diáspora, passam a organizar a construção de cidades invisíveis ou de cidades imaginárias”. Deste modo, instalando-se, na opinião de AQF, “uma certa ideia de arquitectura na pintura, uma certa ideia de possibilidade da pintura ser muito mais do que simples pintura”. A *diáspora nadiriana* constitui-se, com efeito, num enorme processo de experimentação e de investigação artística, onde a arquitectura parece alimentar em permanência a obra pictórica: “a arquitectura permitiria lavrar o caminho da pintura”. Em Nadir Afonso tanto a arquitectura como a pintura contaminam-se reciprocamente. Por isso, AQF refere a possibilidade de admitirmos: (1) *a arquitectura enquanto instalação da pintura*, (2) a

arquitectura enquanto pintura de cavalete e a pintura enquanto arquitectura de estirador, (3) a arquitectura e a pintura em estado de liberdade e de cumplicidade, (4) a intersecção de Nadir arquitecto-pintor com Nadir pintor-arquitecto, (5) o lugar da pintura na utopia da arquitectura, (6) a arquitectura como uma espécie de para-pintura, e (7) o abandono da arquitectura ou a arquitectura sobre tela. Para AQF existe em Nadir uma relação dual entre arquitectura e pintura. Por isso, em resultado da diáspora a divergência da arquitectura dará lugar à convergência da pintura. E, com o fim do processo (da diáspora) restará apenas e tão só a pintura (agora com arquitectura dentro). AQF sintetiza então, e finalmente, que “quando a arquitectura se abandona à liberdade absoluta da pintura é a pintura que passa a ocupar-se dessa mesma arquitectura”.