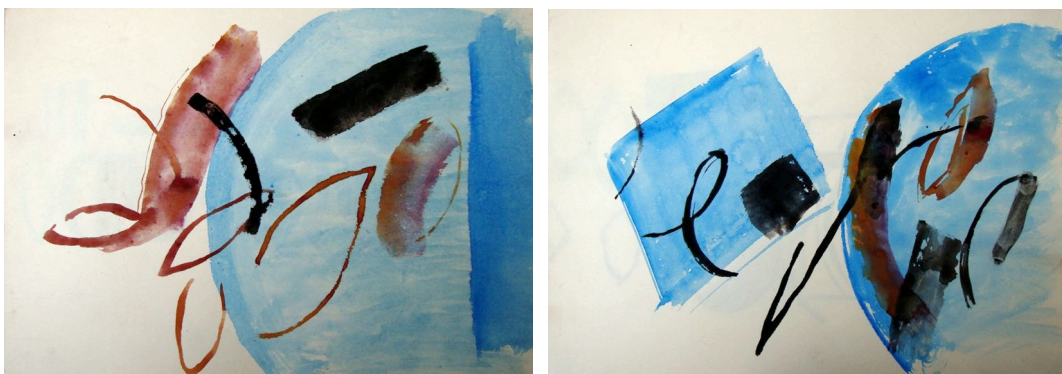




Nadir Afonso - o Mínimo e o Maior: sequenzas

Maria de Fátima Lambert

Portugal. Professora Coordenadora em Estética e Educação - Escola Superior de Educação/Politécnico do Porto (2000). Bolseira FCT - projeto "Writing and Seeing" (2000/2004). Coordena a linha de investigação "Cultura, Artes e Educação do *InED*/ ESE, onde foi diretora até 2017.

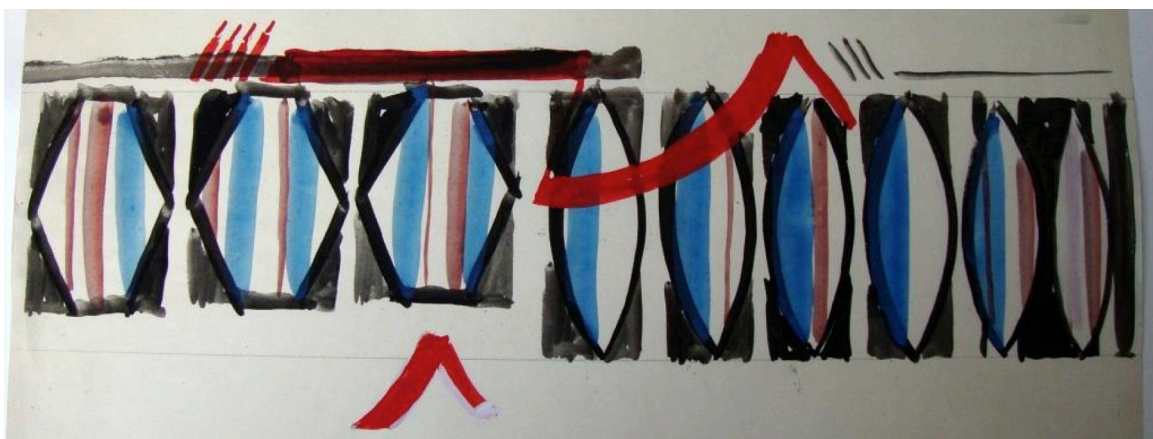


Voltar à origem da geometria, não é regressar ao sentido fundador dos primeiros actos, como entende Husserl, mas voltar, antes, aos actos fundadores dos primeiros sentidos.¹

As atuações humanas são exponenciais. Oscilam entre o mínimo e o máximo.

Na obra de arte, no acto da sua criação, a emoção que nos toca não nos vem como inerência própria da forma, mas da lei geométrica que lhe preexiste e da qual, sentindo-a nós intensamente, uma energia radiante se liberta; e se as leis que a regem são acessíveis à percepção, isto mostra-nos à evidência que elas estão lá...prova que não são apenas regentes, mas consubstâncias do objecto criado. E esta certeza, nunca suspeitada pela ciência, não passa silenciosa nas artes: a existência duma obra elaborada implica a presença duma energia intrínseca, própria das leis, agentes que a determinam.²

Perante a lucidez e o número de estudos - desenhos e pequenas aguarelas - pertença do espólio do Artista, o espanto é a palavra mais genuína que expressa o que se sente.



¹ Nadir Afonso, *O sentido da arte*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, p.61.

² Nadir Afonso, *Universo e pensamento*, Porto, Edições Afrontamento, 1997, p.106.

A obra de Nadir Afonso aborda-se com responsabilidade estética, antropológica e historiográfica. Há que ponderar a sua globalidade, a sua polissemia, destacando e identificando os elementos mínimos para atingir o *maior*. A responsabilidade sociocultural aglutina, portanto, seguindo o raciocínio, as demais, tornando-as partes imprescindíveis de um *corpus* teórico e poético. Ou seja, a dimensão estética coabita com áreas concomitantes de conhecimento, persistindo numa perspectiva que se ramifica, estabelecendo tipologias, em termos de triádicos:

- estética implícita que elucida a natureza e características da pintura produzida;
- a estética filosófica que, por sua vez lhe subjaz – em termos conceituais e fundantes;
- a estética argumentativa que o pintor como autor expandiu, extrapolou e que, me parece, ultrapassa a plataforma poética: será uma meta-estética, desdobrando paradigmas.

A [sua] *estética* institui-se em tipologias individuadas - assumidas consoante as circunstâncias e escopos dos seus autores. No caso do pintor português, as 3 tipologias da estética subsistem e implicam-se, garantido que a obra prevaleça sempre íntegra, atendendo à coerência que lhes é outorgada pelo fato do denominador comum residir, exatamente, na confluência singular da sua unidade triádica = pintor + teorizador + autor.

A publicação de seus livros e manifestos, a que acrescem os textos inéditos, organizam um *corpus* teórico que evidencie Nadir Afonso na cartografia do pensamento português – a projetar a causa identitária em termos auto-historiográficos e estéticos da arte do séc. XX. O alcance da sua escrita é notável e rigorosa, como assinalou Adelaide Ginga: “Quase todos os catálogos das exposições de Nadir contam com um texto da sua autoria, na perspectiva comum de que ninguém melhor do que o próprio artista para falar da sua obra. Porém, Nadir não fala dos trabalhos que cria e apresenta, os seus textos não se referem à sua produção pictórica, mas sim ao processo criativo.”³

³ Adelaide Ginga, “Nadir Afonso, o perturbante ponto de interrogação num “poema em linha recta”, in Catálogo *Nadir Afonso Sem Limites*, Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis e Museu do Chiado, 2010/2011, p.14.

1.

Chegado ao Porto em 1938, para frequentar a Escola de Belas Artes, estava-lhe destinada uma formação em Arquitetura, contrariando a sua intenção de dedicar-se à pintura exclusivamente – algo que só viria a concretizar-se, em definitivo, a partir de 1965. Relembre-se que Nadir Afonso apenas se radicaria definitivamente em Portugal na década de 1980. Até 1946 integra e expõe com o *Grupo dos Independentes*, que num primeiro momento, se designaram por *Convencidos da Morte*, por oposição ironista aos *Vencidos da Vida*. Em 1943⁴ começa a manifestar-se o seu interesse pelos fenómenos da ótica e da geometria, que o acompanhariam toda a vida e em toda a sua obra.

O movimento portuense pretendeu trazer, para um plano mais alargado do público, uma parte fundamental da produção e identidade da 3^a Geração de artistas modernos portugueses.⁵

Quando da sua participação (fundador) nos *Independentes*, onde confluíam divergentes opções estéticas, Nadir fez prevalecer, desde logo, a convicção abstrato-geométrica que viria a consolidar, em termos estruturantes, associados a formalismos dinâmicos e vivificantes. Por então, a atividade artística no Porto, nomeadamente, relacionável à Escola de Belas-Artes, demonstrava atuações consentâneas que determinariam os desenvolvimentos futuros, num país onde as políticas culturais propugnadas pelo regime se pautavam por incentivar a produção de obras que correspondessem a um paradigma, que se diria, maioritariamente atávico – apropriando-me do termo tão querido a Almada Negreiros. Os polos de dissidência eram tímidos mas persistiram e decidiram o caminho para a arte portuguesa que viria a concretizar-se prioritariamente a partir dos anos 60 e por diante. Veja-se, então, quão visionários foram os princípios de Nadir Afonso. Sozinho cumpriu um percurso, pontuado por estadias prolongadas em França: em 1946 é aceite, pela primeira vez, como assistente no ateliê de Le Corbusier, colaborando no projeto arquitetónico “Unidade de Habitação de Marselha”; texto seu é publicado na revista *L’Homme et*

⁴ Cf. Tábua Biográfica no Catálogo *Sem Limites*, Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis e Museu do Chiado, 2010/2011, p.244 e ss.

⁵ Fátima Lambert e João Fernandes in *Porto 60/70: os artistas e a cidade*, Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2001.

l'Architecture. Seguiu-se a ida e permanência no Brasil (1951 a 1954), colaborando com o ateliê de Oscar Niemeyer; voltou a Paris em 1954 onde se manteve até 1961. Todas estas permanências e 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, que a sua lucidez inata expandiria, mais e mais, ao longo de décadas.

2.

Estes são os pintores antigos, estes são somente os que pintarão a verdadeira pintura de que eu escrevo...⁶

As composições “Espacillimité” nasceram desse isolamento sequente. Trata-se sobretudo aqui, de respeitar as leis dos espaços e dos ritmos matemáticos. O quadro cinético “Espacillimité” foi nesse caminho o nosso primeiro trabalho.(...) Os quadros “Espacillimité” reunidos neste certame, revelam mais uma “intenção” (apenas concretizada no quadro cinético acima reproduzido) do que uma “solução” ou mesmo uma concepção nossa do que possa ser uma “arte de vanguarda”; não deixam contudo de possuir, nesse sentido, uma definição própria e uma significação exemplar.⁷

Em Paris, na segunda metade da década de 50, Nadir aproximou-se ao grupo da Arte Cinética (Victor Vasarély, Richard Mortensen, August Herbin e André Bloc), tendo exposto na Galeria Denise René (1956 e 1957) e participando no *Salon des Réalités Nouvelles* (1958) onde, pela primeira vez, apresentou a peça *Espacillimité*. A iniciativa de Denise René (1913-2012), galerista parisiense, promoveu a aproximação entre artistas que comungavam dos princípios adjudicados à abstração geométrica e à arte cinética, numa plataforma visionária e mesmo antecipatória. Em abril de 1955 realiza-se na sua galeria, a exposição “Le Mouvement” que inaugura a Arte Cinética, comissariada por Pontus Hulten. A mostra reunia trabalhos de Victor Vasarely, Robert Jacobsen, Jean Tinguely, Jesus Rafael de Soto, Pol Bury e Yaacov Agam. Na ocasião, foi publicado o *Manifeste Jaune* (1955)⁸, texto que reunia as convicções articuladas dos autores, quanto ao

⁶ Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Lisboa, INCM, 1984, p. 82.

⁷ Nadir Afonso, “A arte, suas leis e suas crenças” in *Síntese estética*, Porto, Árvore, 1995.

⁸ Cf. “Manifeste Jaune” in https://monoskop.org/Kinetic_art

exercício de uma arte que transmutava os valores percetuais, intrínsecos e consecutivos – propugnando uma axiologia visual, trabalhada entre o cinético e a arte ótica, entre a mobilidade da peça e o movimento induzido (nos espetadores) por formas e cores determinadas a suscitarem tais efeitos em termos de receção. A capacidade transformadora da arte e receção dinâmica por parte dos espetadores eram as duas grandes consignações que pontuavam a nova estética.

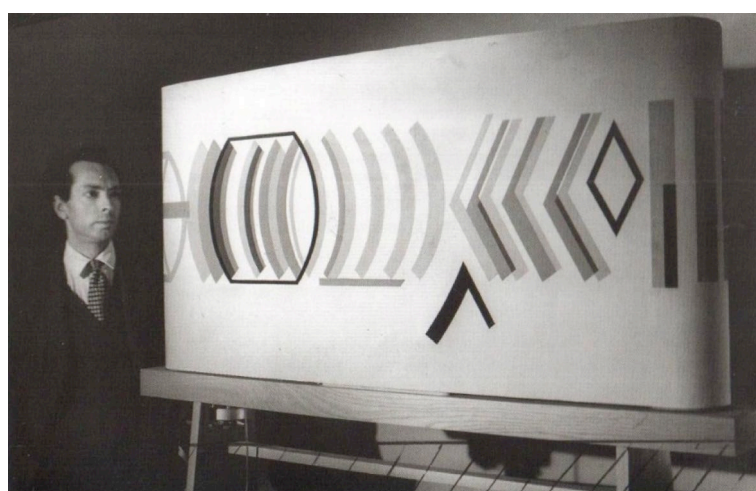
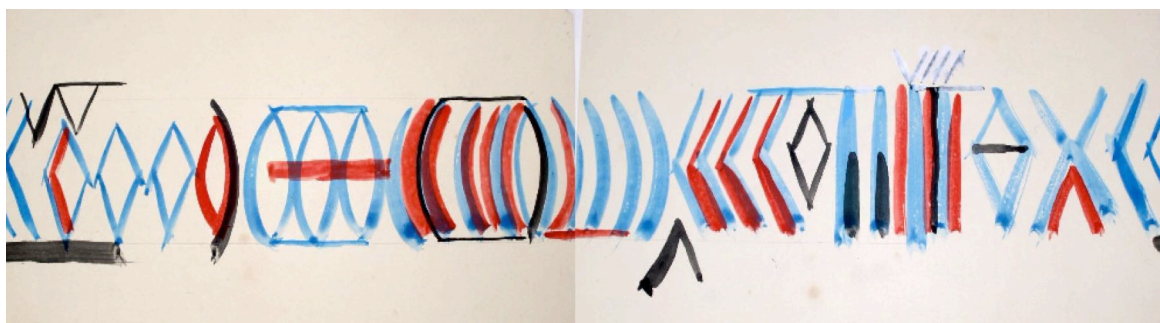
A este tempo, em Portugal, destaque-se o fato das galerias estarem diretamente inscritas em espaços de livrarias, onde se mostravam, com regularidade e profissionalismo, obras de arte, instaurando uma tradição que persistiria em Lisboa e no Porto. Caso da Livraria/Galeria *Divulgação* (Porto), onde em 1958, se iniciou um programa diversificado de exposições, sob responsabilidade de Fernando Fernandes, António Cardoso e do Arqt^o José Pulido Valente. Dentre a panóplia de autores aí expostos, entre consagrados e emergentes - Rosa Ramos, Pavia, Almada Negreiros/Ângelo de Sousa (1959), Francisco Relógio - assinale-se a presença de Nadir Afonso.⁹ Todos estes artistas e agentes estéticos coincidiam numa decisão, na assunção de uma consciência que anos mais tarde, Victor Vasarély também viria a afirmar: “Pude criar o novo, no dia em que compreendi que nunca seria amado por todos, nem compreendido. Pois há tantas sensibilidades, preferências, inteligências, quantos indivíduos.”¹⁰

Desde cedo, o geometrismo impregnou a *praxis* de Nadir Afonso, associando conhecimentos teóricos e axiologia do arquitetural confirmando as tendências da abstração de expressão geométrica, transpostos na organização rigorosa da pintura. Sucederam-se as séries, mantendo a fidelidade à estética geometrista – mesmo que aparentemente as formas divaguem para outras *flâneries*, sempre decisivas e demonstrando coerência. Numa certa perspetiva, a estética de radicação geometrista atingiu a sua magnitude na série *Espacillimité*. Datam de 1943 os primeiros estudos do pintor que privilegiam com a máxima acuidade e destaque os territórios do geometrismo e da ótica: a serem consubstanciados, como se salientou, na teoria, e na produção de estudos e pinturas deste período. Ainda em Paris, Nadir Afonso desenvolveu num denso texto, toda uma enunciação, herdeira digna da

⁹ Cf. Catálogo + de 20 grupos e episódios no Porto do séc. XX, Porto, Galeria Municipal, 2001.

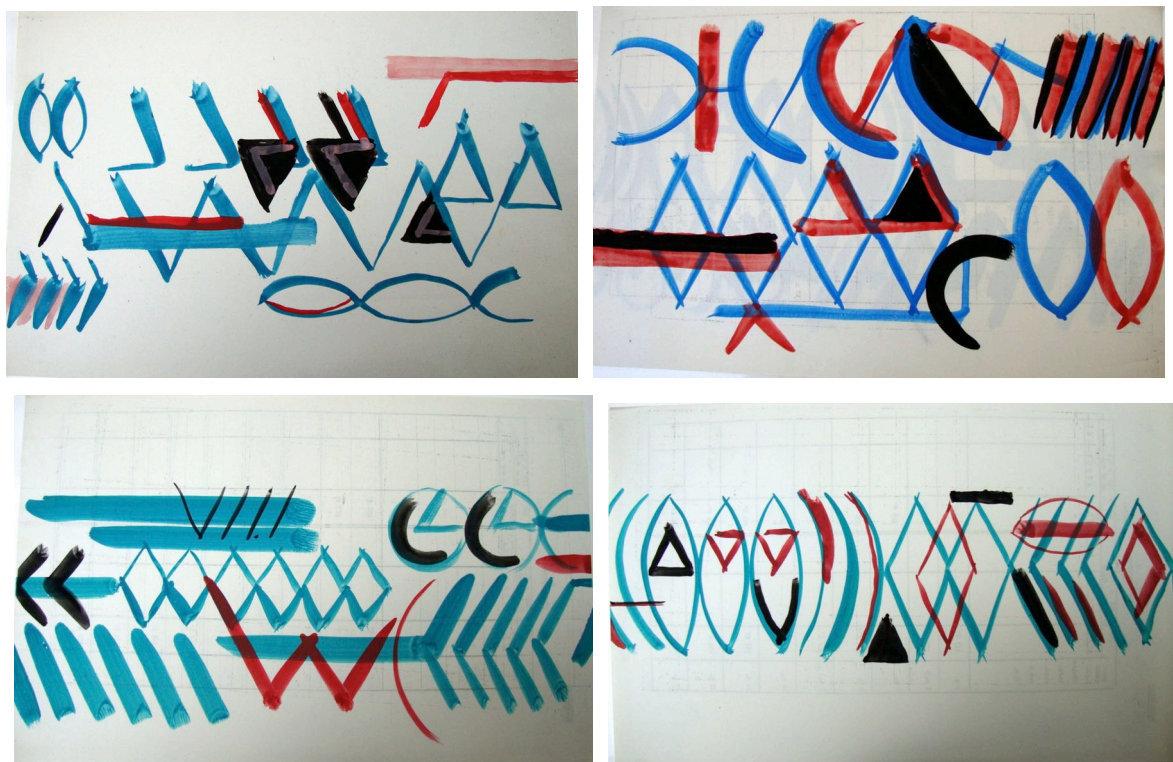
¹⁰ Victor Vasarély, *Notes Brutes*, Paris, Denöel, 1972, p.160.

tradição geométrica visionária: eis a assunção de conceito e princípio que legitimam a direção substancial da sua obra como todo.¹¹



Nadir Afonso, *Estudo para Espacilimité* (Máquina Cinética) | 836/837/543 /537.

¹¹ “Em Espacilimitado (1956), formas geométricas (losangos, círculos e rectângulos) são criadas com cores puras e uniformes, azul, vermelho e preto sobre fundo branco. Dispostas em três sequências horizontais, estas formas planas desenvolvem-se ritmicamente com recurso a repetições e variações que geram algumas metamorfoses. As figuras desenvolvem-se na horizontal, numa sugestão de infinitude, para lá dos bordos laterais do suporte. Para Nadir, a obra de arte é o encontro com a Harmonia Universal, relação geométrica e imutável subjacente a todo o fenómeno de manifestação do real. Abstracta e geométrica, esta obra evoca o movimento perpétuo comum a todos os corpos, e a imutabilidade das formas geométricas como arquétipos pré-existentes ao homem. Artista exigente, Nadir Afonso trabalha escrupulosamente o rigor das formas.” (R.M. Gonçalves, J.P. Fróis e E. Marques, “Primeiro Olhar”, 2002) in <http://arte-factoheresperversoes.blogspot.pt/2010/04/nadir-afonso-1.html>

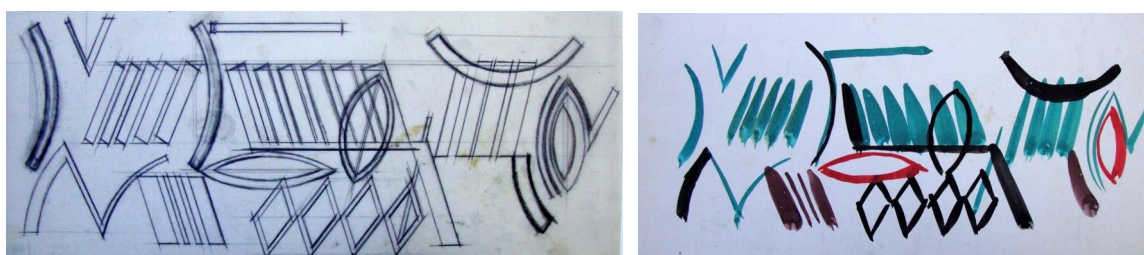


A pintura/peça cinética de *Espacillimité* associa o bidimensional e a tridimensionalidade. Os estudos, as pinturas e a peça cinética são coniventes e indissociáveis das determinações estilísticas anteriores. Relacionam-se aos estudos do período egípcio e do período barroco – na rota vivificada do período geometrista – que, numa certa perspetiva, tudo o mais propiciou. Numa visão de conjunto, uma das formas mais ajustadas para apreender os estudos, consiste na recriação de sequencialidade que glosasse a definição de friso. Pois o *friso* existe quer no barroco, quer na estética do Egipto, quer no geometrismo da Antiguidade Arcaica e Clássico e, por certo, na modernidade. O friso é a linha de tempo, onde se ilude seu termo; onde a compulsão pelo ilimitado se expande em prol de uma linearidade no infinito, suscetível de perdurar: imparável e in-suspensa.

Na senda de uma *Arte Cinética* fundada em princípios mais aprofundados, Nadir Afonso estabeleceu uma teoria que glosa o conceito mais fundamental que lhe subjaz: o tempo. Concebeu uma máquina de pintura que não se parava a pintar pelos limites do tempo. Propugna por uma pintura em *continuum*, um *perpetuum mobile* da estética. Um espaço que engole o movimento que seja incessante e, por sua vez, sendo (existindo como) cúmplice e agregador do tempo: então, o espaço é movimento em tempo perpétuo e vice-versa. As imagens das pinturas da série

Espacillimité são pulsáteis, reverberam. Possuem ritmos que persistem e suspendem consoante as variantes que se conhecem – precisamente – através dos *estudos* a grafite e aguarelados que aqui se olham e propõe sejam vistos – em *Sequenzas*.

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, como a sístole e a diástole, são bem as palavras deste artista cuja obra nos aparece qui em toda a sua intensidade criadora.¹²



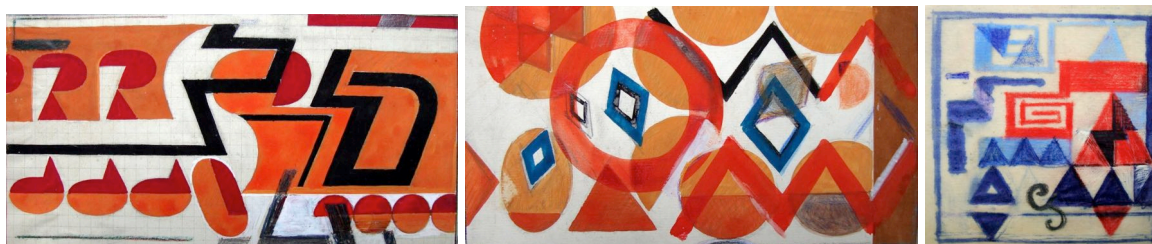
No texto integrado em *Nadir Afonso – Síntese Estética*, Michel Gauzes enunciou – como se lê acima – os princípios orientadores, quer da obra plástica, quer ensaísta. A metáfora da contração (sístole) e conseqüente repouso (diástole) organiza conceitualmente tópicos que se evidenciam na contemplação das obras. Em particular, estes princípios demonstram-se constitutivos no caso dos *Estudos* inéditos, a maioria dos quais vistos pela primeira vez na exposição *Sequenzas* no Centro Nadir Afonso de Boticas, em 2014. Por outro lado, configura-se uma outra evidência que consiste nas leituras relacionais quanto à escala de obras, oscilando entre o quase mínimo [menor] e o maior [quase máximo]. Ou seja, atender às analogias, proximidades e/ou diferenças ínfimas (por vezes) entre os conteúdos iconográficos dos estudos e a transposição/indexação análoga e/ou metamórfica para as composições de pinturas de médio e grande formato.

Luciano Berio compôs, entre 1958 e 2002, 14 *sequenzas* que Stefano Scodanibbio apresentou, há anos atrás, em dois concertos portugueses (Casa de Serralves e, mais recente, no Museu de Serralves). Esta delonga na composição, iniciado num final

¹² Michel Gauzes in *Nadir Afonso – Síntese Estética*, Porto, Cooperativa Árvore, 1995, p.9.

de década em que Nadir estabeleceu o paradigma de *Espacillimité*, parece premonitória. Na dilação dos anos, o pintor português expandiu, demorou as possibilidades quase infinitas, concebendo o que eu designaria, parafraseando, por *ars combinatória*. Este método, cuja explicitação se deve a Gottfried Leibniz (1666), teria sido inspirado no conceito, estabelecido na *Ars Magna*, do filósofo catalão Ramon Llull.

A profusão de desenhos e estudos, na maioria dos casos guaches sobre papel, contém memórias-sínteses para os nossos olhos que se diversificam, demonstrando uma enorme capacidade de glosar um mesmo tema de organização, em termos que apelidaria de coreográficos. É questão de ponderar, exatamente a questão dialógica do que se entenda por “relação” entre a obra de arte e a emoção estética, quando Nadir afirma: “Ora a relação não é um acaso ou livre arbítrio, ela é uma entidade em si, independente de sujeito e de objecto: uma existência original que define duas naturezas e ponto de partida das suas ações respectivas. Sentir o objecto é pressentir a relação que o une ao sujeito.”¹³ Tais reflexões tendem para uma pretendida explicitação de “emoção estética”, por analogia à ideia presente na fenomenologia da percepção estética de Mikel Dufrenne, salvaguardando as especificidades ulteriores, quando Nadir avança e distingue que “...3 espécies de relações estéticas unem sujeito e objecto: leis universais, funções e necessidades. À primeira chamamos: harmonia – relação *imutável* dada pelas leis geométricas universais. À segunda chamamos: perfeição - relação *mutável* dada pelas funções e necessidade regionais. A partir daqui tudo se esclarece. (...) Harmonia é, assim, a qualidade característica da obra de arte; a exactidão geométrica, o fio condutor que nos une a ela.”¹⁴



¹³ Nadir Afonso, – *Síntese Estética*, Porto, Cooperativa Árvore, 1995, p.10.

¹⁴ Idem, *ibidem*, p.10.

3.

Entre os autores/leituras referenciais destaquem-se, seguindo o próprio Nadir, os franceses Merleau-Ponty - *Phénoménologie de la Perception*; Piaget, *Les Mécanismes Perceptifs de la Perception*; ainda J.P. Sarte - *L'Imaginaire*.¹⁵ A estes nomes associam-se obras que revisitam a tradição historiográfica: sobre as formas da geometria e da arte; sobre temas científicos específicos relativos à Teoria da Relatividade, Cosmologia e Cosmogonias. Constatam-se existir uma visão plural de conhecimentos que retoma a consagração renascentista do Artista como *Uomo Universalis*. Diga-se que Nadir Afonso, na nomenclatura de Fernando Pessoa em “O caso Mental Português” pertence à 3ª camada, aquela que designou por *escol*, e que se constitui por pessoas que têm a capacidade de pensar, de criticar com ideias próprias, embora possam “aceitar uma doutrina alheia; aceita-a, porém, criticamente, e, quando a defende, defende-a com argumentos seus...”¹⁶ Assim, o pensamento estético e crítico de Nadir Afonso foi consolidado ao longo de décadas, frutificando em textos emblemáticos. No decurso de uma longa e acurada investigação estética que privilegia a geometria – procurando a definição mais justa e rigorosa - saliente-se a evocação de tópicos afetos à fenomenologia husserliana quando, em *Le Sens de l'Art [O Sentido da Arte]*, refere o facto da percepção se afirmar como consciência, seguindo:

Husserl qui oublie tout ce mécanisme pour n'en retenir que le moment où le premier géomètre prend le compas, appelle les existences géométriques “idéalités” (3); pour lui, toute forme géométrique est une “objectivité idéale”, ce qui revient à dire “un objet construit par la pensée”. Or le géomètre qui, le premier, utilise le compas, n'est point le premier géomètre. Tant que manifestation humaine la géométrie trouve ces sources dans les actes les plus instinctifs...¹⁷

A geometria estabelece a objetividade ideal que equivale ao objeto construído pelo pensamento, à semelhança do referido por Husserl. A geometria procura a placidez (estabilidade) das formas na composição, fechando-as sobre si ou consignando-lhes linhas e diversificações que permitem a sua expansão. Todavia as possibilidades de

¹⁵ Cf. Nadir Afonso, *Universo e Pensamento*, Porto, Edições Afrontamento, 1997, p.9 e Nadir Afonso *conversa com Agostinho Santos*, Lisboa, Âncora Ed., 2012.

¹⁶ Fernando Pessoa. “O Caso Mental Português”. *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, 1980, p.165.

¹⁷ Nadir Afonso, *Le Sens de l'Art*, Lisboa, INCM, 1983, p.67.

rotação, traslação, deslocamento das formas localizadas, advêm da flexibilidade de um pensamento que é também intuitivo/instintivo, conciliável ao pensamento visual. Donde a flexibilidade de serem apresentados nos inúmeros estudos nuclearizações variáveis protagonizadas por morfologias transmutadoras. A geometria não abdicaria de sua condição primordial, convergindo nos sinais planificados que a integram, de modo a serem considerados na qualidade de componentes da *antegráfia*, uma linguagem visual universal anterior à escrita, como a designou Almada Negreiros. No caso de Almada, para fundamentar filosoficamente o seu princípio estético "universal", citou e recorreu a autores que considerou casos paradigmáticos da filosofia — racional e hermética — na cultura europeia, tomando-os como legitimadores de suas argumentações e enquanto modelos simbólicos de personalidade, entre os quais: Hermes Trimegisto, Homero, os filósofos pré-socráticos, Platão, Aristóteles...



Na cena artística do séc. XX português destacam-se artistas que investigaram, de modo sistemático, as problemáticas inscritas sob égide do pensamento matemático e geométrico, na confluência de uma tripla incidência: o simbólico, o sagrado e o hermético. Para além de Almada Negreiros, assinalem-se Fernando Lanhas, Lima de Freitas e, muito especialmente a figura central do presente estudo, Nadir Afonso. Curioso, de salientar a fundamentação e prática da arquitetura que seduz a alquimia matemática e o sagrado do geométrico... Almada, não sendo arquiteto, plasmou todavia, num texto incontornável, a primazia do *architekton*; Lima de Freitas evocou-o nos seus escritos; Nadir Afonso e Fernando Lanhas tiveram formação em arquitetura. Para Almada, o significado da Arquitetura encontrava a origem da própria palavra Arte, arguindo por uma prova filológica que justificava a afirmação: "Não será Arte uma palavra feita com a primeira sílaba de cada uma das duas palavras que foram a palavra *architekton*? *Ar* de *archos* e *te* de *tektion*? (...) Ligadas ficam estas duas palavras *Arte* e *architekton* salta aos olhos da cara uma única conclusão: *architekton* significa o operário-chefe da colectividade."¹⁸ Dada a função social e humana, que a Arte pretende realizar, quer como cada uma das artes (disciplinares), quer como Unidade da Arte, Almada reconheceu que "não pode

¹⁸ Almada Negreiros, "Arte e Artistas", *Textos de Intervenção*, Lisboa, INCM, 1992, p.84.

deixar de ser a própria cabeça da colectividade. E é o que é: *Arte é a cabeça da colectividade.*"¹⁹ Analisando o caso de Nadir Afonso, entende-se quanto estas reflexões de Almada podem ser compartilhadas, com intuito de assim melhor aprofundar as analogias morfológicas e conceituais, atingindo o âmago da sua razão pictural. A pintura na concretização substantiva e primordial, onde a matemática e geometria - reunidas na praxis arquitetural – absorveu, assimilou e extrapolou essa ordem anterior e suprema – tempo e espaço das cosmogonias. Vasari afirmou que a arquitetura mostrava maior conformidade com a natureza, do que a pintura ou a escultura...referia-se às semelhanças quanto ao processo de criação – *natura naturans*.

A natureza era perfeita, segundo os antigos, pois evoluía de forma ordenada e determinada, harmoniosa e equilibrada, correspondendo ao conceito cosmológico de criação, e assim se constituiu em modelo para as criações do homem. Possuía, efetivamente, as proporções certas que havia que copiar na arquitetura, na pintura e na escultura. A ideia do conceito de natureza evoluiu, e com Aristóteles concebeu-se a mudança, na medida em que ficou afirmada a possibilidade da Arte poder ser superior à natureza, ao conceber a categoria estética de uma Beleza idealizada, modelo perfeito, para o qual concorriam os elementos mais perfeitos que existiam isoladamente na natureza, conformando um todo belo. Esta posição resultou, como se sabe, na rutura com a ideia inicial da doutrina grega, acerca da supremacia da natureza sobre a arte, impondo o conceito de beleza idealizada, baseada no cânone.



Por outro lado Nadir, assim como Almada, quis retroceder à causa estética desse povo, anterior aos Gregos, nos quais, estes se haviam escorado: os Egípcios. Na Mitologia egípcia, tão mencionada por Almada, estava pressuposta a ideia de que era, precisamente, a condição de visibilidade que conferia ao real o seu estatuto.

¹⁹ Idem, p.84.

4.

Retomando uma das ideias base evocada no início deste texto – refiro-me às escalas do mínimo e do maior, patentes nos estudos inéditos por confronto às pinturas de Nadir Afonso - adivinha-se quanto a formação de arquitetura o encaminhava, resolvendo com mestria as concreções geométricas em qualquer das dimensões e formatos. Essa maleabilidade de configurações rigorosas fechadas, aplica-se às linhas abertas ou complexificadas, tratadas em consonância a ritmos cromáticos num dinamismo simultaneamente suscetível de ser retido e abordado como hierático. A retração de medidas ou a sua distensão acertam-se às dimensões dos papéis (ocasionais, aparentemente) que o pintor assumia de suporte. Alguns dos papéis quase transparecem sob as superfícies onde sejam colocados. Outros permitem vislumbrar desenhos que são uma espécie de *alter-ego* no seu verso ou são registados em folhas impressas. Não somente as escalas dentro do papel, mas as escritas tipográficas e/ou caligráficas que em alguns exemplares convivem com os movimentos desenhados de pinturas coloridas.

O que existe de diferente e de igual nos estudos de Nadir Afonso?



É inevitável pensar em Jacques Derrida e no seu *L'écriture et la différence*. Não apenas em alguma escrita e em alguns escritores a necessidade de repetição que assume diferentes papéis. No caso, e para explicitar a sua argumentação, Derrida refere-se a Marcel Proust muito em concreto.²⁰ Os movimentos da escrita espiralam-se, retraem-se e desenrolam-se, à semelhança de caligrafias ou, no caso

²⁰ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Editions du Seuil, 1967. Cf. p.39.

dos estudos e pinturas de Nadir Afonso, alastram pela superfície, aplacando áreas entre densidades de cor e demarcações de valência afirmativamente gráficas.

A repetição podia ser revisão, podia ser ênfase, podia ser exorcismo, podia ser despojamento, mas também podia ser compulsão e endossar a posse. A repetição traduz-se pelo uso das mesmas palavras, pelas mesmas ideias, pelas mesmas configurações retóricas e/ou iconográficas, passando para analogia do visual para além do verbico. Sabe-se, com Gilles Deleuze que a *Diferença* cria a intensidade e dinamiza o mergulho até ao que possa ser tomado como “o profundo”.

Toutes les répétitions, n'est-ce pas ce qui s'ordonne dans la forme pure du temps? Cette forme pure, la ligne droite, se définit en effet par un ordre qui distribue un **avant**, un **pendant** et un **après**, par un ensemble qui les recueille tous trois dans la simultanéité de sa synthèse **a priori**, et par une série qui fait correspondre à chacun un type de répétition. De ce point de vue, nous devons distinguer essentiellement la forme pure et les contenus empiriques.²¹

A diferença procura a mesmidade – ainda que possa ser algo paradoxal - ou quer instaurar a distância que a anuncie como inigualável? A repetição, na poética de Manoel de Barros significava exatamente a diferença, pela mesmidade, refletir-se-á. Veja-se: “Repetir, repetir até ser diferente”²², como é afirmado em “Didática da Invenção”. O próprio título já indicia a amplitude e polissemia de ambos os termos, eram, na aparência sejam estanques ou, pelo menos, cumpram uma função intencional. Considerando as *Sequenzas*, tal como foram pensadas em termos conceptuais e curatoriais, detetam-se ramificações e variantes, instituídas a partir de uma leitura “à vol d’oiseau”, atendendo à extensão inesgotável da obra inédita de Nadir Afonso.

Apresenta-se um recorte do espólio/acervo, estabelecido em ordenações que são apenas algumas entre as possíveis. Esta perspectiva de considerar a obra efetivamente (em) aberto, parafraseando Umberto Eco. É a postura apesar do rigor que preside, sublinhando-se a meticulosidade dos pressupostos organizados, subjacentes na composição interna – correspondendo a uma harmonia e equilíbrio que estão patentes

²¹ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 376.

²² Manoel de Barros, “Uma Didática da Invenção”, *Poesia Completa*, S. P. Texto Editores, Ltda, Leya, 2010, p. 300.

em todas as fases do desenvolvimento de cada uma das obras, entendidas na sua singularidade e completude (desde a emergência como linhas de pensamento estruturado em visual externalizada – papel vegetal, depois em desenho aguarelado e até se concretizar, precisamente, esse mesmo estudo prévio.

Os estudos de Nadir Afonso – escolhidos para a partir de quase 3000 ficheiros de imagens - ordenam-se em subconjuntos plausíveis. Organizam-se, a partir de 3 motivos visuais que foram “isolados” relativamente ao conjunto dos demais. Servem como impulso; sendo indutores, exercem uma transversalidade substantiva, imbricando-se e revolteando entre os inúmeros estudos – constantes no espólio e disponibilizados para proceder à seleção.

A sua obra resulta da convergência de aparentes opostos. Situando-se entre a regularidade matemático-geométrica do abstrato e a exuberância dinâmico do barroco... Eis os limiares que organizam a linearidade das fronteiras – estruturas antropológicas e ontológicas da estética em/de Nadir Afonso. Preside à receção estética – salvaguardando a acuidade com que cada espetador a saiba conduzir – a codificação dos conceitos fundamentais nas formas geométricas: círculo, retângulo, triângulo, quadrado e... depois todas as transfigurações plausíveis ocorridas nas composições do período barroco, assim como no período egípcio... O pintor subverte a sequencialidade dos estilos no tempo da cultura ocidental, demonstrando que, efetivamente, “o tempo não existe” ...ou, pelo menos, o tempo que não existe da forma que a maioria concebe, acredita ou precisa!

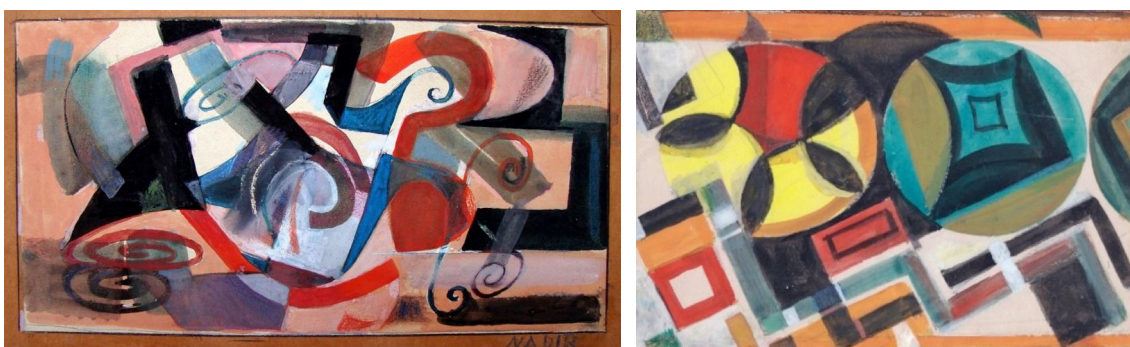
A disposição dos estudos, mostrados na exposição, não se pauta pela obediência estreita à cronologia de períodos/séries aqui distinguidos mas que se intercalam e dialogam no fluir dos frisos constituídos. O período designado por *geometrismo* é assumido, enquanto base de sustentação aos desenvolvimentos subsequentes, conformados nas séries *espacillimité*, *barroco* e *egípcio*.



- Conjunto de motivos sequenciados, prosseguindo em linha horizontal; onde círculos, triângulos, retângulos se envolvem, sobrepõem, contrariam, abrindo para um horizonte não finalizado - *sequenza 1*;



- Conjunto de motivos, onde predominam os circulares fechados através de contornos, traçados a negro que delimitam os preenchimentos de cores, e assumindo densidade; tendem para formas ovóides, mediante linhas espiraladas - *sequenza 2*;



- Conjunto de motivos, concatenando as formas circulares e quadrangulares aos traços e (quase) volumes retangulares, coreografados por linhas quebradas, e complementados por sinais [ideogramas] ornamentativos - *sequenza 3*.

Tomando como pressupostos estes conjuntos que, por sua vez, são constituídos por um acúmulo de *estudos*, unidade a unidade a desenrolar – em formato de friso – que se desdobre, multiplica, aparentemente ultrapassando o limite. Os motivos denunciam a sua radicação nas respectivas séries, intercalando-se e deixando-se interseccionar por

folhas de distintas procedências. Atenda-se ao contexto em que surge o 2º momento acolhido nesta escolha: o *barroco*.

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 preenchem as fachadas da cidade do Porto; dali extrairia essas formas e as simplificaria, estilizando-as como ponto de partida para as suas pinturas.²³

O período barroco situa-se nos finais dos anos 40, decorrendo da revisitação arquitetural a partir da proeminência do estilo na cidade do Porto. Nadir isola elementos ornamentativos que integram a arquitetura interior e exterior: espirais, formas curvilíneas, dobras em situações de dinamismo. É o primado do dinamismo e da volúpia, traços identitários básicos para a caracterização do estilo que foi assumido como impulso.

O espírito barroco, para dizê-lo vulgarmente e de uma vez por todas, não sabe o que quer. Quer, ao mesmo tempo, o pró e o contra. Quer – e eis aqui estas colunas cuja estrutura é um paradoxo patético – gravitar e voar. Quer – recordo-me de certo anjito numa certa grade de uma certa capela de certa igreja de Salamanca – levantar o braço e baixar a mão. Afasta-se e acerca-se em espiral. Ri-se das exigências do princípio de não contradição.²⁴

Entre aquilo que é e o que poderia ser; entre os movimentos que se expandem e as reduções que se densificam, nos *Estudos* existe predisposição para planificar que acontece nas respetivas pinturas. Resultando, porventura, numa razão de cumplicidade entre o nomadismo das linhas, estabilizadas, convertidas em sedentárias. Este sentido do inacabado, daquilo que é em estado de devir, exprime exatamente uma das aceções que se detetam na estética barroca. Deriva de uma consequente definição e o consciência do conceito de tempo, crescendo e retraindo-se na continuidade interrompida do espaço em processo.

²³ Laura Afonso, *A crítica na obra de Nadir Afonso - O caso das obras de título cidadão*, Lisboa, Universidade Aberta, 2010, pp.62-63 In https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1724/3/TESE_%20A%20CR%C3%84DTICA%20N_A%20OBRA%20de%20Nadir%20Afonso%20.pdf

²⁴ Eugeni D'Ors, *Barroco*, s/d, 25.



O estilo barroco, na valorização que lhe é atribuída, resulta da convicção e atitude avançadas a partir do séc. XIX. O termo possuía uma carga pejorativa, de dissidência, associada à contradição que expunha relativa às estéticas do Renascimento e na seqüência da transgressão que o *Maneirismo* iniciara e impusera. A desmontagem, redenção e reconhecimento do *barroco* deve-se, pois, a Jacob Burckhardt²⁵ e Heinrich Wölfflin²⁶, designadamente este último que o valorizou, contrapondo-o – em termos de interesse artístico – à arte produzida no Renascimento. Redimida a sua axiologia, suscitou não somente historiadores de arte mas estetas e pensadores, em diferentes épocas na cultura ocidental. Entre outros, destaquem-se 4 autores que, em momentos diferentes, reclamaram a sua relevância, usando-o de forma paradigmática: Eugenio d’Ors, Severo Sarduy, Gilles Deleuze e Osmar Calabrese.

Em finais do séc. XX, Gilles Deleuze refletiu sobre as repercussões do barroco, no seu livro *Le Pli: Leibniz et le Baroque*, tendo vivificado um debate situado a partir de premissas diferenciadas que posicionaram essa nova abordagem filosófica. Por analogia, comente-se quanto a assunção do *barroco*, de acordo com a poética pictural de Nadir Afonso, veio contribuir para uma concretização subsumida a uma estética, nunca até aqui endereçada de modo tão original e singular.

Numa palavra, trata-se de identificar os desvios ao equilíbrio cosmológico, situando a perspectiva como que num constante movimento de mudança. A cosmologia anterior ao barroco, vulgarmente identificada como geocentrismo, foi fortemente marcada pela noção de centro – fosse nas concepções cosmológicas da *República* de Platão, fosse na cosmologia esférica de Aristóteles, ou

²⁵ Jakob Burckhardt, *Le Cicerone, guide de l’art antique et de l’art moderne en Italie*. Paris, Firmin-Didot, 1892–1894, 2 vol. (1ª edição alemã 1855). Jakob Burckhardt, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris, Librairie générale française, 1986, 3 vol. (1ª edição alemã 1860).

²⁶ *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München, 1888.

na ptolomaica –, o que faz com que, em última análise, “o que é frequentemente definido como teologia não passa de tautologia.”²⁷

Contra ventos e marés, em ondas centrífugas, subvertendo os estereótipos que consignam uma visão simplificada do que seja a estética barroca, nas pinturas realizadas por Nadir, afetas a este período, depara-se com uma composição agregando formas fechadas, detalhadas e lisas. As cores são quase planas; as configurações preenchidas dentro do contorno que as distingue, nitidamente, umas das outras. As formas apresentam regularidade, tornando-se certas e quase geométricas. Assim, desencorajam um dos tópicos mas inconfundíveis do *barroco*, lembrando a etimologia originária do termo que remetia para a irregularidade, o disforme, o irregular numa associação qualificativa de uma pérola que não fosse esférica. Nadir Afonso estabilizou o sentido mais convencional modificando-o, ou seja, ao plasmar nas suas composições atribuídas ao período *barroco*, equilíbrio, fixação e harmonia absorveu as notas antagónicas e, mais uma vez, resultando de síntese – pela via do geometrismo - fruindo na diferencialidade e como *topos* regimentador.



Em 1949, Nadir Afonso iniciou: “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.”²⁸

²⁷ Severo Sarduy, *Barroco, Barroco*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 37 in <http://filosofiaarte.no.sapo.pt/barroco.html>

²⁸ Laura Afonso, *A crítica na obra de Nadir Afonso - O caso das obras de título cidadão*, p.63.

O período egípcio revela a sabedoria demonstrada no ato de apreender e destacar os elementos fundamentadores que pré-existiam em estado barroco e encaminhando-os para efabulações prioritárias, ao longo da sua jornada pelos sinais visuais pregnantes. A noção de friso predomina e, aqui se apercebe o sentido da continuidade, da fluidez, do devir que se regularizará definitivamente na série *Espacillimité*.



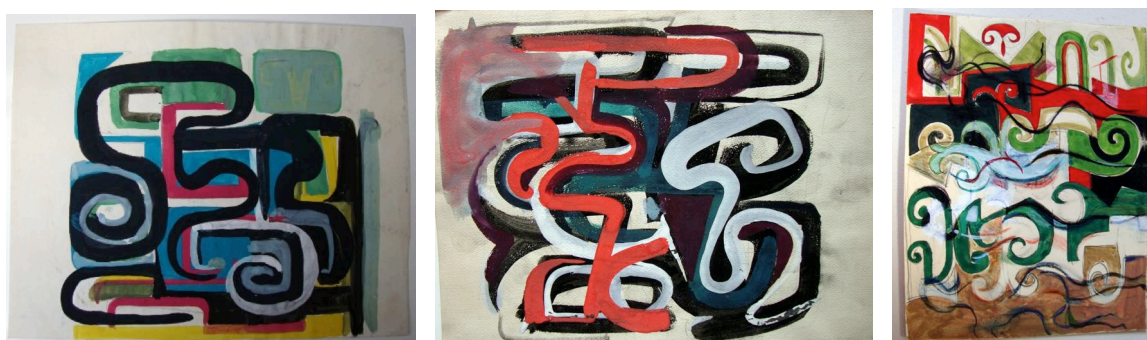
A memória da escrita hieróglifa²⁹, porque predominantemente visual, contribui de modo inequívoco para a expansão dos estudos, tendentes à assunção definitiva do visual que transcende a sua própria essência. Os sinais visuais mostram uma pulsão, que advém de ritmos e respirações do corpo figurado que se oculta sob códigos e simbologias particulares. É essa escrita anterior, como atrás se referiu, convertida em linguagem visual universal: a antegrafia. Cabe insistir quanto as linhas sinuosas dos hieróglifos desenham antropomorfias e quanto a sinalética em antecipação (embrião de regularidade) se transfiguram, de estudo para estudo. Os papéis conversam entre si, numa profusão de sinais que coreografa frases e significações. Trata-se de uma sequência polissémica – em prioridade visual, mudando-se até residir nas telas.

A ideia de Severo Sarduy, quanto à dimensão cosmogónica subsumida no *barroco*, justifica ser aplicada/transposta na leitura do período egípcio. Sendo privilégio da mitologia, que domestica os humanos em detrimento (ou favor) de si mesmos, transmutando-os em imagens. A iconografia combinatória domina as cenas primordiais – como se poderiam designar, pensar ser uma das condições destes estudos - que contêm, em modo paralelo: estabilidade, movimento, expansão e retração no binómio espaço+tempo, observando o uso e mediação de elementos

²⁹ Segundo a tradição hermética, o dom da escrita, procede do deus *Thot* do Egípto.

visuais completos e/ou por detalhes que são associados entre si, abrindo para novas cifras, além da sua valência formalista.

Os detalhes, segundo Jean-Claude Chirollet³⁰, relativamente ao que seja a leitura global de uma pintura, podem ter uma função disruptiva, induzindo o espetador a descentrar-se do todo, para se cingir, focar num fragmento porventura ínfimo e que – talvez – não fosse premeditado. Ou seja, os detalhes possuem uma força digressiva, o que, no caso de Nadir Afonso, corresponde à ação estética em glosar, ser capaz de gerar variações e fugas, sem menosprezar as diretrizes essenciais de cada unidade em prol do todo que ponderava. Nesta perspetiva, embora proporcionando “situações de tensão”, não necessariamente se tornam autónomos ou desagregadores, pelo contrário – e aqui distancio-me do autor francês – contribuem para a consolidação da composição/estudo. Apenas, é concedida ao espetador a possibilidade de ser conduzido, estimulado a uma leitura visual que é pulsátil, ativa e suscita uma receção estética polissémica – em termos visuais e simbólicos. Um detalhe, neste dinamismo barroco, por exemplo, concatena-se ao próximo detalhe (que lhe é sequente) e assim por adiante, numa corrente inspirada pela mão que se agiliza sobre o mínimo e permitindo converter-se em maior.



Existem movimentos de dispersão e de concentração à superfície, na pele dos estudos. Direcionamentos para convergir ou divergir através de linhas e formas irregulares ou fechadas, tudo confluindo para finalizar, sendo um “começar” (parafraseando Almada). Ou seja, encontramos de novo a antecipação que neste texto fiz, ao iniciar a abordagem pela série de *Espacillimité*, quando na lógica da periodização, deveria concluir com essa referência. É a dissolução de um conceito de tempo pela qual, exatamente, Nadir

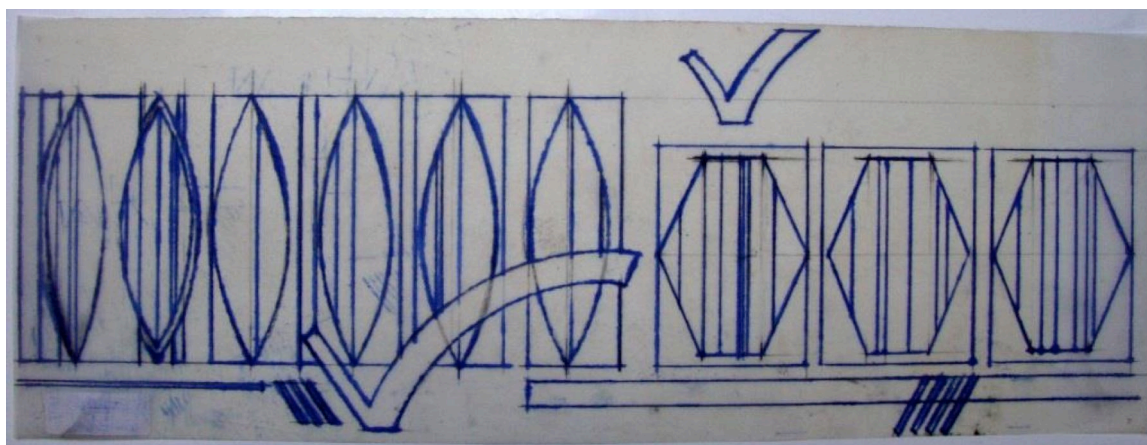
³⁰ Jean-Claude Chirollet, *Esthétique du détail*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2016.

Afonso ansiava. É a demonstração contida na peça/máquina da pintura/tempo. O friso, possível de ser compilado, pela reunião de ficheiros de imagem (digitalizações feitas por Laura Afonso, na sua inventariação dos estudos inéditos) permite enunciar várias *sequenzas*, a partir destas pequenas unidades visuais, donde engendrar diferentes *frisos*. Um friso – a título de exemplo, constituído por mais de 600 estudos, testemunha isso mesmo: é uma linha que se contorciona e alonga num círculo: o tempo linear, afinal, pode ser circular. O tempo finito muda-se em tempo infinito.



CODA

(Crisipo)...pensa que a beleza não está na simetria dos elementos, mas sim das partes, ou seja, de um dedo em relação a um dedo, de todos eles em relação ao metacarpo e ao carpo, destes em relação ao cotovelo, deste em relação ao braço e de tudo em relação a tudo, segundo está escrito no Cânone de Policleto. Pois, para ensinar-nos naquele livro todas as simetrias do corpo, Policleto confirmou de facto, a sua teoria ao fazer uma estátua segundo o prescrito pela sua teoria e chamá-la, precisamente também como ao livro, "Cânone". (Policleto citado por Galeno, De plac. Hipp. et Plat., V Muell, 425).



A obra de arte distingue-se, pela presença duma componente de natureza geométrica. Ora é justamente o apuramento progressivo

desse elemento que provoca a transfiguração do objecto e, aos olhos do esteta, a ilusão de que “o criador se afasta do real.”³¹

Constata-se que a obra conjunta de Nadir Afonso cumpre um programa integrado, compósito, onde os termos se exigem e concatenam ao ínfimo pormenor - seja em processos conceituais, seja nas produções imagéticas- nas várias séries e nos diferentes períodos. À semelhança do que Claude Desailly comentou a propósito de Victor Vasarély, em Nadir Afonso existe um “esquema diretor” explícito³² que consistiria em:

Briser le domaine traditionnel de l’art, donner à voir à l’homme dans sa totalité et non plus seulement à une élite privilégiée, créer un style universel à la mesure de la nouvelle civilisation scientifique et technologique, intégrer la beauté plastique dans tous les niveaux de la vie quotidienne.³³



No caso da produção teórica do autor português, há a considerar um sistema estético que ultrapassa a poética, plasmado através de uma argumentação sincrética e singular. Os seus textos são mais herméticos, mas a disponibilidade e ritmos polícromos e multiformes na sua pintura autorizam a compreensão da sua obra. Para lá do reconhecimento dos motivos e/ou representações, a receção estética é fruída por exercício da perceção visual, da reorganização dos modelos geométricos fluídos, o que comprova a possibilidade de ultrapassar as delimitações convencionais sob auspícios da arte cinética. Com as suas *Notes Brutes*, Vasarély não pretendia apresentar uma teoria a ser aplicada às artes plásticas. Nesse livro reúnem-se notas que surgiram de uma necessidade profunda, fruto das “preocupações do momento e constituem, de

³¹ Nadir Afonso, “A arte, suas leis e suas crenças” in *Síntese estética*, Porto, Árvore, 1995.

³² Claude Desailly, “Introduction”, *Notes Brutes*, Paris, Denöel, 1972, p.5.

³³ Claude Desailly, p.6.

certo modo, um complemento discursivo da linguagem plástica.”³⁴ É um teor mais imediatista que se contrapõe à maturação, ponderação da escrita de Nadir Afonso. Uns e outros textos são relevantes, demonstrando como a consciência artística e ética de dois protagonistas de uma geração notável se enfrentaram com o mundo.

O que se verifica ao ler: “Numa pesquisa fundamental, o rigor intelectual e a liberdade sentimental alternam necessariamente.”³⁵

O domínio das circunstâncias distintivas (ainda que confluentes) do pensamento visual e do pensamento *mental* interpenetra-se, agregando explicitações articuladas ainda que duais. Por inerência, as dimensões apenas podem ser atingidas pela mestria, perfetibilidade do artista traduzindo posturas e pulsões específicas e dialogantes: o que sejam detalhes diminuídos ou ampliados não resulta apenas de grelhas e estratégias de desenho e pintura que se conhecem desde o Renascimento ou antes, pois a fluidez com que Nadir Afonso evolui graficamente nas pequenas folhas e papéis não decorre de tais procedimentos. Há uma noção interior que lhe permitia segurar os elementos visuais, completos ou seus detalhes, acordada à superfície, calculando com acuidade a sua localização e amplitude por relação ao todo. O detalhe inscrito nunca parece ser casuístico, a nossa percepção é que pode ocorrer nesse parâmetro.

Daniel Arasse identificou e comprovou quanto a abordagem, a análise do detalhe era um impulso de aproximação insubstituível para a história da arte. Como assinalou Jean-Claude Chirollet, André Felibien³⁶ havia-se referido ao detalhe, numa aceção clássica que o associava ao conceito de *concinnitas*, numa perspectiva desenvolvida por Léon-Battista Alberti, após a sua consignação na *Arte e Estética Medieval*. Ou seja, considera o detalhe como uma parte de alguma obra pintada ou arquitetónica. Não no sentido moderno do termo, quando remete para a “seleção e “recorte” intencional de um elemento gráfico, abstrato do conjunto a que pertence...”³⁷

³⁴ Victor Vasárely citado por Claude Desailly, “Introduction”, *Notes Brutes*, p. 7.

³⁵ Victor Vasárely, *Notes Brutes*, p. 36.

³⁶ André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 1666-1668, Paris, éd. Les Belles Lettres, 2007.

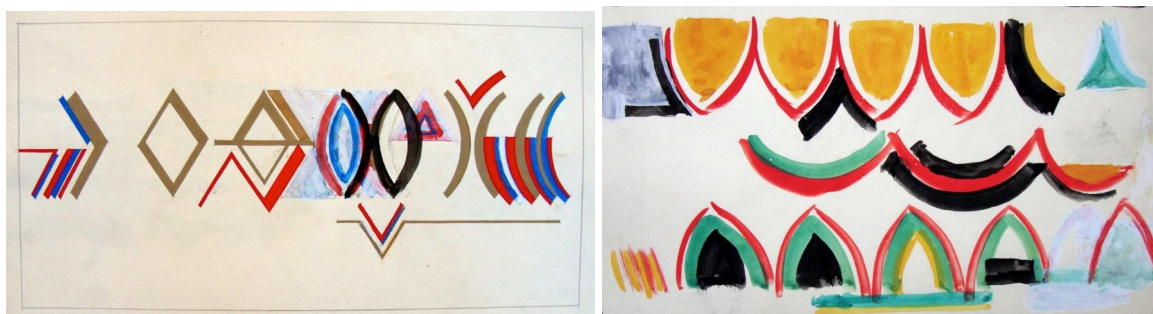
³⁷ Jean-Claude Chirollet, *Esthétique du détail*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2016, p.56.

Daniel Arasse, tendo assinalado diferentes exemplos de “detalhes” integrados em pinturas emblemáticas - nomeou insetos, conchas, moscas e tantos outros elementos - privilegiou elementos representativos enquanto significativos e simbólicos (sobretudo), todavia não destacou formas geométricas articuladoras e de consequências estéticas substantivas na percepção global de uma composição. O aprofundamento que lhe dedicou, ilumina leituras aplicadas, ou pelo menos abrem caminho para pequenas-percepções atentas, exercendo com rigor e acuidade a contemplação de qualquer desenho ou estudo, numa ação - por vezes - de ordem microscópica. Aceder ao mínimo - que pode ser um/o detalhe ou conjunto de detalhes - implica uma disponibilidade viso-mental, uma intencionalidade estética. Mais ainda, quando se trata do sujeito-autor (que não se vê, pois se ausentou, não estando fisicamente na obra), o detalhe passa a ser também (e sobretudo) um vestígio, um resíduo, uma marca identitária do artista. Também a atitude do espetador, do leitor de imagens se altera, procurando, quase como que fazendo uma ressonância à superfície do desenho ou da pintura. Efetivamente, Arasse contribuiu enormemente, para que se atendesse “às condições através das quais um olhar usufrui de um quadro, ao mover-se, “deslocando” sucessivamente o ponto de vista do conjunto.”³⁸

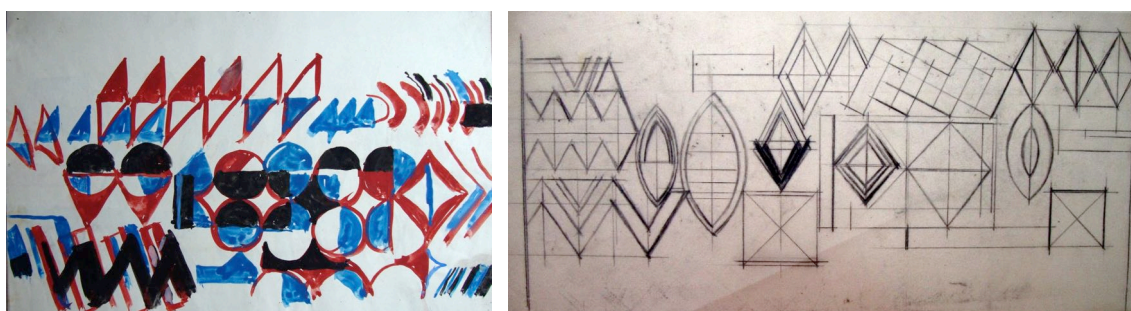
Vasarély acreditava ter encontrado unidades - forma-cor - regulares que seriam garante de uma universalidade de abordagem, propugnando pela sua difusão nos sistemas de comunicação. Referia-se a formas geométricas fechadas, mergulhadas em colorações específicas. No caso de Nadir Afonso, as unidades são metamórficas, tratando-as em cores e tonalidades que persistem numa combinatória policroma que se pode verificar ser privilegiada num em outros períodos e fases da sua obra. Nos estudos/*sequenzas* a proliferação dessas formas pode estabelecer uma outra plataforma de comunicação visual, enriquecida pela abertura e fluidez com que é desencadeada, caso a caso em prol de uma congregação gráfica e pictural onde se detetam os seus denominadores comuns. A abordagem ao geometrismo advém, como se mencionou, de uma exigência de rigor que está explicitada nos textos de estética de Nadir Afonso, desde muito cedo no desenvolvimento da sua carreira artística.

³⁸ Daniel Arasse, *Le Détail - pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 249.

Retrocedendo à estética pitagórico, acede-se à noção de que devem ser nítidos os pressupostos que orientam a criação artística, devendo esta ser pensada antes de gerar produto.



As fundamentações e as representações matemáticas e geométricas ocupam um lugar destacado na história da arte e de seu pensamento. Os algarismos e os números destinam os eixos estruturantes das composições, quanto dos elementos representados – referenciais. O *número* era a divindade suprema, organizador pois criador/gerador do *Kosmos*. E este é a *Ordem, Equilíbrio, Proporção e Harmonia*. Para o *número*, perspectiva matemática, mística, simbólica e hermética confluem /convergem todas estas nomeações, originando uma estética transposta. Número é ciência + arte. Assim, fica estabelecida a razão para consubstanciar a beleza, através do primado do cânone. Este regimenta a produção artística. No caso de Nadir Afonso, o cânone foi internalizado, traduzindo-se num princípio emanatório que dirige a fluidez das suas variantes inesgotáveis, onde as linhas deslizam, configurando formas, planificando volumes abertos ou atribuindo espessura e densidade cromática a evocações semântico-iconográficas.



Os *estudos*, fora da leitura metodológica que seja mais estritamente fatural, 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.



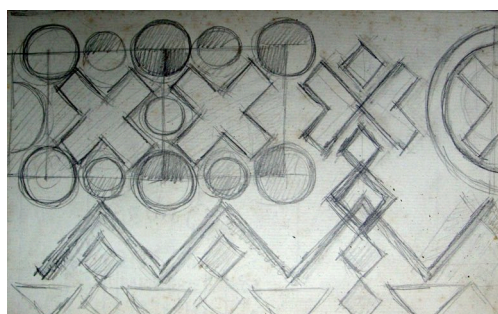
Como se pode ler no texto de Nadir Afonso e publicado no Catálogo da Exposição realizada na Cooperativa Árvore – Porto, 1979:

Normalmente, a primeira intenção artística do homem é a de exprimir aquilo a que chamamos “qualidade de evocação”, representando ou sugerindo os aspectos visíveis da natureza. Depois, num desígnio mais evoluído, ele procura já, não expressar a mais subtil desta segunda qualidade; observando não o objecto, mas as condições apriorísticas que fundam a sua existência, o homem apreende e concebe a perfeição; ele torna-se assim um criador. E é este longo trabalho que, por outro lado, lhe desenvolve a percepção das formas exactas e estáveis da geometria e o conduzem à procura desta terceira e única qualidade universal e omnitemporal: a harmonia. A transformação da representação do objecto físico – árvore, casa, rosto – na representação do objecto geométrico – triângulo, quadrado, círculo – foi pré-consciente, tacteante, hesitante, milenária e as formas solicitadas, comprometidas, atraídas durante longos tempos por estes dois pólos: o físico e o geométrico. Elevado lentamente ao nível da consciência este movimento “deslisante” pode ler-se com toda a sua clareza na obra actual da arte plástica. Foi uma evolução, podemos dizê-lo, dirigida no sentido das origens geométricas.³⁹

³⁹ No entanto, este percurso secular não termina 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



Finalizando, considera-se que as *sequenzas* residem nos estudos, são detentoras de forças e projetam o dinamismo para esquematizações que se exercem na propriedade e qualificação de uma arte combinatória. A flexibilidade da estética do barroco destinava-se à ambiguidade, escreveu Severo Sarduy. Essa ambiguidade, na minha perspectiva, avalia-se enquanto adjetivação centrípeta e centrífuga; rigorosa e plácida mas propulsora; exprime um destino aglutinador; é um desafio acionador, suscetível de ser repetido através da construção estética (para o espetador e para o leitor). A irregularidade, a compactação entre o friso linear e as reverberações do barroco, culmina na senda da *extravaganza* que, afinal, pode ser contida e geometrizada - *Espacillimité*. Sem que daí advenha perda de seus dinamismos e fluidez duracional. O *barroco* viajou pelo Egipto, reconheceu as suas divindades e regressou poderoso, condenado a ser um moto-perpétuo geométrico, e acionado por mecanismos estéticos intangíveis. O menor detalhe objetivo enriqueceu-se de detalhes subjetivos atingindo uma maior, enorme substancialidade.



cinética é esta tentativa. Toda a obra cinética cujo movimento das formas é “metrisado” por uma sensibilidade desenvolvida neste sentido, isto é, por uma sensibilidade geométrica conjugada a uma sensibilidade rítmica, parece-nos artisticamente válida. Enquanto o movimento permanecer arbitrário (em certos ensaios cinéticos as formas deslocam-se ao acaso ou segundo o gosto dos espectadores), nós estaremos em face de manifestações “originais” sem relação com a realidade específica da arte.”

Bibliografia

- AA. Catálogo *Sem Limites* (2010) Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis e Museu do Chiado.
- Afonso, Laura (2010) *A crítica na obra de Nadir Afonso - O caso das obras de título cidadão*. Lisboa: Universidade Aberta In https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1724/3/TESE_%20A%20CR%C3%8DTICA%20NA%20OBRA%20de%20Nadir%20Afonso%20.pdf (consulta 07 maio 2014).
- Afonso, Nadir (2012) *Nadir Afonso conversa com Agostinho Santos*. Lisboa: Âncora Ed.
- (1998) *O sentido da arte*. Lisboa: Livros Horizonte.
- (1993) *Le Sens de l'Art*. Lisboa: INCM.
- (1995) *Síntese estética*. Porto: Árvore.
- (1997) *Universo e pensamento*. Porto: Edições Afrontamento.
- Arasse, Daniel (1992) *Le Détail - pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion.
- Barros, Manoel de (2010) *Poesia Completa*. S. P.: Texto Editores Ltda Leya.
- Burckhardt, Jakob (1892–1894) *Le Cicerone, guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*. Paris, Firmin-Didot, 2 vol. (1ª edição alemã 1855) in <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k117172t.texteImage> e <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1171736> (consulta 23 fevereiro 2014).
- (1888) *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. München: Theodor Ackewrman in <https://warburg.sas.ac.uk/pdf/cnp65b2239390.pdf> (consulta a 24 fevereiro 2014).
- Castro, Laura e Lambert, Fátima (2001) *Catálogo + de 20 grupos e episódios no Porto do séc. XX*. Porto: Galeria Municipal (2 volumes).
- Chirollet, Jean-Claude (2016) *Esthétique du détail*. Paris : Connaissances et Savoirs
- Deleuze, Gilles (1968) *Différence et Répétition*. Paris : PUF.
- Derrida, Jacques (1967) *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil.
- D'Ors, Eugeni (2004) *Barroco*. Barcelona: Tecnos.
- Félebien, André (2007) *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, 1666-1668*. Paris : éd. Les Belles Lettres.

Gonçalves, R.M., Fróis, J.P. e Marques, E. "Primeiro Olhar" (2002) in <http://arte-factohereseperversoes.blogspot.pt/2010/04/nadir-afonso-1.html> (consulta 13 março 2014).

Holanda, Francisco de (1984) *Da Pintura Antiga*. Lisboa: INCM.

Lambert, Fátima e Fernandes, João (2001) *Porto 60/70: os artistas e a cidade*. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves/ASA Ed.

Negreiros, Almada (1992) *Textos de Intervenção*. Lisboa: INCM.

Pessoa, Fernando (1980) *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática.

Sarduy, Severo (1987) *Barroco*. México: Fondo de Cultura Económica in <http://filosofiaarte.no.sapo.pt/barroco.html> (consulta 11 janeiro 2014).

Vasarély, Victor *et allie* (1955) "Manifeste Jaune" in https://monoskop.org/Kinetic_art (consulta 13 março 2014).

(1972) *Notes Brutes*. Claude Desailly. "Introduction". Paris : Denöel.

Jan/Maio 2014 – Out/Nov 2018