



REVISTAVISUAIS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

Nadir, a arte de uma diáspora

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*.

Nadir, a arte de uma diáspora

0. introdução

Em *Nadir, a arte como uma diáspora*, propomos 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. Essas mesmas itinerâncias conjugam-se num exercício de vida e de projecto, de procura de uma identidade sustentada, não só por via de uma *odisseia*, como também por via de uma *aventura*. Mas as itinerâncias de Nadir são as *itinerâncias nómadas que se fazem corresponder a um caminho singularmente universal*.

De facto, o que leva Nadir Afonso a viajar 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*, nomeadamente. Em suma, sobre tudo o que possibilite a consumação ou a construção de uma *arquitectura em arte* – na sua acepção mais ampla. Arquitectura essa que é mais do que simples arquitectura, e que conforma ou que configura um registo de transformação e de transfiguração, pelo que a ideia de uma *arquitectura em pintura* suscita-se e sintetiza-se num pensamento nadiriano, que é global, inteiro e universal.

As várias itinerâncias, deslocações, ou apортаções de Nadir, acontecem sempre, ou quase sempre, a partir de pontos nevrálgicos, centros ou mesmo vértices. O vértice-mãe naturalmente que é Chaves, mas o primeiro vértice, de facto, é o do Porto – embora ainda em extensão das terras do Barroso. Mas é verdadeiramente e tão só em Paris que acontece o grande vértice transformador – de uma *procurada diáspora*, de uma procurada realidade simbolizada nas propostas de Le Corbusier.

Em síntese, Chaves, *vértice natural*, Porto, *vértice extensão*, Paris, *vértice transformador*, e Brasil, *vértice clarificador*.

Paris é, pois, o grande vértice ou centro de consolidação de um pensamento novo. É, com efeito, Paris o espaço e o tempo que recentra a vida de Nadir depois do Porto, e depois de Chaves. Não nos esqueçamos que Nadir faz de Paris uma autêntica *base de pensamento*, de partidas mas também de regressos – daí, Nadir, ausentar-se de Paris e a Paris regressar, com assiduidade. Mesmo a estada do Brasil corresponde, aparentemente, a um novo momento parisiense, isto é, a diáspora de três anos no Rio de Janeiro e em S. Paulo tem como pano de fundo Paris. Paris é, então, um lugar vital, de prolongamento ou de extensão daquilo que Nadir já era no Porto, e que vai continuar a ser, depois do Brasil, e depois do regresso definitivo a Portugal. Isto é, Paris é *o lugar onde se pensa o fazer da pintura*, mas é também *o lugar de uma prática de arquitectura em estado experimental*.

Pintura e arquitectura convocam-se conciliadamente, embora o trabalho de arquitecto desenvolvido seja um trabalho bem cúmplice, na medida em que foi dividido e partilhado com Le Corbusier. Trabalho esse de arquitectura que em nada afecta a pintura que se faz. Mas também em nada compromete o futuro de Nadir enquanto arquitecto. O momento da diáspora do Brasil é um momento novo, embora seja um momento que desdobra Paris, e que resulta de Paris enquanto centro que alavanca outros possíveis. A recepção, bem como a produção, a da arquitectura através de Niemeyer acabará por ser breve mas importante de uma outra maneira na vida e na memória de Nadir.

Se, em Paris, a arquitectura não se comprometia ou não se implicava na investigação artística nadiriana, pelo contrário, é no Rio de Janeiro e em S. Paulo que a experiência com Niemeyer assume um registo diferenciador, já numa dimensão absolutamente funcional, levando certamente Nadir a redefinir a sua vida futura de arquitecto. O Brasil tem esta singularidade, que foi a de reiterar uma maior consciência de Nadir no que diz respeito à sua impossibilidade de ser arquitecto: de facto, aparentemente, a possibilidade Nadir utilizar a arquitectura como um processo e não como um fim em si-mesmo.

A experiência de Nadir no Brasil é a todos os títulos essencial, porque clarificadora e esclarecedora, e que vai levar a arquitectura nadiriana a entrar, de um modo gradual, em estado de aparente dissipação e ou em estado de efectivo abandono. Ora, este vértice do Brasil, que no fundo é a correspondência de um momento maior e decisivo da diáspora para a construção definitiva da obra nadiriana, é a de um tempo de uma consciência maior, mais livre e mais radical, acerca do lugar certo que a arquitectura ocupa, ou pode ocupar, na obra de Nadir e no seio da sua narrativa global – tendo a pintura como seu centro e emergência absoluta de uma *estética geométrica*.

Estética esta constitutiva de uma consciência da arquitectura, que se revelaria fundamental, para a afirmação da pintura na perspectiva de um abstraccionismo geométrico reinterpretado por uma leitura muito própria, muito pessoal, que é a leitura das cidades, das cidades da vida, das cidades do mundo, das *cidades de Nadir*. 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, instala-se uma certa ideia de *arquitectura na pintura*, uma certa ideia de possibilidade da pintura ser muito mais do que simples pintura. Por isso, Nadir é um homem da viagem, das viagens, mas que procura nessas viagens, curiosamente, um *mesmo caminho*, um caminho procurado de uma forma integrada, mas que é ao mesmo tempo um caminho que se procura enquanto artista nómada. Nadir é um nómada do mundo, é um *nómada da viagem*, é um *nómada da diáspora*. Nadir tem que percorrer um *caminho de diáspora* para concluir que a sua arquitectura, não sendo de facto uma arte, não poderia fazer (parte desse seu) *caminho de obra*. Pelo menos fazer caminho enquanto resultado. Mas, enquanto processo, *a arquitectura permitiria lavrar o caminho da pintura* (pois, se a arquitectura possui um limite, a pintura possui um ilimite), isto é, possibilita que *o corpus da pintura seja contentor de uma ideia de cidade* - que o acto de fazer arquitectura facilita, na medida em que acrescenta à pintura nadiriana a revelação de um todo. Pelo que, a arquitectura em Nadir não parece ser tanto a consubstanciação da ideia de uma obra, antes a revelação de uma ideia de pensamento que a pintura deseja fixar em estética.



Fig. 1 - Nadir Afonso, *Copacabana*, óleo sobre tela, 83,7x129,1, 1955.

A arquitectura em Nadir não é tanto a ideia de uma obra, é antes a ideia de um pensamento, a ideia de uma possibilidade, a ideia de uma espécie de *constructo* que irá facilitar a persistência que existe na obra mais global, e em que a arquitectura não deixou nunca de ser a referência arrastada pela locomotiva da pintura. Essa persistência é a persistência da pintura, enquanto pensamento, processo e obra. Estamos a falar de uma estética das formas e da geometria, enquanto resultado, e enquanto processo, e estamos a falar ainda de uma configuração ou de uma arquitectura em estado de instalação¹. Pintura de cidades que amplificam, não só a relação cinematográfica ou de horizontalidade, mas também a relação das morfometrias enquanto espaços e volumes em construção – sobre fundos neutros ou por habitar. Na pintura com arquitectura (em estado de revelação, ou em estado de fixação) o fundo é um falso fundo. Não existe fundo activo porque pretende-se dizer o vazio da arquitectura, não existe exaltação pictórica porque pretende-se revolucionar

¹ A arquitectura nadiriana parece fazer implicar a dimensão cinética e cinematográfica na sua pintura, uma vez que as imagens pictóricas sugerem-se em deslocação e movimento sobre um *suporte-écran*. Deste modo, iniciar-se-ia a posterior *pintura das cidades na pintura de Nadir*, onde se concluiria a *síntese entre a planta da arquitectura e a tela da pintura*.

a figuração da arquitectura². O fundo na pintura de cidades é o fundo do espaço não habitado que existe em nosso redor, é o fundo que faz viver as cidades, é o fundo que faz a gestão das atmosferas, é o fundo que articula os mares e as montanhas com os céus. Fundo predominantemente incolor, as construções arquitectónicas passam a ser do âmbito das morfometrias. Isto é, do âmbito da pintura. A pintura de Nadir, das cidades, faz aprisionar a arquitectura, dá-nos a ver uma arquitectura que é utópica, imaginária, e impossível.

A cidade como tema central na pintura de Nadir não surge, em bom rigor, para ser a alternância ou a substituição dos *Espacillimités*. Se, com efeito, é a partir dos anos 70 (depois do abandono da prática da arquitectura) que as *cidades nadirianas* ocupam em exclusivo o imaginário do artista de Chaves, muitos anos antes (1955) iniciar-se-ia um processo de transição para as dinâmicas futuras consubstanciadas pela presença da *cidade arquitectónica*. Processo este constituído por diversos exemplos de pinturas, nomeadamente, em: *A Cidade das Catedrais* (1964), *Londrina 1* (1967), *Lisboa* (1968), *Bruxelas* (1971), *Rio 1* (1976), e *S. Paulo* (1977). Mas a verdade é que o tema da cidade surge já, nos anos 50 e 60, em registo que é o de uma assumida transição. *Copacabana* (1955), *Sintra* (1959), e *Veneza* (1962), são as principais pinturas que, integradas no período dos *Espacillimités*, são já pinturas de cidades. A orgânica da (arquitectura de) cidade como que invade a cinematografia dos *Espacillimités*. Portanto, poder-se-á dizer que a primeira cidade nadiriana (*Copacabana*, de 1955 – 2 anos depois do regresso do Brasil) é a primeira cidade a emergir dos *Espacillimités* e, com isso, o primeiro grande anúncio de que a arquitectura iria, em definitivo, dar lugar à pintura,

² Com a introdução da cidade como tema na pintura em Nadir – que corresponde ou que coincide com o momento do abandono da prática da arquitectura -, constatamos que passa a acontecer uma *transferência da planta para a tela*, isto é, uma transferência do espaço e da relação que é intrínseca em arquitectura, para a pintura enquanto lugar de fixação de formas geométricas em estado de movimento cinético ou cinematográfico. Se, até aos anos 70, Nadir assumiu a pintura *em estado de independência absoluta em relação à lógica arquitectónica* – quando a deriva e a diáspora permitiam a experiência da arquitectura como lugar de ensaio de uma espécie de pintura tridimensional - (isto é, a *pintura sem arquitectura*, mas a *arquitectura com pintura* dentro) -, a partir desses mesmos anos 70 (e lembremo-nos da importante exposição de Nadir em Nova Iorque nos anos 70), porque a pintura passa a conter arquitectura, a mesma arquitectura deixa de ter razão de ser, e por isso desaparece. Quando se diz que Nadir abandona a arquitectura por volta de 1965, isso não é totalmente verdade. De facto Nadir abandona a arquitectura enquanto resultado e obra, mas continua a mesma ideia de arquitectura enquanto processo e pintura. Pelo que existe antes, e em boa verdade, uma transferência da arquitectura no interior da pintura. Disciplinas que, separadas que estavam, passam a estar fundidas: *planta* e *tela* passam a ser, agora, uma espécie de *écran cinematográfico*, como que prolongando as lógicas, primeiro das *Composições Geométricas*, e depois dos *Espacillimités*.

como uma nova extensão da pintura. Pelo que, a pintura passaria, desta maneira, a ter arquitectura dentro.

Consequentemente, e na diáspora nadirina, podemos dizer que até cerca dos finais dos anos 60, a diáspora acontece com o propósito de organizar em definitivo um pensamento estético inovador, e a consumação de uma obra pioneira. Ora é justamente entre os anos 60 e 70, com o regresso de Nadir a Portugal – a Chaves, e mais tarde a Cascais -, que a experiência nómada de vida no mundo vai terminar. Mas será porventura um falso terminar da diáspora porque, a partir de 1974³, Nadir parece reconstruir a sua diáspora, ou os seus efeitos, com uma notória internacionalização da sua obra. Mas, terminada a sua diáspora parisiense e brasileira, vai terminar também essa sua convivência ou tolerância em relação à arquitectura.

A arquitectura-arquitectura de Nadir terminará com o fim do processo da diáspora, é certo. Mas a divergência da arquitectura-arquitectura, que conviveu durante cerca de 20 anos com a pintura-pintura (entre 1946 e 1966), dará lugar à convergência da pintura-arquitectura. Com o fim do processo da diáspora restará apenas e tão só a pintura (agora com arquitectura dentro). Mas, pelo facto da arquitectura ter sido abandonada, ou de Nadir ter deixado de a fazer, isso não quer dizer que a arquitectura tenha desaparecido da vida e da obra de Nadir. Desapareceu a arquitectura enquanto ofício de arquitecto, enquanto obra produzida, mas permanece em Nadir *uma lembrança, uma sombra, um constructo, também uma memória e uma disciplina estruturante e experimental*, que será importada para a tela da pintura. Deste modo, a (nova) pintura vai sublimar, nas cidades, a orgânica das *Composições Geométricas* e dos *Espacillimités*, bem como a lógica das narrativas funcionais das arquitecturas.

³ Com efeito, em 1974, Nadir Afonso apresentará uma exposição em Nova Iorque, na Selected Artists Galleries, demonstrando não só que a arte portuguesa é passível de ser revelada e divulgada, com sucesso, como será para o próprio Nadir um vértice novo num projecto e processo de diáspora. A partir de Chaves e do Porto, e depois de Paris e de S. Paulo, Nova Iorque, entre muitos outros lugares, será mais um lugar-cidade para uma diáspora do conhecimento do mundo, ou para a afirmação de uma arte sustentada na ideia de diáspora enquanto possibilidade constitutiva de uma matriz estética e criativa. O pensamento de Nadir é, por isso, universal, mas também singularmente português. Não nos esqueçamos que Nadir viajará por impulsos. Para além de Paris e do Brasil, Nadir realizará inúmeras viagens. Como a iniciada em 1949, percorrendo vários países da Europa, desde a Escandinávia até à longínqua cidade de Níjni-Novgorod, nas estepes russas. Em Atenas, atravessaria o Mediterrâneo para conhecer o Egipto.

Nadir estabiliza nas cidades uma certa ideia de pintura que acaba por conformar a arquitectura que se abandona, com a arquitectura que, deixando de ser, se prolonga em estado de memória (e de sombra, e de referência) no interior e no exterior da pintura. Por isso, a arquitectura não termina entre os anos 60 e 70: apenas parece mudar de lugar, e, transitando para o lugar da pintura, subsiste, e persiste.



Fig. 2 - Nadir Afonso, *Bruxelas*, óleo sobre tela, 89x138, 1971.

1. a arte como uma diáspora

contextualização

O que este ensaio 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. Compreendemos que essa viagem, 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 – a sua e a dos outros.

Neste sentido, e no contexto do presente dossier sobre *o processo da diáspora em Nadir*, é nosso desejo a apresentação de um *estudo-abordagem ao enunciado nadiriano*, no que diz respeito ao que parece ter sido, com efeito, o seu grande propósito – o da *afirmação da possibilidade da existência de uma arquitectura da pintura*. Em boa verdade a arte de Nadir, resultado de uma diáspora, é o resultado de um pensamento teórico singular assente numa relação bipolar entre pintura e arquitectura. Não obstante o rumo do caminho de Nadir ser o da pintura, o que acontece é que o caminho percorrido pela sua arquitectura (e a dos outros) não chegará a ser rumo, todavia não deixa de ser rumo para o seu enunciado pictórico. A ideia do paradigma de que *a arte de uma diáspora*, em Nadir, parece ser convergente com as consequências da viagem que (a diáspora) comporta, o que quer dizer, que a relação entre pintura e arquitectura consumir-se-á no princípio-motor de que existe, com efeito, e de um modo transversal a toda a obra nadiriana, *a possibilidade da existência de uma arquitectura da pintura*.

a arte como uma diáspora

Assim, e com o ensaio *Nadir, a arte como uma diáspora*, pretendemos observar, não só a relação entre pintura e arquitectura mas também, e principalmente, o impacto que a sua acção artística teve em *itinerância promenade*, como muito bem nos refere António Choupina⁴, e que se suscita nas várias dimensões do seu exercício de artista e de esteta. Isto é, a ideia da separação e ou da sobreposição, entre pintura e arquitectura tem uma fundamentação ou explicação que acontece justamente em 1946, quando Nadir decide ir viver para Paris. Esta decisão tomada aos vinte e cinco anos de idade – quando conclui o curso de Arquitectura, e quando a mesma aprendizagem e formação parece ser um facto, não obstante a pintura ser desde sempre uma obsessão e uma prioridade, tal circunstância vai permitir aprofundar e radicalizar o seu dilema inicial fundado na sua convicção de que *a arquitectura não é uma arte* (nome aliás que seria atribuído à sua tese de conclusão do curso). Isto é, parece ser possível percebermos que, apesar da existência de uma espécie de secundarização da arquitectura, Nadir não desiste da arquitectura. Antes, encara a arquitectura e o seu exercício como possibilidade de

⁴ In *Arquitectura Sobre Tela*, catálogo editado pela Câmara Municipal de Chaves (a propósito da 1ª exposição monográfica dedicada ao percurso arquitectónico de Nadir Afonso), e realizada em 2017 no MACNA, em Chaves, p.44.

investigação de realidades plásticas e estéticas maiores, em suma, a arquitectura como possibilidade para comportar uma correspondência de integração com as demais artes do espaço. A arquitectura entendia-se, então, menos como um fim utilitário ou funcional, e mais como um processo transportador, transfigurador, e transformador de uma narrativa estética e pictórica verdadeiramente singular.

processo de um dizer inteiro

Mas em Nadir esta recepção (da arquitectura na pintura, e da pintura na arquitectura), aparentemente equívoca, é certamente confrontada e desenvolvida até às últimas consequências. O que propomos querer dizer é o seguinte: *a arquitectura parece ser o lugar que importa a pintura nadiriana*, como a pintura é também o lugar que, importando, transcende essa mesma arquitectura enquanto lugar, mas e principalmente enquanto *processo de um dizer inteiro* (o que é muito evidente nas *pinturas de cidades*).

momentos seminais

Com efeito, existe na obra de Nadir dois grandes momentos seminais: *um primeiro momento* que, comprometido com a linguagem arquitectónica, dela se libertará ou, pelo menos, dela se diferenciará (é o tempo, nomeadamente, das *Composições Geométricas* dos anos 50, e das pinturas *Espacillimités* dos anos 60). É o tempo de Paris. Tempo de uma exaltante experiência parisiense com Le Corbusier, e tudo o que isso viria a implicar no presente e no futuro ao nível da construção de um *singular pensamento teórico nadiriano*; e *um segundo momento*, que é o do exercício de uma pintura que apreende e que resgata a arquitectura – possivelmente por via do paradigma da ideia de arquitectura como lugar da cidade. E, por isso mesmo, esta permanente estratégia da pintura apropriar-se da arquitectura irá fazer com que a própria arquitectura, enquanto disciplina autónoma e dedicada, passe a ter os seus dias contados. É este o momento onde a arquitectura, que se exacerba, invade o espaço e a tela da pintura, para aí permanecer, residir, e habitar. Por isso, o acontecimento anunciado do abandono da arquitectura enquanto disciplina autónoma. Mas que sobreviverá, numa outra dimensão.

Nadir, nómada do mundo

A diáspora de Nadir Afonso teve o seu centro de gravidade maior em Paris, fazendo desta cidade o seu lugar de mundos, ou centro de *itinerâncias nómadas* – saindo e regressando em viagens com e sem fim. Segundo António Choupina, a vida de Nadir Afonso é passada “(...) do espaço para a tela e da tela para o espaço”⁵.



Fig. 3 - Nadir Afonso, *Canto do Rio*, óleo sobre tela, 38x30,7, 1936.

⁵ António Choupina, “Da tela para o espaço”, in *Arquitectura sobre tela*. Exposição comissariada pelo arquitecto António Choupina e realizada para o MACNA, Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, 2017 [catálogo], Chaves, p.43.



Fig. 4 - Nadir Afonso, *Oliveiras Centenárias*, óleo sobre tela, 42,2x48,9, 1945.

Nadir e a batalha da arquitectura

Constatamos em Nadir Afonso, parafraseando António Choupina, a existência de uma *batalha semi-biográfica da arquitectura*, isto é, a ideia de que a relação ou correspondência entre a pintura e a arquitectura apresenta-se de um modo complexo, onde as questões teóricas e práticas, mas também as ligadas à função e à concepção, parece enfatizar a convicção do princípio testemunhado, desde Paris, num deserto que duraria até 1965 – o de que *a arquitectura não é uma arte*.

Chaves, e a matriz identitária

Com efeito, até 1938 Nadir vive em Chaves – o que lhe marcará profundamente a sua matriz identitária. Até 1938 existem pinturas (em liberdade) que, sendo ainda de uma juventude em formação, denotam já uma direcção e um rumo de expressão, e de

aproximação a um sentido de procura por uma *arquitectura essencial*, que tinha na natureza da sua terra natal a origem telúrica fundada na cor dos céus e das montanhas de um espaço e de um tempo de vida que o projectaria, inevitavelmente, para um *mundo de diáspora*. Mas a viagem da diáspora nadiriana terá ainda o benefício de *dar a conhecer* (ao mundo) o mundo do *reino maravilhoso nadiriano*.

1946, vértice primeiro de procura de uma diáspora

1946 será um ano decisivo para Nadir porque corresponde, justamente, a um vértice primeiro de procura de uma diáspora que pudesse vir a dar sentido ao seu caminho artístico. Esse primeiro grande vértice viria a ser Paris (depois do Porto). E acontecerá precisamente no centro ou no meio de um fenómeno efervescente na cidade do Porto que, iniciando-se em 1943, terminaria em 1950. Trata-se, com efeito, do acontecimento do grupo-movimento de “Os Independentes”. Onde não deixaria de estar Nadir. Mas a inquietação de Nadir parece extravasar os limites e ambições do grupo do Porto, que o acompanharia, aliás, para sempre. Mesmo em situação de diáspora, Nadir não deixa de estar presente e próximo das suas origens.

as Composições Geométricas no contexto da diáspora

Paris é, certamente, o momento maior da diáspora nadiriana. Entre 1947 e 1957, 10 anos portanto, onde se inclui o tempo do Rio de Janeiro e de S. Paulo, Nadir constrói o seu alfabeto seminal, definido pelas *Composições Geométricas* – enquanto objectos de *pintura pura em nascimento e deslocação*, tanto para o lugar experimental da arquitectura, como para o lugar experimentado da pintura. Isto é, o tempo do Brasil nada parece acrescentar à pintura das *Composições Geométricas*, pelo que, com o seu regresso a Paris, em 1953, Nadir prossegue a sua aventura pictórica como se não tivesse ocorrido, aparentemente, a diáspora brasileira. Brasil foi importante para consolidar a futura ideia de desistência ou de abandono da arquitectura, não interferindo no movimento da pintura. Pois, as pinturas *Espacillimités*, de 1957, é uma decorrência das *Composições Geométricas* de 1947 e 1948. Curiosamente, o ano de 1957, é o ano também em que Nadir desenha o *Teatro Rotativo*, o seu projecto de arquitectura onde se invade mais (mais profundamente) o seu programa estético que sempre foi exclusivo da pintura.

Sobre o período das *Composições Geométricas* no percurso de Nadir, dir-nos-á Adelaide Ginga:

As primeiras “Composições Geométricas”, de 1947 e 1948, são dedicadas à “geometria racionalizada” – quadrado, círculo, triângulo, rectângulo de ouro (divina proporção) e traçado regulador “já conhecido na Grécia Antiga”. (...) Os fundos são superfícies planas e neutras, sobre os quais as figuras dispostas de forma individualizada, são trabalhadas em isometria através de diferentes transformações geométricas, desde a simetria em reflexão, translação ou rotação à homotetia⁶.

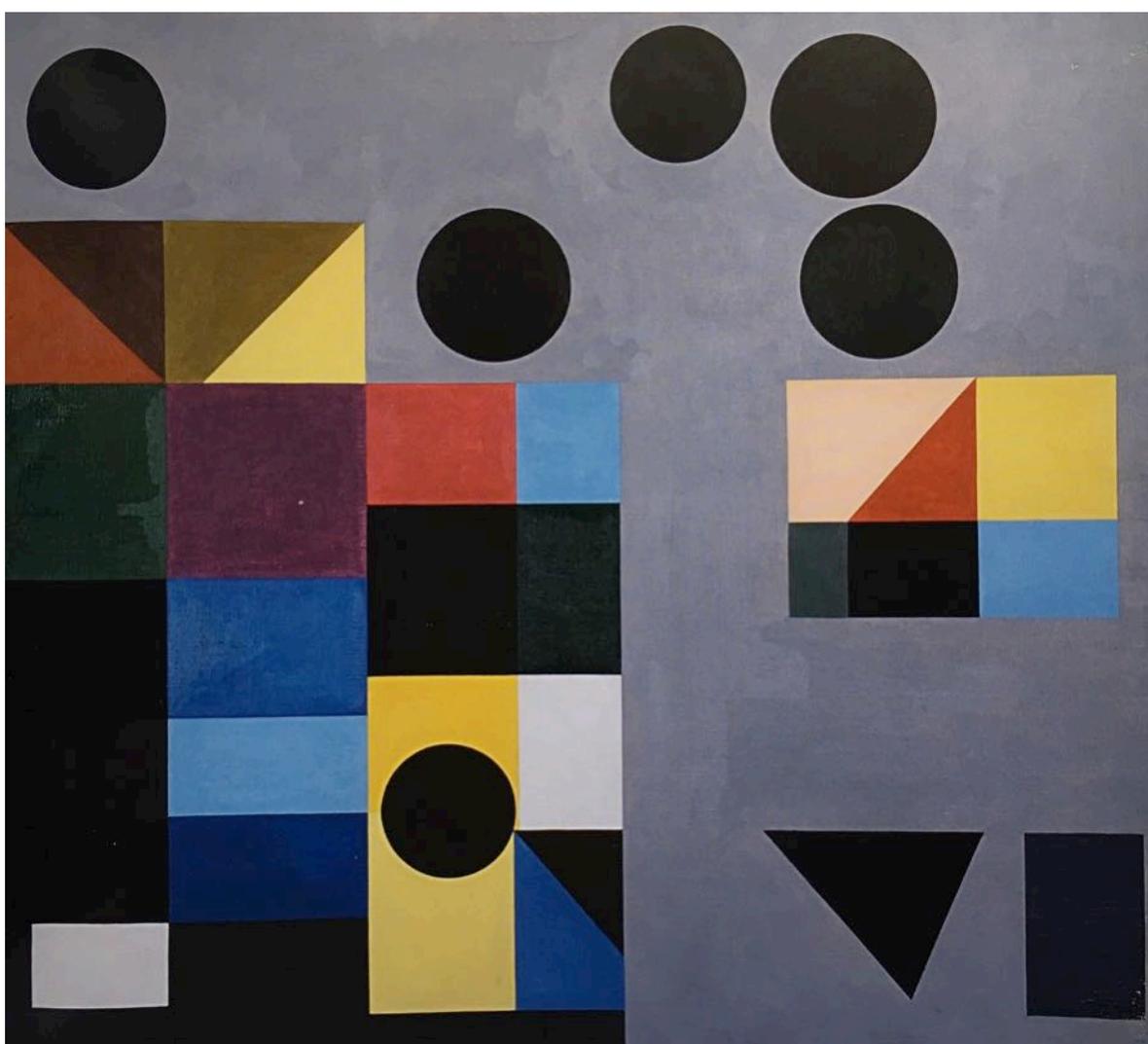


Fig. 5 - Nadir Afonso, *Composição Geométrica*, óleo sobre tela, 64,2x70,3, 1947.

⁶ Adelaide Ginga, “Nadir Afonso, o perturbante ponto de interrogação num “poema em linha recta”. *Nadir Afonso, Sem Limites* [catálogo], Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, 2010, p.173.

Acrescentando-nos, ainda Adelaide Ginga, a sua observação quanto à transposição das *Composições Geométricas* de 1947 e 1948 para as pinturas *Espacillimités* de 1957, onde se descreve a composição dessas bandas em permanente rotação:

A linha, contínua ou segmentada (já sem arabescos), torna-se o elemento-chave destas composições na elaboração das formas, ou em simples curvas, rectas, oblíquas, paralelas e perpendiculares, multiplicadas em várias posições, na estruturação do fundo e na organização do espaço, permitindo a separação de níveis ou a formulação de conjuntos. (...)” Como numa pauta, estes signos geométricos traduzem uma selectiva síntese formal, organizada com base no equilíbrio ditado pela intuição informada nas leis da matemática⁷.

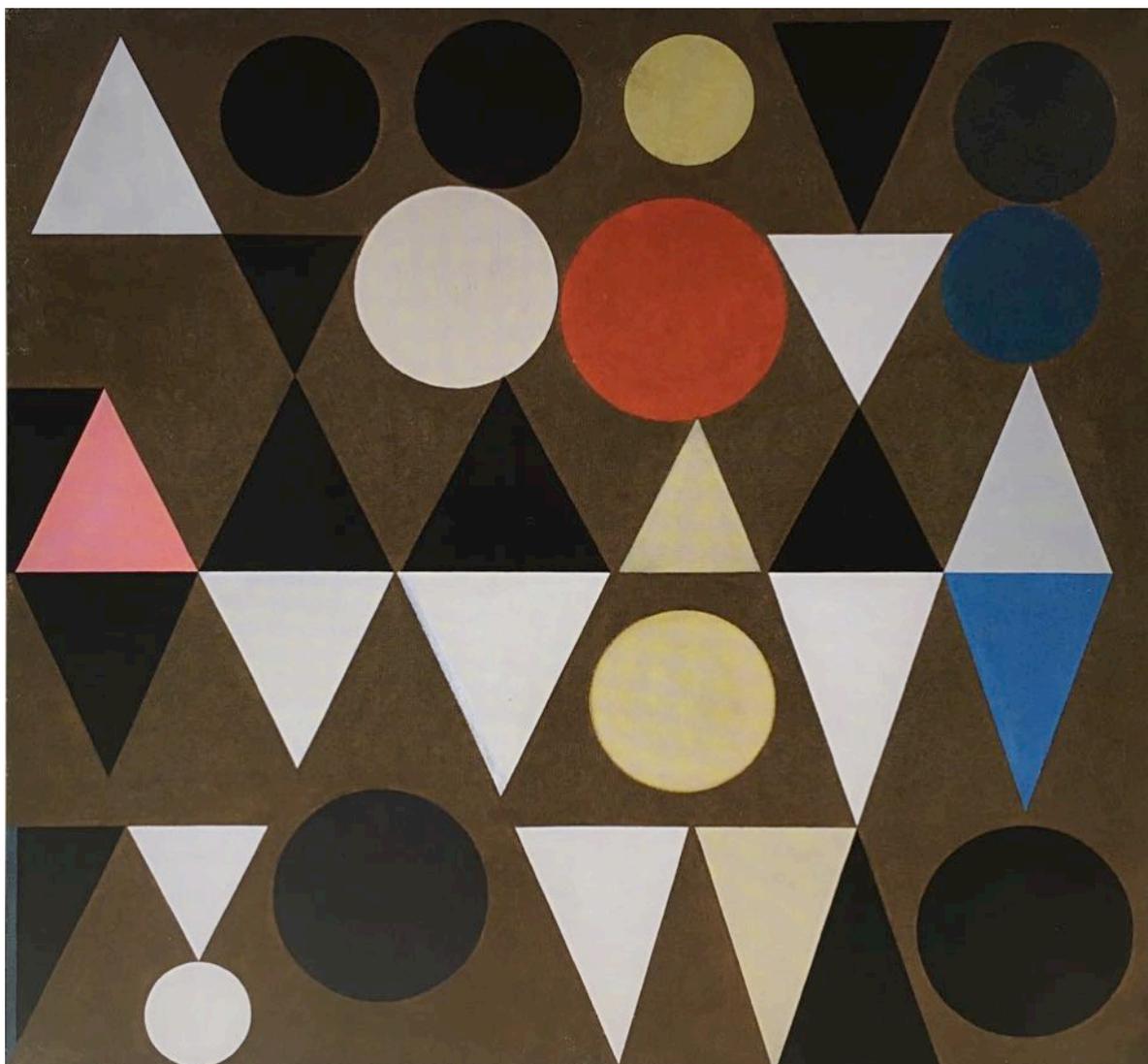


Fig. 6 - Nadir Afonso, *Composição Geométrica*, óleo sobre tela, 65,4x69,4, 1948.

⁷ *Idem, Ibidem*, p.181.

Ou, uma espécie de *planta* (de arquitectura) acontece com *Espacillimité*, isto é:

A planta descrita remete-nos ainda para um outro trabalho apresentado por Nadir Afonso mais tarde, em 1957, na Galeria Denise René, em Paris. *Espacillimité*. Com base em diferentes cintas pintadas, dispostas sobre dois cilindros rotativos, em permanente movimento, o pintor (aqui explorando a tridimensionalidade escultórica) aproxima-se da arte Cinética ou mesmo do Cinema, onde “tudo é espaço e movimento”. Diríamos que, em certo sentido, também o espaço arquitectónico é aqui convocado.⁸

Espacillimités e os anos 60

A série de pinturas *Espacillimités* surgem num momento crucial, e de viragem. Quando se abandona a arquitectura, Nadir abandona a sua prática, mas persiste uma conquista de teoria, que com a implícita arquitectura readquire inesperada consistência. Os anos 60 são, por isso, decisores e decisivos. O abandono da arquitectura é a reiteração da pintura que, desse modo, reganha uma dimensão fortemente cinematográfica, porque cénica, porque óptica, porque interioriza o movimento do espaço que ao lugar da arquitectura pertenceu.

tempo de Paris, e tempo do Brasil

Se o tempo de Paris, enquanto tempo de fixação de apreensão e de fixação de experiências artísticas, é o tempo de um grande e definitivo aprofundamento, da pintura e da arquitectura em *estado de coabitação e contaminação*, o posterior tempo do Brasil (Rio de Janeiro, e S. Paulo) é o tempo de procura de uma saída para o dilema que se avolumara em Paris. O dilema da coabitação, da contaminação, e da integração. Esse era o espírito, pelo menos de Le Corbusier e do ATBAT. Mas o tempo do Brasil é, na verdade, o de um outro tempo que, não prolongando ou não confirmando Paris, significará contudo um posterior fechamento, não obstante a realidade da *experimentação moderna das linguagens da arquitectura* liderada por Oscar Niemeyer.

⁸ Nuno Grande, “Nadir e Siza: geometrias cruzadas”, in *Arquitectura sobre tela*, exposição comissariada pelo arquitecto António Choupina no MACNA [catálogo], Chaves, pp.137-139.

Não se defendendo uma radical integração das artes, a arquitectura moderna brasileira corresponde a uma realidade independente que, para Nadir, será simultaneamente esclarecedor e decepcionante (aliás Nadir apenas resiste viver no Brasil durante três anos). Com Niemeyer acontece, então, mais a arquitectura como compromisso e menos como aprendizagem, isto é, a arquitectura mais como um resultado e menos como um processo – o que acaba por ser manifestamente insuficiente, senão mesmo decepcionante, para Nadir.

o novo mundo como lugar de diáspora



Fig. 7 - Nadir Afonso, *Espacillimité*, óleo sobre tela, 88x130, 1953.

Embora não se sentisse plenamente realizado como arquitecto, a verdade é que Nadir, parte para um novo mundo por uma razão directamente ligada à arquitectura – pela primeira vez Nadir deseja, mais do que fazer arquitectura, ensaiar a sua função de arquitecto. Ficará, no entanto, sempre a dúvida, pois não se poderá dissociar a sua partida para o Brasil no contexto de uma existência aventureira e de um espírito sedento de novas experiências e horizontes, como descreve, aliás, o próprio:

(...) na minha juventude e ainda durante longo tempo, fui imprudentemente atraído pelo brilho das grandes cidades; dos imensos centros da Arte trago na bagagem alguns desgostos da cultura e desilusões da tão celebrada grandeza dos homens⁹.

2. a arquitectura não é uma arte¹⁰

as Belas-Artes e a integração das artes

No que concerne as correspondências aparentes e ou reais entre as artes, bem como a sua integração, Nadir colocou sempre a pintura acima de qualquer suspeita, isto é, a pintura acima, nomeadamente, da disciplina da arquitectura – onde a geometria é um instrumento que, sendo fundador das *composições geométricas* na pintura dos anos 50, é também fundador das designadas *abstracções arquitectónicas* identificadas e que fazem iludir a presença e ou ausência do utilitarismo. Mas Nadir é uma consequência, também, da cultura de um ensino integrado das Belas-Artes, de um ensino integrado entre pintura, escultura e arquitectura.

Deste modo:

(...) Os arquitectos-artistas eram produto do ensino paralelo de arquitectura, pintura e escultura, na Escola de Belas Artes do Porto (EBAP). Famosamente, Carlos Ramos acusaria o seu pupilo, Nadir Afonso, de utilizar demasiado “molho” – leia-se tinta – e oferecer-lhe-ia mesmo um estirador, para que deixasse de projectar na vertical¹¹.

a arquitectura e a arte

Quando Nadir nos afirma que *a arquitectura não é uma arte* está a considerar que a arquitectura tem implícita em si-mesma uma condição, a do exercício de uma função. Uma função prática, obviamente. Sendo que os critérios de funcionalidade no projecto

⁹ Laura Afonso, *Nadir Afonso*, op. cit. p.11.

¹⁰ Quando Nadir defende, em 1948, a tese “A arquitectura não é uma Arte”, mais não faz do que ser consequente. Com a recorrente afirmação de que nunca se sentiu arquitecto. Contudo, a arquitectura, mesmo não sendo uma “arte”, nas palavras de Nadir, não deixa de ser um instrumento e disciplina primordial tanto no imaginário como no discurso plásticos. A arquitectura é importante, com efeito, tanto para a *praxis* como para a *reflexão* teórica que em Nadir serão convergentes e complementares.

¹¹ António Choupina, “Da tela para o espaço”, in *Arquitectura sobre tela*, exposição comissariada pelo arquitecto António Choupina para o MACNA, em 2017 [catálogo], Chaves, p.45.

arquitectónico são naturalmente de natureza evolutiva e adaptativa, pois influenciam decisivamente o sentido imperativo da realização arquitectónica. Para Nadir, a compreensão da arquitectura passa objectivamente pela aceitação de que o meio e o local ditam em larga medida as condições de existência da arquitectura, pois, e segundo o próprio Nadir,

o que caracteriza uma casa não é uma proporção harmoniosa, por conseguinte uma constante que susceptibilize a nossa sensibilidade, mas sim uma qualidade de organização racional, de perfeição, respondendo às necessidades do meio social e técnico em evolução, e que impressiona a nossa inteligência¹².

1948, a arquitectura não é uma arte

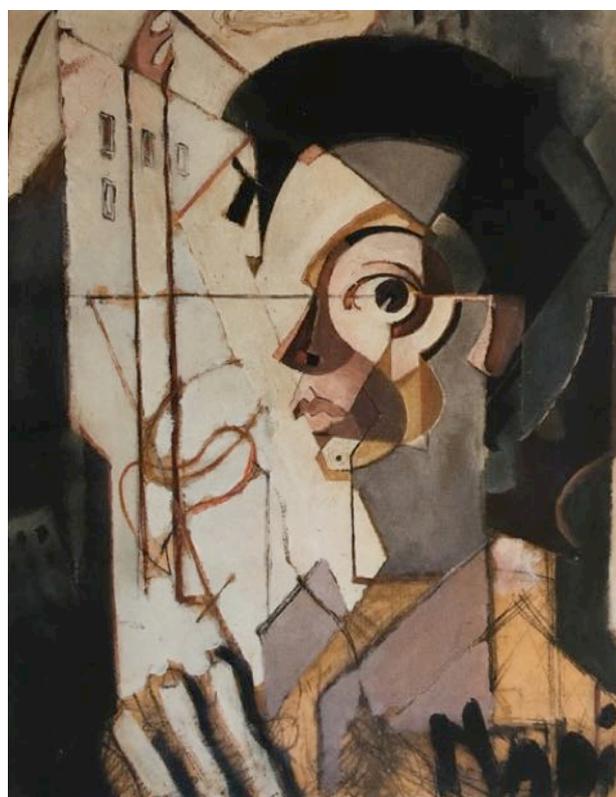
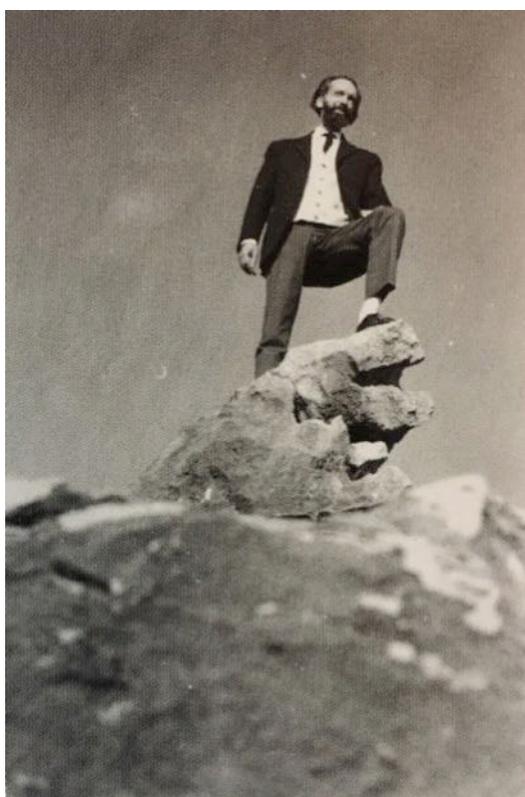


Fig. 8 - Nadir Afonso nas Terras do Barroso, n/d.

Fig. 9 - Nadir Afonso, *O Arquitecto, Auto-retrato aos 22 anos*, 80x60, 1942.

¹² Nadir Afonso, in *Catálogo*, 1961, p.5.

Com efeito, quando fazemos arquitectura, temos de pensar na função: a condição primordial da arquitectura é a função, diz-nos Nadir. *A arquitectura não é então uma arte*, justamente porque é regida pelas leis da perfeição:

A arquitectura é regida por leis a que eu chamo de perfeição (...) Para mim o arquitecto deve basear-se na perfeição. E o que é a perfeição? Qualidade do objecto cuja função responde à nossa necessidade¹³.

Nadir, desde 1948, afirmava a arquitectura não ser uma arte. Esta seria, aliás, a tese defendida para a obtenção do seu diploma. O que suscitaria, desde logo, um conflito imenso entre a prática da pintura (a sua vocação e interesse) e o exercício da arquitectura. Sensivelmente 17 anos depois (em 1965) Nadir abandonaria a arquitectura. Mas, ao longo deste tempo, Nadir adquiriu o conhecimento bastante, quer em Paris, quer no Brasil, para confirmar, ou não confirmar, a sua tese de 1948. Acabaria por confirmar, abandonando a arquitectura, mas acabaria também, no momento em que abandona o exercício de arquitecto, por *incluir a ideia da arquitectura no paradigma da pintura*. A partir de 1965 a diáspora nadiriana como que se interrompe, fechando a viagem de um caminho iniciado em Chaves e no Porto e em Paris encerrado. A este propósito, João Cepeda, diz-nos:

(...) a sua enorme paixão pela pintura e pela arte e, por outro, a sua difícil relação com a arquitectura. Das suas ideias parecem transparecer muitos dos motivos que, intimamente, o terão levado a abandonar definitivamente a arquitectura, largos anos depois de ter apresentado, quase que em forma de manifesto, a sua tese intitulada “A arquitectura não é uma Arte. (...) A defesa do seu CODA ocorre apenas no mês de Julho de 1948, recebendo finalmente o seu diploma de arquitecto com a nota de 17 valores¹⁴.

¹³ In Vladimiro Nunes, “Entrevista: Nadir Afonso A Emoção da Geometria”. *Arquitectura e Vida*, nº 67, 2006, p.42.

¹⁴ “(...) O próprio Le Corbusier, depois, também me confidenciou que (...) tinha achado injusta [a nota] (...). Foi a primeira tese defendida na Escola com um trabalho realizado no estrangeiro (...). O júri tinha Carlos Ramos, como presidente, e (...) Rogério de Azevedo e José de Brito (...)”, in Agostinho Santos, *Nadir Afonso, Itinerário (com)sentido*, 2009, p.67.



Fig. 9 - Le Corbusier, Fábrica “Claude et Duval”, Saint-Dié, França.

Por outro lado, António Choupina, a propósito do impasse da arquitectura em Nadir, diz-nos o seguinte:

“(...) A negação nadiriana da arquitectura é quase freudiana, “matando o pai” para criar um novo entendimento do mundo e sublimar o desgosto da prática em Portugal. Ele faz a curadoria filosófica dos seus mestres, Le Corbusier e Niemeyer, assim como dos mestres dos mestres, Wittgenstein e Malraux”¹⁵.

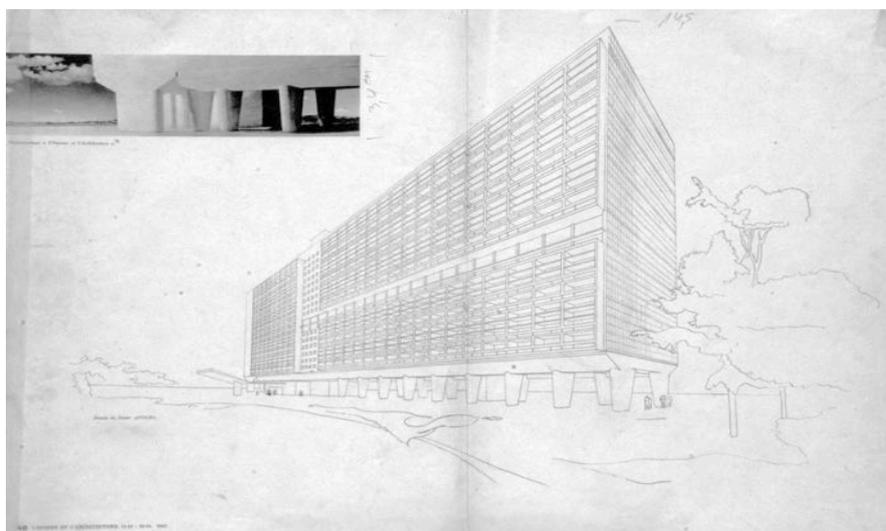


Fig. 10 - Perspectiva da *Unité d'habitation de Marseille* desenhada por Nadir Afonso, e publicada na revista *L'homme et l'Architecture*, 1947.

¹⁵ António Choupina, “Forma arquitectónica e plano urbano”, in *Arquitectura sobre tela*, exposição comissariada pelo arquitecto António Choupina para o MACNA, em 2017 [catálogo], Chaves, pp.100-101.

Le Corbusier, Nadir, e a arte ou não arte na arquitectura

Não obstante Le Corbusier e Nadir assumirem o primado da plasticidade na arquitectura, existe um factor diferenciador entre ambos: *se para Nadir a arquitectura não é uma arte, para Le Corbusier a arquitectura é uma arte.*

“(…) A arquitectura é a arte por excelência, que atinge o estado de grandeza platónica, ordem matemática, especulação, percepção de harmonia pelas relações comoventes”¹⁶, referia Le Corbusier. Pelo que a oposição é diametral entre Le Corbusier, que considera a arquitectura como uma arte maior, e Nadir que considera a arquitectura como uma não-arte.

o ATBAT como lugar de reunião entre Le Corbusier e Nadir

A pintura conjunta, de Le Corbusier e Nadir, no mural do ATBAT, na Rue de Sèvres, é sintomático da amizade que ambos nutriam um pelo outro. De facto, tanto Le Corbusier como Nadir, sendo arquitectos, ambos pintavam e faziam arquitectura. As investigações operadas por ambos significavam, contudo, derivas relativamente divergentes. O grande texto teórico *Modulor*, de Le Corbusier, faz recentrar a discussão teórica em direcção à arquitectura – coisa diferente faria Nadir que centrava e recentrava a sua discussão teórica em função da estética, em geral, e da pintura, em particular. De certo modo, Le Corbusier introduz a pintura no interior da arquitectura, enquanto que Nadir fá-lo em sentido inverso: introduz a arquitectura no interior da pintura.

Nadir versus Le Corbusier

É evidente que o convívio com Le Corbusier será imprescindível para Nadir (re)pensar a sua matriz identitária. Contudo, apesar de Nadir dizer que “(…) as [minhas] primeiras apreensões surgiram durante a juventude, por altura da [minha] colaboração nas investigações da equipa de Le Corbusier”¹⁷, a verdade é que Nadir não se revia apenas na geometria como meio da ordenação do espaço, ou

¹⁶ Le Corbusier, *Por uma Arquitectura*, São Paulo, Perspectiva, 2009, p.73.

¹⁷ Nadir Afonso, *O Sentido da Arte*, 1999, p.21.

(...) Desde o seu famoso manifesto “Après le Cubisme”¹⁸, escrito em parceria com o pintor francês Amadée Ozenfant, que o arquitecto suíço “(...) explorou a geometria como meio da ordenação do espaço (...), [encarando] a proporção como garante de beleza, evidentemente associada à geometria (...)”¹⁹.



Fig. 11 - Certificado de Le Corbusier para Nadir Afonso, têmpera sobre papel, 33x50, Paris, 1948. Le Corbusier, *Desenho*, aguarela sobre papel, 20,5x26,1948.

Wogenscky e o ATBAT

André Wogenscky, figura cimeira do ATBAT e que fez a mediação (quando necessária) entre Le Corbusier e Nadir Afonso - vindo a ser o chefe do departamento de Arquitectura e Urbanismo e futuro director-geral dos monumentos e palácios de França -, foi de facto um interlocutor decisivo para Nadir. Mas, mais do que um mediador ou interlocutor, foi Wogenscky um lúcido admirador da obra nadiriana. Mas, e para além de Wogenscky, Nadir conviveu com muitos artistas e deles manteve viva amizade. Destacar-se-á, nomeadamente, a relação de forte cumplicidade entre Nadir e Vasarely.

¹⁸ Le Corbusier, Amedée Ozenfant, *Après le Cubisme*, L'Esprit Nouveau, nº5, 1921.

¹⁹ Michel Toussaint, “Nadir Afonso e a Arquitectura”, *Nadir Afonso Sem Limites* [catálogo], Lisboa, 2010, pp.31-32.

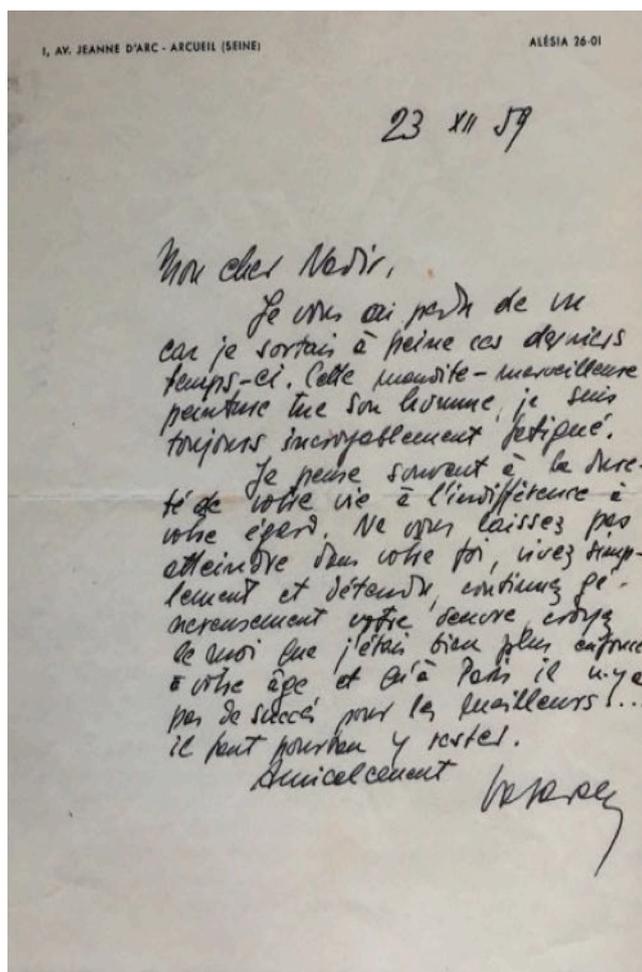


Fig. 12 - Carta de Victor Vasarely a Nadir Afonso, em 23.12.1959.

Paris, Léger, e o MACNA

Nadir conhecerá, em Paris, entre outras coisas, o *Ballet Mecânico* de Fernand Léger. Que, curiosamente, Álvaro Siza parece evocar, muito mais tarde, no projecto por si concebido para o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, em Chaves. Segundo Nuno Grande:

A planta nobre do edifício (Museu de Arte Contemporânea de Chaves) é desenhada a partir de uma espécie de “ballet mecânico” – aqui evocando Fernand Léger, que Nadir conheceu em Paris – de linhas oblíquas, quadrados e trapézios, e que nos remete para as composições abstractas desenvolvidas pelo artista-arquitecto flaviense, a partir do final da década de 40, em diferentes desenhos e telas²⁰.

²⁰ Nuno Grande, “Nadir e Siza: Geometrias Cruzadas”, in *Arquitectura sobre tela*, exposição comissariada pelo arquitecto António Choupina para o MACNA, em 2017 [catálogo], Chaves, pp.137-138.

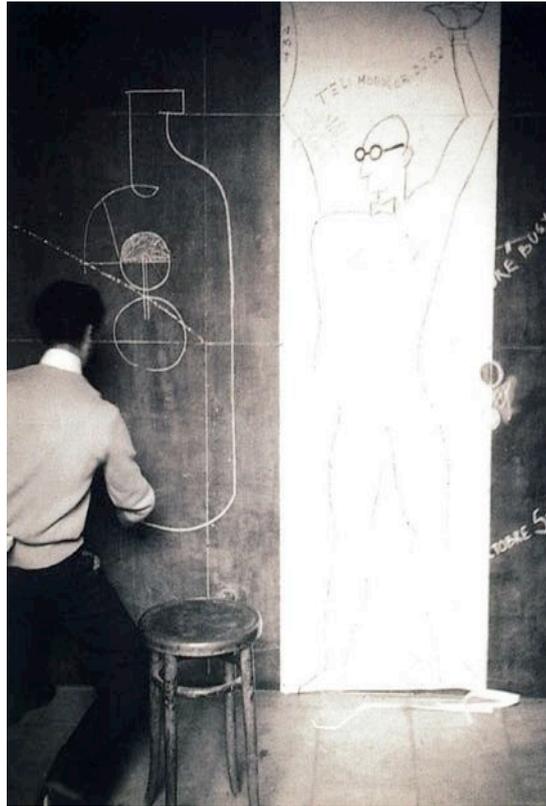


Fig. 13 - Nadir Afonso no atelier ATBAT, em Paris, desenhando Le Corbusier à escala do *Modulor*, no dia de aniversário do arquitecto suíço.

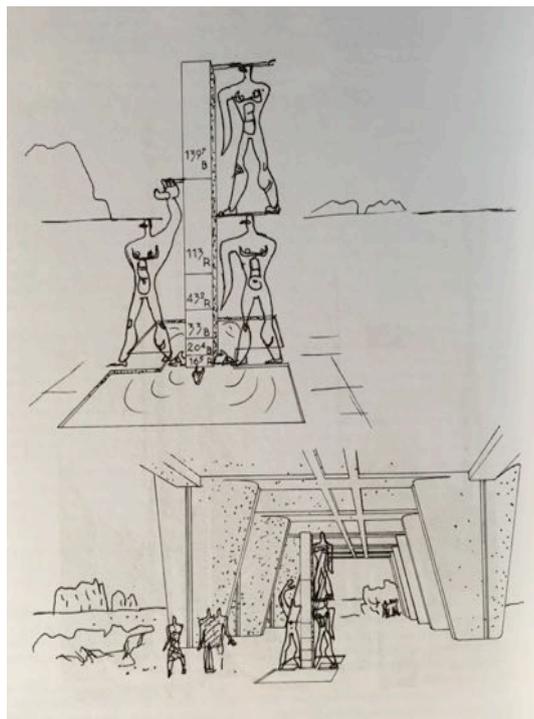


Fig. 14 - Le Corbusier, *Modulor* (Unité d'habitation), 1950, Fundação Le Corbusier.

a deriva teórica de Le Corbusier e o Modulor

O trabalho *Modulor* é essencial para compreendermos, com exactidão, o pensamento teórico de Le Corbusier. E, deste modo, conhecermos os lugares ocupados tanto pela pintura como pela arquitectura. Mas o purismo de Le Corbusier, que parece partir das premissas cubistas da pintura, deseja apenas e tão só enfatizar a arquitectura como arte, e como *arte maior*. Deste modo, e segundo António Choupina, “(...) o *Modulor* será a destilação criativa da matemática da natureza, antropométrica e ergonómica”²¹. Por outro lado, João Cepeda acrescenta-nos, ainda a propósito do *Modulor*, o seguinte:

(...) o *Modulor*, que o arquitecto suíço desenvolvia desde 1942, procurava encontrar harmonia nas composições arquitectónicas. A participação efectiva de Nadir Afonso nesta equipa de pesquisa permitiu-lhe uma enorme proximidade com uma das suas grandes paixões – a geometria (...) Esta terá sido, portanto, uma etapa fundamental para o seu futuro percurso arquitectónico (e pictórico)²².

Le Corbusier, Adolf Loos e Nadir

O posicionamento teórico de Nadir é radical, pois faz centrar a sua ideia de pensamento na determinação de uma necessidade estética configuradora do *paradigma da morfometria*. Pelo que a sua teoria está, de facto, mais próxima com a do arquitecto austro-húngaro Adolf Loos que, tendo influenciado Le Corbusier na sua adolescência, opunha nitidamente a arte ao sentido de utilidade:

(...) Enquanto a obra de arte é um assunto do foro privado do artista, o edifício não o é. A obra de arte nasce para o mundo sem haver necessidade disso. O edifício supre uma necessidade. A obra de arte não é responsável por ninguém, a casa é responsável por cada pessoa (...) Então não será lógico que o edifício não tenha nada a ver com arte e que a arquitectura não faça parte das artes? Assim é ²³.

²¹ António Choupina, “Da tela para o espaço”, in *Arquitectura sobre tela*, exposição comissariada pelo arquitecto António Choupina para o MACNA, em 2017 [catálogo], Chaves, p.51.

²² João Cepeda, “A arquitectura não é uma arte”, in *Arquitectura sobre tela*, exposição comissariada pelo arquitecto António Choupina, para o MACNA, em 2017 [catálogo], Chaves, p.82.

²³ Adolf Loos, in August Sarnitz, *Loos*. Köln, Taschen, 2007, p.10.

Nadir, Le Corbusier, e Oscar Niemeyer

Não obstante persistir o debate acerca da artisticidade ou não na arquitectura, a verdade é que temos em Nadir, em Le Corbusier e em Oscar Niemeyer leituras definitivamente diferenciadas: (1) em Nadir a presença da pintura e da arquitectura, para se assumir a pintura como arte e a arquitectura como não arte; (2) em Le Corbusier a presença (acessória) da pintura, para se assumir a arquitectura como arte; e (3) em Oscar Niemeyer a ausência (aparente) da pintura, para se assumir a arquitectura como disciplina híbrida no que se refere à sua classificação de disciplina artística ou não-artística.

(...) Le Corbusier, por seu lado, afirma que a arquitectura (baukunst) e a arte (kunst) são poesia, são a “surpresa” que tanto inspira Niemeyer.

É, portanto, para lá da “era da máquina” que Nadir Afonso inicia a sua colaboração com Oscar Niemeyer, graças a Manuel Machado, num Brasil do colonialismo barroco mas de contemporaneidade faraónica – hierofania apropriada a um Nadir de período egípcio inacabado. Aliás, ele dizia mesmo que morreria sem nunca o terminar e o seu Teatro Rotativo não é mais que o sagrado escaravelho egípcio, filtrado pela técnica plástica de Niemeyer, ele também obcecado pela natureza das pirâmides ²⁴.

²⁴ António Choupina, “Forma arquitectónica e plano urbano”, in *Arquitectura sobre tela*, exposição comissariada pelo arquitecto António Choupina para o MACNA, em 2017 [catálogo], Chaves, p.101.

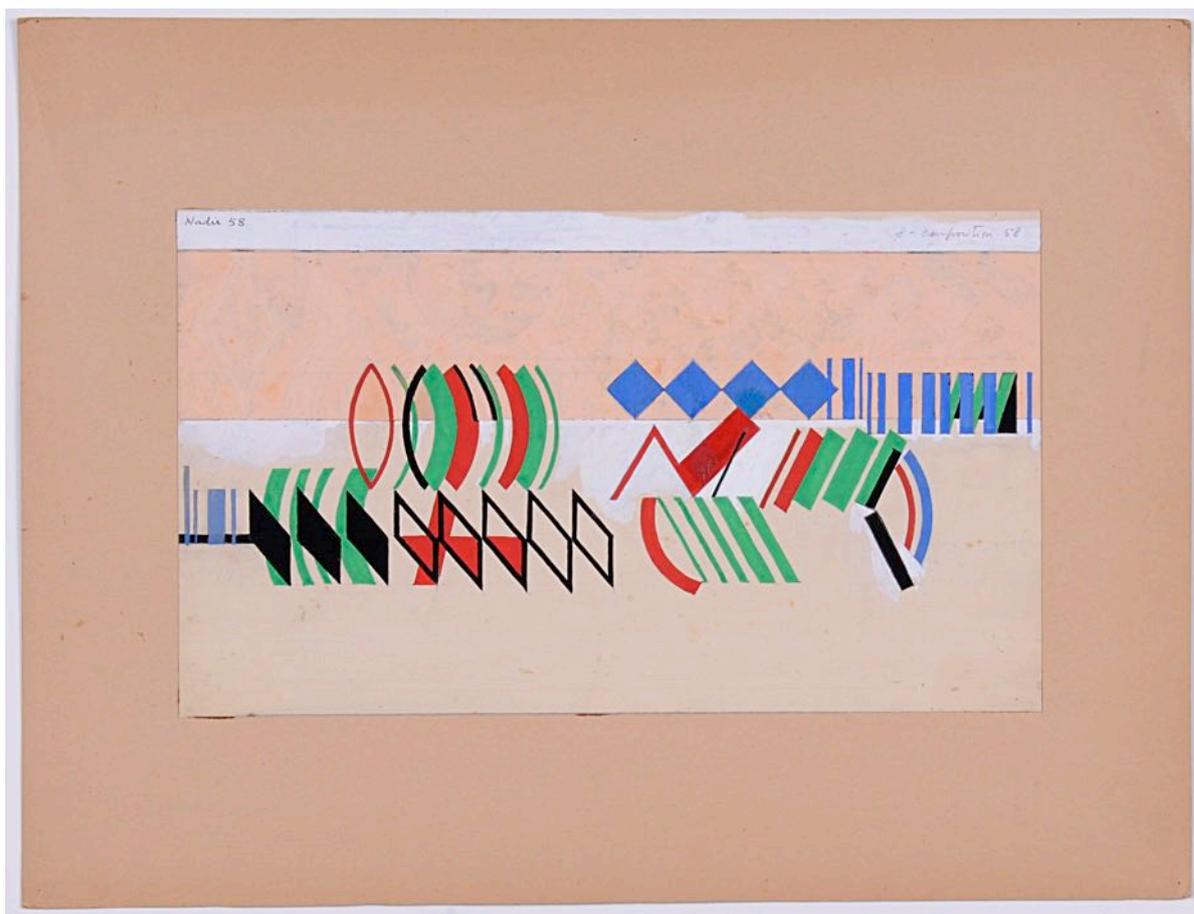


Fig. 15 - Nadir Afonso, *Estudo Espacillimité*, n/d.

Manuel Machado, Paris e o Brasil

Em 1951 Nadir recebe uma inesperada visita no ATBAT: o arquitecto brasileiro, de Niterói, Manuel Machado, cujos pais eram seus conterrâneos (de Chaves). Consigo levava uma carta de apresentação do pai de Nadir Afonso. Manuel Machado informa-o, então, que gostaria de trabalhar naquele atelier, pedindo-lhe, logicamente, ajuda nesse sentido. O arquitecto brasileiro acaba por trabalhar durante muito pouco tempo no atelier de Le Corbusier, travando com Nadir Afonso uma forte amizade. Passado algum tempo, Manuel Machado regressará ao Brasil, desafiando Nadir a ir consigo. Propõe-lhe formarem uma dupla de arquitectos, utilizando um atelier que já possuía em Niterói.



Fig. 16 - Nadir Afonso, *Estudos de Arquitectura*, 1952.

Cerca de seis meses depois de Manuel Machado ter regressado ao Brasil, Nadir Afonso decide por fim aceitar o convite inicial:

(...) Numa célebre noite (...) no Folies Bergère (...) ele começa a lançar-me o seguinte repto: "Você, com toda a sua experiência aqui, no atelier de Le Corbusier, eu com o meu atelier em Niterói, fazíamos um brilharete, uma dupla excelente. Você não quer ir para o Rio?" (...) Confesso que o projecto do Brasil avançava cada vez mais na minha cabeça (...)"²⁵.

²⁵ In *Nadir Afonso: Itinerário (com) Sentido* (coord. Agostinho Santos), Edições Afrontamento, Porto, 2009, p.72.

4 de Dezembro de 1951

Nadir Afonso faz as malas e, no dia 4 de Dezembro de 1951, escreve à sua família.

(...) O afastamento em que se vive nos grandes meios de arte – a mútua falta de compreensão logo que se juntam 2 pintores – foi sempre para mim um dos motivos de grande desapontamento. Faço hoje 31 anos de idade e encontro-me em Veneza no meio de uma ponte, debruçado sobre o Grande Canal. De um lado está Paris e a Europa, e do outro a América do Sul – no dia 14 embarco em Génova para o Rio de Janeiro²⁶.



Fig. 17 - Nadir Afonso, *Estudo de arquitectura*, n/d.

²⁶ Laura Afonso, *Nadir Afonso*, op. cit. pp.40-41.



Fig. 18 - Nadir Afonso, *Estudo de estrutura arquitectónica com mural decorativo* (apresentando motivos do período pré-geométrico), n/d.

projecto da Exposição Comemorativa do IV Centenário da Cidade de S. Paulo

Na América do Sul Nadir iniciará um período de colaboração com Óscar Niemeyer (1907-2012) e recomeça um período de mais de três anos divididos entre o trabalho de arquitectura e o trabalho de pintura. Depois de algum tempo no Rio de Janeiro, Óscar Niemeyer envia Nadir para S. Paulo, onde abriu um novo atelier para um acompanhamento mais próximo do projecto da Exposição Comemorativa do IV Centenário da Cidade de S. Paulo, prevista para o Parque de Ibirapuera. Nadir não ambicionava uma carreira de arquitecto, apesar de ter aqui a sua grande oportunidade. Mas não era nem a arquitectura nem o dinheiro que o moviam: apenas a paixão pela pintura e a necessidade de criação²⁷.

²⁷ Durante a estada no Brasil (de 1951 a 1953), Nadir produzirá pintura, nomeadamente, 3 trabalhos em 1952 (*Estudo para La Vie Végétale*, guache sobre papel, 20x13,5, *Áspide*, óleo sobre tela, 95x126,5, e *Geometrias*, óleo sobre tela, 95,1x132,1), e 6 trabalhos em 1953 (*Serpente*, guache sobre papel, 23,5x39, *Estudo para Hórus*, técnica mista sobre papel, 11x16,1, *Hórus*, óleo sobre tela, 95,5x135,5, *Espacillimité*, óleo sobre tela, 88x130, *Composição Geométrica*, óleo sobre tela, 94,5x131,2, e *Flora*, óleo sobre tela, 83x98,5). Quanto à arquitectura, a realização de diversos *Estudos de Arquitectura*, em 1952. De salientar, ainda,

os estudos de arquitectura

Os estudos de arquitectura são uma espécie de lugar de junção da pintura com a arquitectura. Correspondem, estes estudos, a um exercício seminal de contaminação e fusão radical entre as lógicas artística e não artística. Por isso, os estudos de arquitectura são momentos simultaneamente de aproximação e de afastamento. Enquanto os estudos, em geral, são momentos de preparação e de aproximação à pintura, os estudos de arquitectura podem ser entendidos como momentos anunciadores de uma transição, afirmação de um caminho ou desfecho para a clarificação dos pressupostos e valores do pensamento nadariano (principalmente. Pelo que, a arquitectura parece ser uma espécie de *pintura figurada*, contudo a pintura das cidades será, provavelmente, uma inusitada *arquitectura implícita* (mas) *sem figura*.



Fig. 19 - Nadir Afonso no Rio de Janeiro, 1952.

que 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, já que o artista se recusou a alterar a sua visão.

os cruciais anos 50 e 60

Os anos 50 e 60 são cruciais na obra de Nadir Afonso. Anos estes que fazem catalisar as âncoras Paris e Brasil enquanto referências essenciais de uma afirmação, que viria a ser definitiva, da correspondência, do compromisso, e da conciliação, entre arquitectura e pintura. Com efeito, a obra de arquitectura tem a consequência de ser o grande resultado da viagem atlântica, entre a Europa e a América do Sul. Com o regresso de S. Paulo, Nadir projectará, em Portugal, o *Monumento ao Infante D. Henrique* (1954-55), em Paris, o *Teatro Rotativo* (1957), e em Trás-os-Montes, as *Panificadoras de Vila Real e de Chaves* (1962-65). Apenas as Panificadoras seriam construídas, permanecendo actualmente a de Chaves.

regresso a Paris

Depois de uma relativamente breve estada no Brasil, Nadir regressa a Paris²⁸.

1953, do Brasil em direcção a Paris

Com o regresso a Paris, Nadir põe termo a uma estadia de cerca de três anos no Brasil, estadia essa aparentemente decepcionante – para a pintura, mas importante para a arquitectura -, onde será possível uma nova dinâmica de trabalho, porventura, de agudização das contradições do discurso pictórico com o discurso arquitectónico, isto é, entre uma arte (a pintura) e uma não arte (a arquitectura). No fundo, a confirmação, no tempo, da tese já defendida em 1948. Descreve-nos António Choupina, que:

[Nadir] Chegado finalmente a Paris, labora brevemente com Guillaume Gillet e Maurice Novarina, encontrando ocasionalmente o amigo George Candilis – ex-colaborador no ATBAT – no *Café de Flore*. Candilis estava com os colegas do CIAM (*Congres Internationaux d'Architecture Moderne*) e convida-o a colaborar no novo ateliê que havia formado com Alexis Josic e Shadrach Woods. Será deste modo que Nadir se envolve em projectos urbanos de crescente escala, dedicando-se maioritariamente ao projecto de expansão de Bagnols-sur-Cèze (1954-60), devido à criação da central atómica de Marcoule, mas participará igualmente em projectos para Balata (Martinica) e Agadir (Marrocos) ²⁹.

²⁸ Nadir Afonso, aquando da sua estadia no Brasil, trabalhará em dois escritórios: primeiro no Rio de Janeiro, e depois em S. Paulo (Rua dos Goianazes). Ao fim de, sensivelmente três anos, regressará a Paris.

²⁹ António Choupina, “Forma arquitectónica e plano urbano”, in *Arquitectura sobre tela*, exposição comissariada pelo arquitecto António Choupina para o MACNA, em 2017 [catálogo], Chaves, pp.104-105.

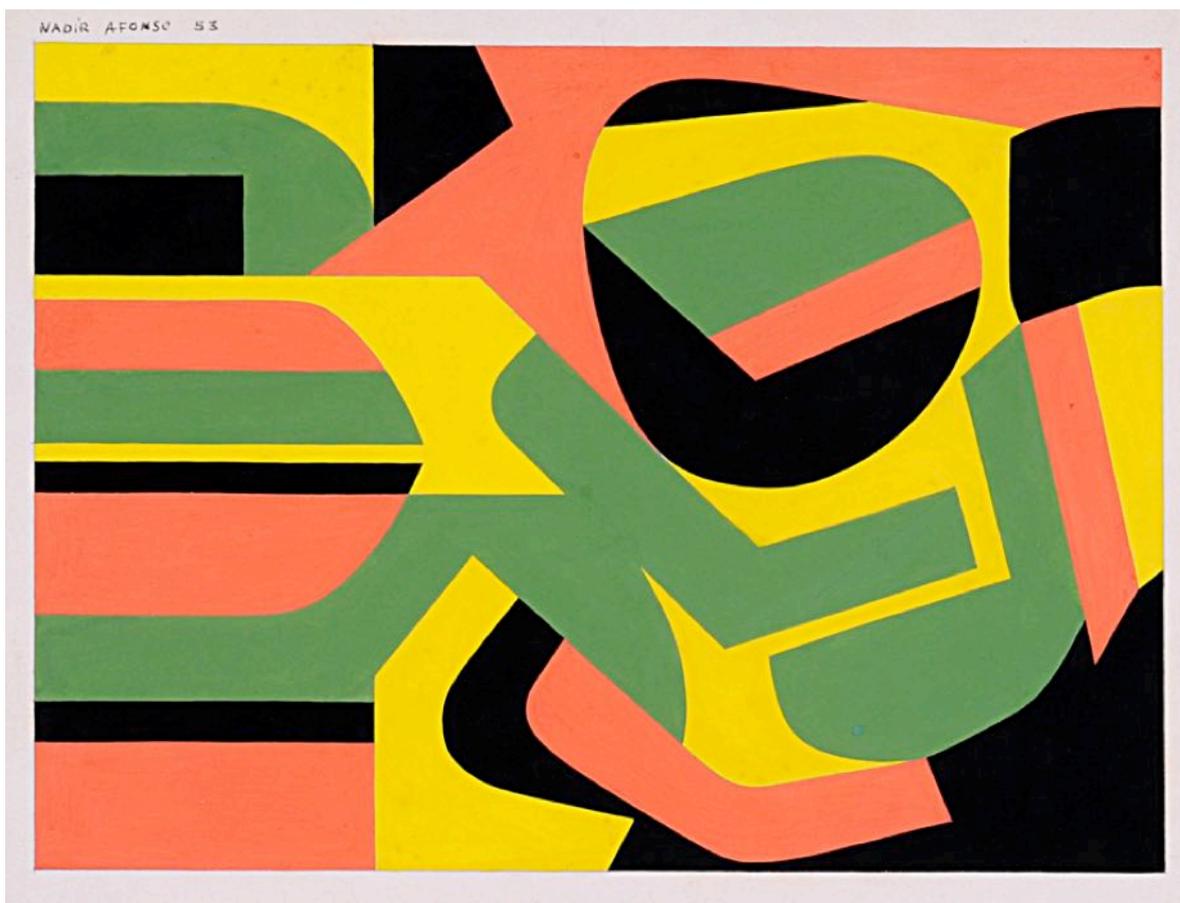


Fig. 20 - Nadir Afonso, *Quatro Cores*, guache, 1953.

Nadir Afonso terá estadias prolongadas em Portugal nos anos 60 e 70 para se dedicar ao desenvolvimento da pintura, é certo, mas também para sublimar a sua inquietação pela arquitectura. Inquietação esta que acontece quando Oscar Niemeyer viaja do Brasil para Paris como exilado – o contacto de Nadir com o arquitecto brasileiro permanecerá, bem como o conhecimento dos seus mais recentes projectos (nomeadamente, a Capela de Nossa Senhora de Fátima, Alimude, que recorda a capela do “Palácio da Alvorada”, em Brasília).

1954, e Georges Candilis

Com efeito, em 1954, Nadir retorna de novo a Paris, agora em definitivo, passando a trabalhar com Georges Candilis (1954-59), no plano de urbanização de Bagnols-sur-Cèze (1956-61), de Balata (1959), e de Agadir (1963). Este *terceiro momento parisiense* que seria o último verdadeiramente simbólico no sentido do encerramento da

aprendizagem e da prática arquitectónica, seria também decisivo porque iria funcionar como que uma espécie de transição e de deslocação do ofício da arquitectura para Portugal.



Fig. 21 - Nadir Afonso, *Estudo Espacillimité*, guache, n/d.

Fig. 22 - Nadir Afonso, *Espacillimité*, guache, 1954.

Carlos Ramos e Nadir

Em 1959 Carlos Ramos reencontra Nadir Afonso, em Paris, dizendo-nos desse feliz encontro, o seguinte:

(...) tive até a suprema ventura de estar presente na vernissage da Exposição de Nadir Afonso, arquitecto diplomado por esta Escola e que só na pintura encontra refúgio para o seu agitado temperamento, agora mais disciplinado do que nunca – passe o paradoxo ³⁰.

3. a arquitectura de cavalete e a pintura de estirador

1957, e a correspondência pintura-arquitectura

O trabalho no Brasil representou o *trabalho de arquitectura e de arquitecto*, enquanto o trabalho de Paris, ao qual Nadir regressará, o *trabalho de arquitectura e de pintor*. A experiência de Nadir no Brasil não terá um efeito ou um desfecho imediato, antes faz com que Nadir reequacione – em Paris -, todos os seus postulados teóricos, toda a sua memória consolidada, e a importância que a arquitectura tem ou deve ter para o universo da sua pintura. Não nos esqueçamos que o tempo de Paris pós-Brasil é o tempo de grave e aguda reflexão de Nadir em torno de uma ideia de arquitectura construída segundo paradigmas típicos da natureza da pintura. Pelo que, e na nossa opinião, o ano de 1957 é um ano simbolicamente importante pois corresponde ao momento da concepção e elaboração do projecto do *Teatro Rotativo* (muito provavelmente, a obra de arquitectura mais próxima do arquétipo e ideário nadirianos no que ao pensamento teórico e seminal encontra mais eco – aqui a arquitectura encontra-se com a pintura, ou a pintura invade os territórios da arquitectura).

o Teatro Rotativo parece anunciar o posterior abandono da arquitectura

O *Teatro Rotativo*, correspondendo a um projecto de arquitectura, não deixa de ser um objecto eminentemente pictórico. E menos arquitectónico? O *Teatro Rotativo* é, com efeito, uma espécie de *pintura sobre planta* (o inverso da arquitectura sobre tela?). Que o mesmo seria dizer, de uma *tela sobre arquitectura*? É então, o ano de 1957, o do

³⁰ Carlos Ramos, “Prefácio de Apresentação”, in *VIII Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*, 1959, p.3.

momento onde a pintura de Nadir invadiu mais a (sua) arquitectura. Mas será também, pensamos nós, a confirmação de que a sua arquitectura não permite mais a Nadir resolver em absoluto a sua pintura. Por isso, 1957 é já o início do abandono da arquitectura, que se torna definitivo oito anos depois, em 1965.

as ágoras do pensamento nadiriano

Todavia, no objecto artístico nadiriano coabitam várias relações funcionais ligadas, naturalmente, à percepção artística que a pintura e a arquitectura equacionam de modos distintos. Da revelação das leis, o processo de criação exclui todas as qualidades que são extrínsecas à obra, a que José Henriques Dias designa de *sintagma mistério* (que mais não é do que a consequência do princípio da evocação e da perfeição). A percepção parece preceder, sempre, a razão. Por isso, em Nadir, a arte é do âmbito da geometria enquanto realidade mais profunda de um dado mais perceptível que visível. A acção própria do objecto de arte é imanente a uma lei: a lei que rege os espaços qualitativamente. Em Nadir a proposta estética é compreensível e explicável, embora as *ágoras* do pensamento nadiriano impliquem instâncias outras e diferenciadoras de uma acção mobilizadora que se antevê entre o arbitrário e o certo. Neste contexto a inquietação informada pela arquitectura é assumida e incorporada na sua narrativa estética e pictórica.

intenção e acaso da arquitectura nadiriana

É bem verdade que a aprendizagem (e o ofício) da arquitectura terá sido, em Nadir, um acaso. Que, aliás, o filme *Nadir, O Arquitecto*, realizado por Bernardo Pinto de Almeida por encomenda da Fundação Nadir Afonso, e apresentado na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, em 4 de Dezembro de 2015, é disso documento e testemunho.

Um acaso de circunstância que não afastou a prática dessa mesma arquitectura. Com efeito, e desde muito cedo, a prática da pintura era o caminho desejado. Contudo, o acaso da arquitectura deixou de o ser quando a lógica do pensamento arquitectónico foi absorvido pela razão do pensamento estético. Isto é, entre outras circunstâncias, a arquitectura foi assumida como prática de disciplina que reverteria a favor da pintura.

De certo modo, Nadir revela-nos a realidade da pintura desde sempre, desde os tempos da sua juventude.

a arquitectura como extensão da pintura

Contudo, a arquitectura, mais do que sugerido acaso, terá sido uma espécie de sombra ou luz de pintura em estado de extensão. A partir de uma certa altura a arquitectura desaparecerá enquanto exercício de uma prática funcional para passar a ser assimilada como vestígio de um comportamento que, em estado de total deslocação para o suporte da pintura, possibilitará à pintura um entendimento outro a partir do paradigma da forma arquitectónica. A série das *idades* é, de um modo muito elucidativo, não só o momento de plena e absoluta fusão entre a lógica da arquitectura e a razão da pintura, como ainda um momento de encontro e de consequente libertação relativamente ao consulado do pensamento arquitectónico enquanto pensamento referenciador de uma realidade contextual. Por outro lado, a série dos *Espacilimité* posiciona-se como realidade que nos sugere o apogeu de uma estratégia afirmadora da relação entre a plasticidade e a teoria, isto é, da estratégia que concita o movimento cinético como oriundo de uma estratégia performativa em que a teoria e a praxis encontram-se em entendimento absolutamente cinematográfico.

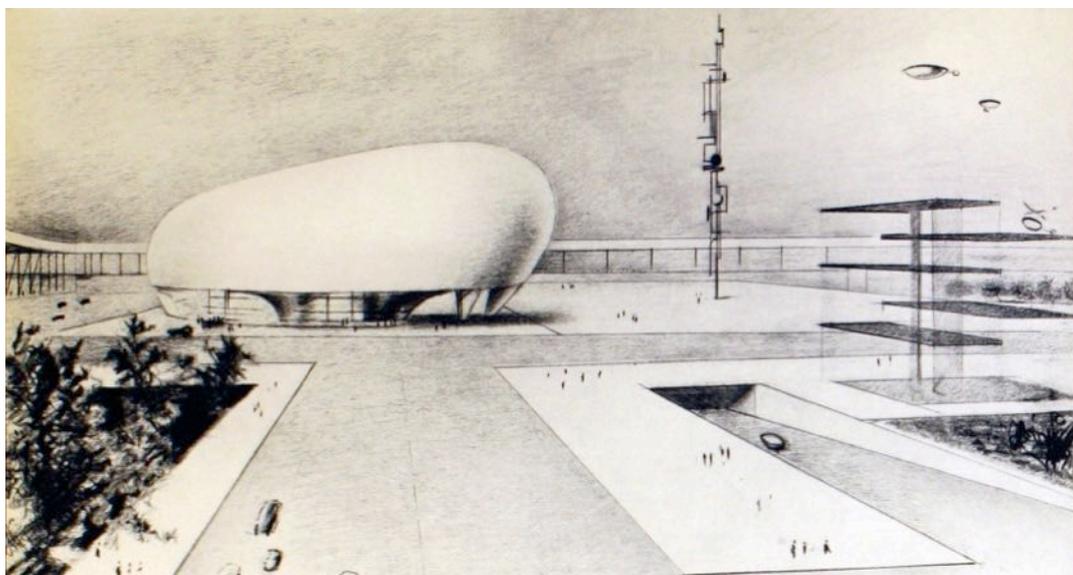


Fig. 22 - Nadir Afonso, *Teatro Rotativo*

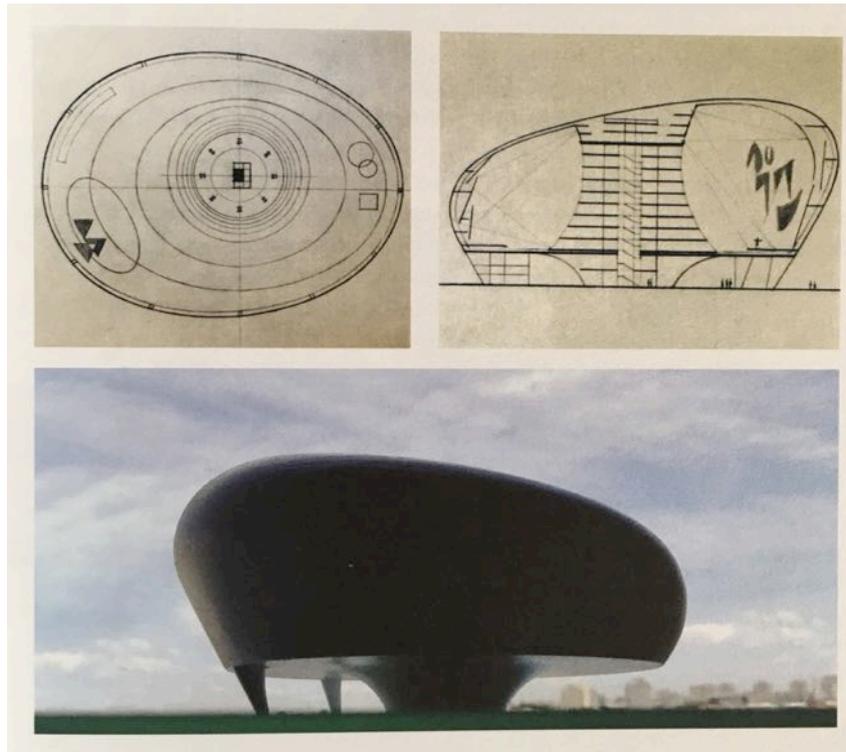


Fig. 23 - Nadir Afonso, *Teatro Rotativo*, perspectiva, planta, corte e maquete, 1957.

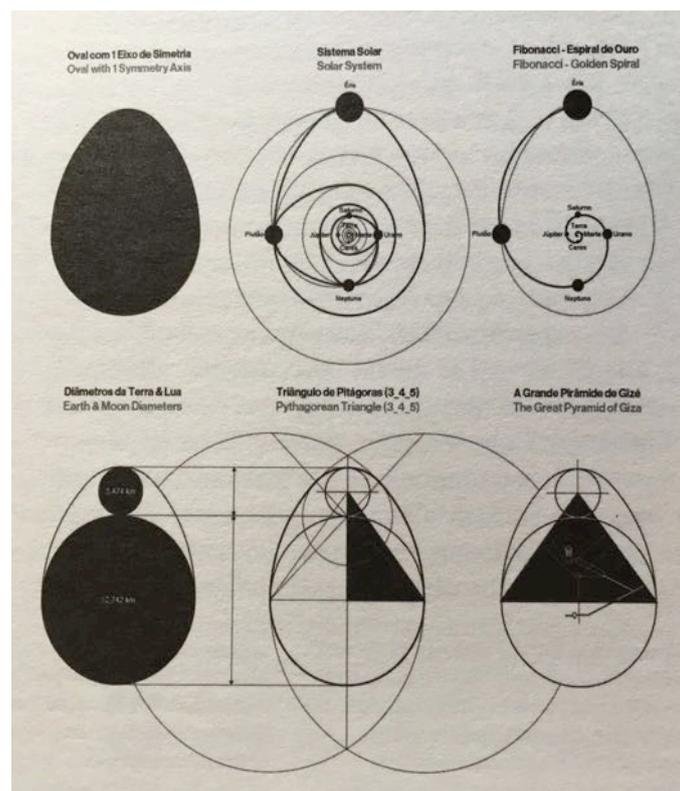


Fig. 23 - Nadir Afonso, *Estudo morfológico do projecto para o Teatro Rotativo*, 1957.

Nadir arquitecto versus Nadir pintor

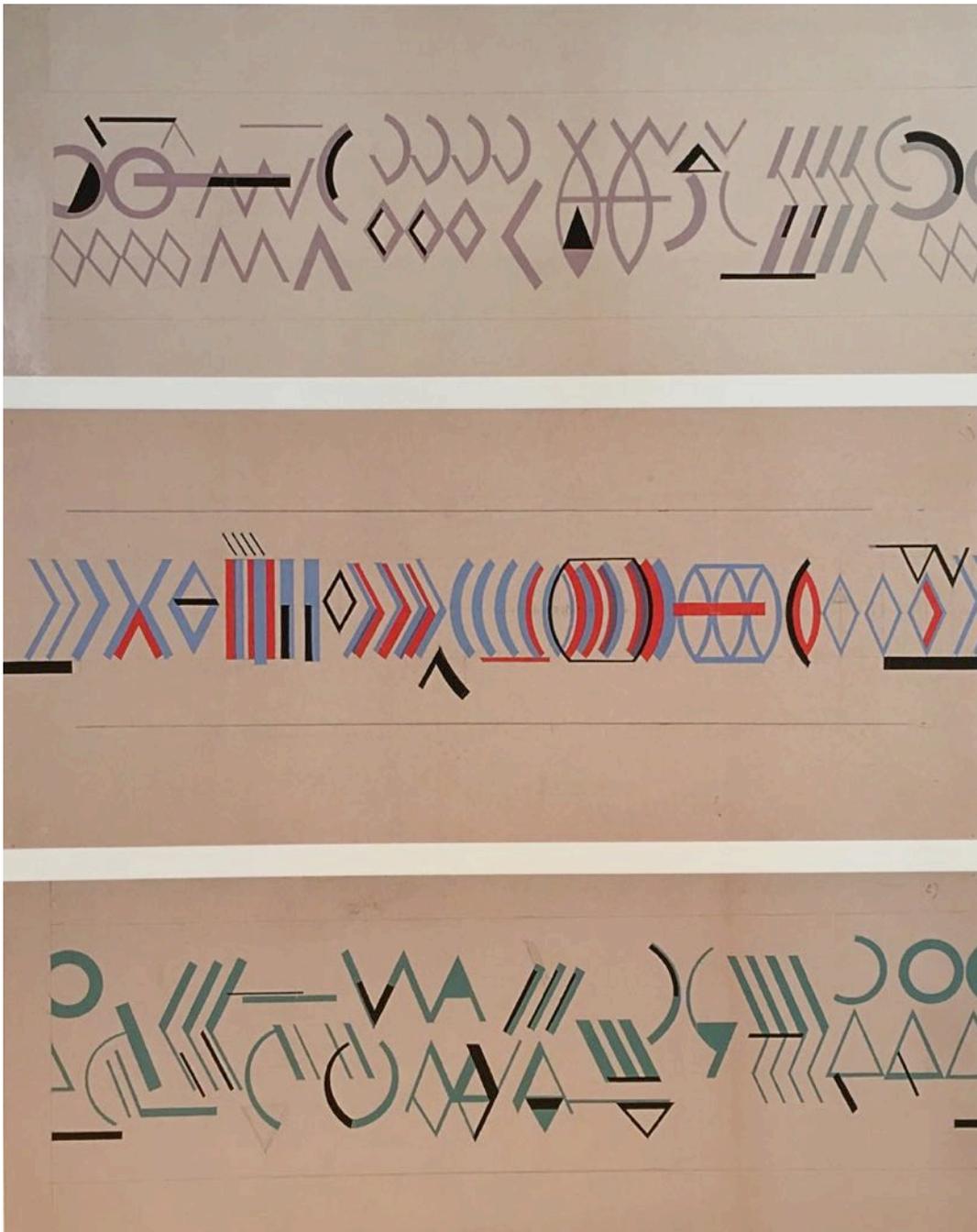


Fig. 24 - Nadir Afonso, Estudo para Espacillimité (Máquina Cinética), guache sobre papel, 26,3x68,1, 1955.

Fig. 25 - Nadir Afonso, Estudo para Espacillimité (Máquina Cinética), guache sobre papel, 26,1x57,9, 1956.

Fig. 26 - Nadir Afonso, Estudo para Espacillimité (Máquina Cinética), guache sobre papel, 25,9x69,5, 1956.

Se do ponto de vista do trabalho não existe, aparentemente, uma diferença oficial entre Nadir arquitecto e Nadir pintor, a verdade é que Nadir acabou por submeter, ou sujeitar, a acção da arquitectura ao paradigma da pintura. Entre a tese da arquitectura como uma *não arte* (que Nadir defenderia no final do seu curso, e na sequência da sua relação com Le Corbusier), e a opção do seu definitivo abandono, mais tarde, existe uma memória arquitectónica que deixa transparecer, sempre, uma preocupação com as formas e com a cor. Nadir Afonso é, seja enquanto arquitecto, seja enquanto pintor, um *trabalhador das formas*.

diferença e extensão da arquitectura na pintura nadiriana

Em Nadir tanto a arquitectura como a pintura contaminam-se reciprocamente. Existe como que uma espécie de plasticidade construída no desdobramento dos universos formais em que o arquétipo da forma geométrica é entendido nas suas diversidades funcionais e artísticas, ora evocando ora invocando a pintura na arquitectura, ou a arquitectura na pintura, por via de uma mediação maior - a da reflexão que se constrói pela teoria. Deste modo a arquitectura é verdadeiramente uma extensão da pintura, que o mesmo é dizer, uma extensão do arquitecto no pintor. De uma outra maneira, ainda, o que nos coloca o objecto pictórico nadiriano é, em absoluta certeza, a ideia de que por detrás do pensamento estético em Nadir existe, inequivocamente, a ideia de um *projecto ideológico* que dá sustentabilidade a um comportamento único e nítido de princípios de integração das artes ou uma sugerida e actualizada leitura renascentista da arte³¹.

a arquitectura enquanto instalação da pintura

A arquitectura é, contudo, e para Nadir, uma espécie de instalação da pintura, ou a pintura como exercício de experimentação permanente e abrangente. Que não se fecha. Por outro lado, a pintura da pintura nadiriana corresponde a uma dimensão sem

³¹ Com efeito, em Nadir Afonso, a diferença entre a arquitectura e a pintura consistirá, no essencial, numa dimensão temporal, isto é, o tempo da pintura é o da suprema liberdade, ao invés do tempo da arquitectura, que muito depende de factores terceiros. Entre o projecto e a obra existe um intervalo que não é controlável ou não é realizável, já, pelo artista. A passagem para a obra faz com que os resultados sejam outros através de variáveis que não se controlam.

tempo, ou intemporal, onde o que se revela é algo que potencia de um modo infinito todas as possibilidades verdadeiramente em aberto.

Se a arquitectura fecha na sua função, a pintura abre na sua razão. Esta relação dual, embora complementar, é um dos aspectos mais fascinantes que permitem melhor compreender o pensamento artístico e estético de Nadir.

a arquitectura de cavalete e a pintura de arquitectura

Ao nível dos suportes e das abordagens das realidades consignadas tanto pela pintura como pela arquitectura, a obra nadiriana parece surgir como obra de um integral registo de palimpsesto. Aliás, e para António Choupina:

(...) Os registos nadirianos são palimpsestos hipertextualizados, uma redundância propositada que aspira, simultaneamente, à representação e não representação dessas mesmas metrópoles. Isto é, observa uma cidade para lá das tentativas de realismo de Piranesi e dos idealismos de Piero della Francesca ou Boullée, assinalando métricas e manchas que conformam potenciais espaços de integração e desintegração. As formas elementares justapõem-se e interpenetram-se, complexificadas pela inscrição de signos, ícones locais como o *Dominion Centre* de Mies van der Rohe, em Toronto, a *Marina City* de Bertrand Goldberg, em Chicago, ou o *Palácio do Congresso Nacional* de Oscar Niemeyer, em Brasília ³².

pintura de manhã, arquitectura de tarde

Nadir trabalharia apenas de tarde na “Cité Radieuse” de Marselha e na fábrica “Claude et Duval”, para que pudesse pintar de manhã (à semelhança de Le Corbusier). Sobre estes dois projectos, e tendo como pano de fundo o ensaio *Modulor*, escreve Le Corbusier, citado por António Choupina, que:

(...) a aplicação sistemática das medidas harmoniosas do Modulor cria um estado de agregação unitário que se pode qualificar de textural. Com efeito, tanto a fachada como os volumes no interior, as superfícies dos pavimentos, dos tectos e das paredes, a influência decisiva dos cortes por todo o edifício, são intimamente gerados pela coerência das medidas, e todos os aspectos e, conseqüentemente, todas as sensações se encontram harmonizadas entre si. Sentimo-nos, assim, bastante perto das obras da natureza que surgem de dentro para fora, unindo nas

³² António Choupina, “Da tela para o espaço”, in *Arquitectura sobre tela*, exposição comissariada pelo arquitecto António Choupina para o MACNA, 2017 [catálogo], Chaves, p.49.

três dimensões todas as diversidades, todas as intenções tornadas impecavelmente harmoniosas entre si³³.

4, o abandono da arquitectura ou a *planta sobre tela*

a inquietação interrogante em Nadir

Existe em Nadir uma *permanente inquietação interrogante*, para a qual a arquitectura e a sua experiência possibilitará uma outra e maior consciência, a de que a *prospecção hermenêutica* se liga, por completo, às propostas nadirianas proporcionadas por uma aproximação e afirmação a uma ideia de concepção da arte e do seu objecto³⁴.

a obra e o autor

Quando Nadir nos diz que “o artista não realiza nenhum trabalho enquanto o trabalho não realiza o artista”, o que está a dizer-nos é, justamente, o seguinte: a obra, e a arte, é o espelho do autor, do artista, pelo que existe uma dimensão autobiográfica. Por isso, o trabalho realiza o artista, e as formas trabalham o pintor. Nesta circunstância, o estudo estético nadiriano prolonga-se em *Le Sens de l’Art* de maneira a tornar a consciência estética enquanto convergência imediata das leis da natureza, pelo que, as estratégias de acção da proposta estética nadiriana impõem-se como projecto que se baliza entre a reflexão e a criação. São duas formas de acção, não se sabendo se existe, apenas, um caminho unidireccional. Isto é, se o caminho é o da progressão exclusiva da reflexão para a criação, ou da criação para reflexão. Cremos, contudo, que em Nadir este problema ou equação não se coloca pois, produção e recepção interferem-se

³³ Le Corbusier, *Le Modulor*, Éditions de l’Architecture d’Aujourd’hui, 2010. Citado por António Choupina, “Da tela para o espaço”, in *Arquitectura sobre tela*, exposição comissariada pelo arquitecto António Choupina para o MACNA [catálogo], Chaves, pp.101-102.

³⁴ Em 1957 Nadir escreve o seu primeiro ensaio, quando tem 37 anos, tratando-se de um texto construído no *princípio da exaltação da contemplação*. Regista-se aqui, e já, um notável percurso de extremo rigor, onde se revelam as premissas cruciais que os textos posteriores tratam de as desenvolver. Nomeadamente, por via do texto de 1970, *Les Mécanismes de la Création Artistique* – edição em línguas francesa, inglesa e alemã (somente muito mais tarde será traduzido e publicado em português). De certo modo, as balizas determinadas, quer pela evolução social, quer pela evolução perceptiva, condicionam tanto a arte como os fenómenos plásticos. Para José Henrique Dias, *Nadir primordializa a prática perceptiva dos valores rítmico-plásticos* o que permite explicar, por um lado, que se a arte é inequivocamente um produto social, por outro, não se pode desprezar a importância dos contactos individuais e directos, ao longo dos tempos, dos artistas com as formas da natureza.

activamente enquanto níveis de afirmação e enquanto variáveis de decisão, o que implica uma estratégia de *relação umbilical* muito forte *entre a teoria e a praxis*.

a arquitectura pintada e a pintura architectada

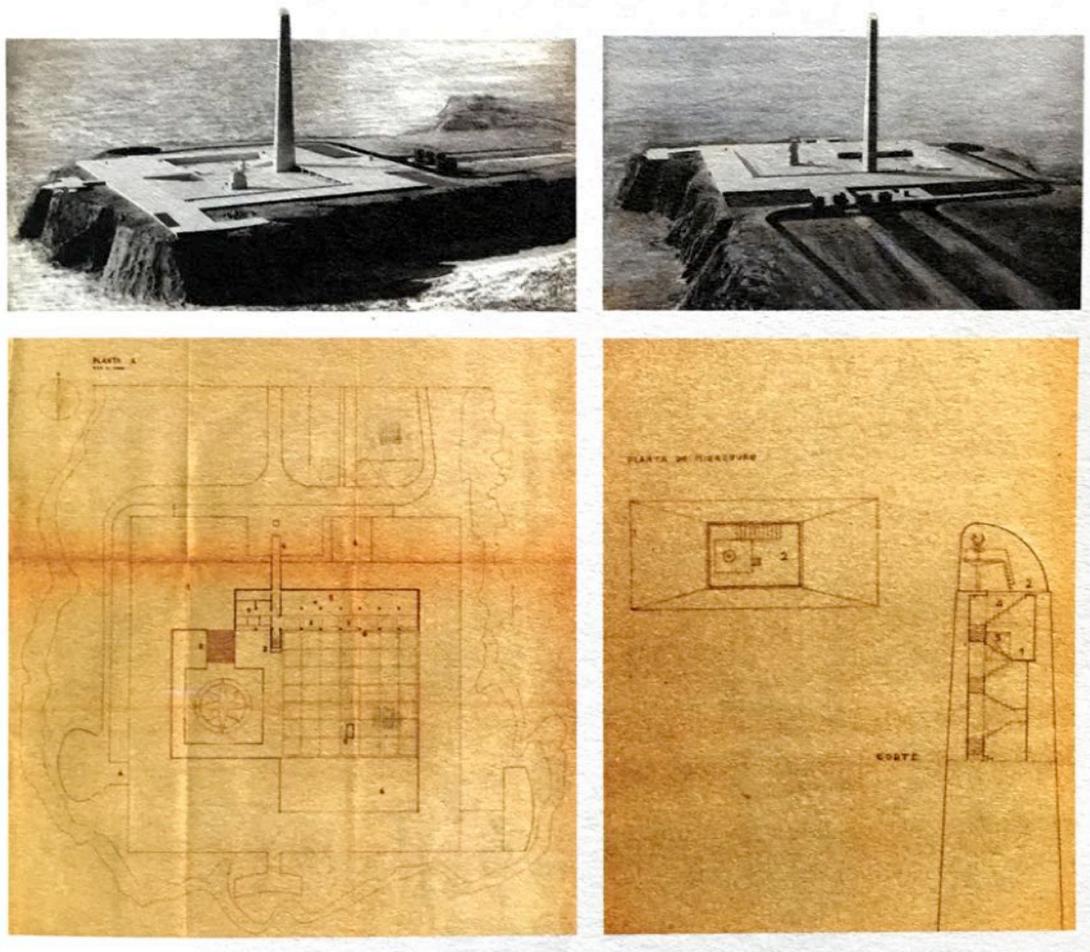


Fig. 27 - Nadir Afonso, *Concurso ao Monumento Infante D. Henrique, Sagres, 1954-55*.

Relação entre teoria e prática que resulta naturalmente do impacto da acção arquitectónica na pintura, e da circunstância da acção pictórica na arquitectura. Ou, pelo menos, da preservação de uma ideia recíproca de entendimento de uma estética pictórica construída na sugestão de uma espécie de *arquitectura pintada* e de uma *pintura architectada*. O que parece querer dizer o seguinte: a pintura acaba por ser o centro de gravidade de uma acção artística com *arquitectura dentro*. Duplamente. Não só pela referência a uma arquitectura enquanto exercício de uma prática construtiva, mas também a uma arquitectura enquanto metáfora de um pensamento

estético estruturante e geométrico, não obstante a deriva, posterior, pela aposta por um *caminho de pintura fortemente habitada pelo paradigma do constructo da cidade*³⁵.

arquitectura, pintura, e a representação das formas

Nadir Afonso, arquitecto-pintor das formas, encarou o exercício da arquitectura com uma dupla função: a função da sobrevivência económica, que foi necessária, entre 1938 e os anos 70, e a função que catalizaria o exercício da pintura em exclusivo. Aliás, desde o início dos anos 40 que a arquitectura e a pintura convivem num diálogo que nem sempre foi óbvio. De facto, a pintura, ora existe e liberta-se fora do contexto arquitectónico, ora persiste e relaciona-se dentro do lugar da arquitectura. A pintura de Nadir, que numa fase inicial representa a arquitectura – enquanto realidade de uma paisagem inicialmente rural e depois urbana, a de Chaves, e a do Porto, e numa fase gradualmente seguinte inicia um processo de incorporação da arquitectura enquanto lógica e gramática de um universo de referências essenciais. Aliás, esta passagem acontece de um modo subjectivo para um modo objectivo. Isto é, através da organização, abstracta, de composições de formas elementares, e mais tarde através da cenarização, objectiva, de paisagens urbanísticas. É o tempo da cidade, como princípio de construção de uma lógica urbana de se constituir modelos de afirmação rítmica e de movimentos de lugares de estar e de ser. Isto é, de lugares de revelação de construções – soluções, de *dar a ver* uma certa função da arquitectura que, no interior da pintura, supunha possuir uma função artística?

a arquitectura e a pintura em estado de liberdade e de cumplicidade

Quando a arquitectura se abandona à liberdade absoluta da pintura é a pintura que passa a ocupar-se dessa mesma arquitectura. Por isso, pintura e arquitectura convivem reciprocamente em dimensões diferentes, mas convivem, para além das aludidas dimensões – que mais não são do que meros exercícios de escala, enquanto arquétipos de uma metalinguagem absolutamente singular. De facto, o tempo das

³⁵ A condição da obra de arte, que se institui pela presença das leis morfométricas, mais não é do que a reiterada possibilidade de contemplação do objecto e do seu pensar, a partir de um exercício de explicação dos mecanismos físicos e de representação mental da percepção. Em Nadir o objecto plástico enquanto resultado não é explicável, mas é explicável o que antecede. Isto é, as regras pelas quais o objecto se possibilita como resultado.

aprendizagens parisienses que foi tanto na investigação da pintura como no trabalho de arquitectura, aconteceu entre 1946-48 e 1950-51, com o arquitecto Le Corbusier, para mais tarde se experimentar no continente sul americano, entre 1951-53, com o arquitecto brasileiro Niemeyer³⁶.

a intersecção de Nadir arquitecto-pintor com Nadir pintor-arquitecto

Os anos 60 são os anos que acentuarão a intersecção de *Nadir arquitecto-pintor* com *Nadir pintor-arquitecto*. O momento que, pela concentração da maior parte da obra edificada, por exemplo, as panificadoras desenhadas para Chaves (1962) e para Vila Real (1965) – desde as obras maiores da arquitectura moderna portuguesa do século XX -, até ao projecto (não construído) apresentado ao *Concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique* a edificar em Sagres (1954). Este último projecto, verdadeiramente emblemático do imaginário artístico-estético de Nadir, representa uma espécie de fusão ou de ponto de encontro entre a arquitectura e a pintura (aqui, Nadir desenha a arquitectura como se estivesse a pintar, e desenha a pintura como se estivesse a projectar arquitectura). Este momento é umbilical, simbólico, e decisivo. Muito importante porque representa o momento de deslocação ou de transferência do mapeamento artístico da arquitectura para a pintura. A pintura que sempre existiu, e sobreviveu em Nadir, renascerá gradual e lentamente a partir de 1954, assumindo uma dimensão nova, absoluta e total. Renascimento este que está perfeitamente enquadrado no volume avassalador de *Estudos* que Nadir produziria no ano seguinte (em 1955), o que implica, só por esta via estratégica, um *novo recentramento do processo artístico nadiriano*.

a arquitectura como uma espécie de para-pintura

De facto, a obra nadiriana inicia em Paris uma fase de profunda relação, e reflexão, onde a arquitectura surge como objecto de estudo para a sua pintura. A arquitectura não é propriamente pensada como arquitectura, mas é pensada como pintura. Assim, a pintura e a arquitectura sobrepõem-se mutuamente, ganhando acesso privilegiado

³⁶ Nadir participou, no estrangeiro, em projectos emblemáticos como, por exemplo, na *Unité d'Habitation de Marselha* (1945-52), na fábrica "Claude et Duval" de Saint-Dié (1946-51), ou no projecto para a Exposição Comemorativa do IV Centenário da cidade de S. Paulo, no Parque de Ibirapuera (1951-54).

aos vanguardistas da época, nomeadamente: Alexander Calder, Amédée Ozenfant, Edgard Pillet, Eugène Freyssinet, Giorgio de Chirico, Jean Cocteau, Max Ernst e Pablo Picasso. Apesar de nascido nos “loucos anos 20”, Nadir apenas conhecerá a realidade parisiense após o fim da Segunda Grande Guerra, tomando contacto, não só com algum renascimento cultural e artístico da cidade-luz, como também com os excessos da vida nocturna, nomeadamente, com as soirées do Folies Bergère.

a pintura de Nadir como pintura a três dimensões

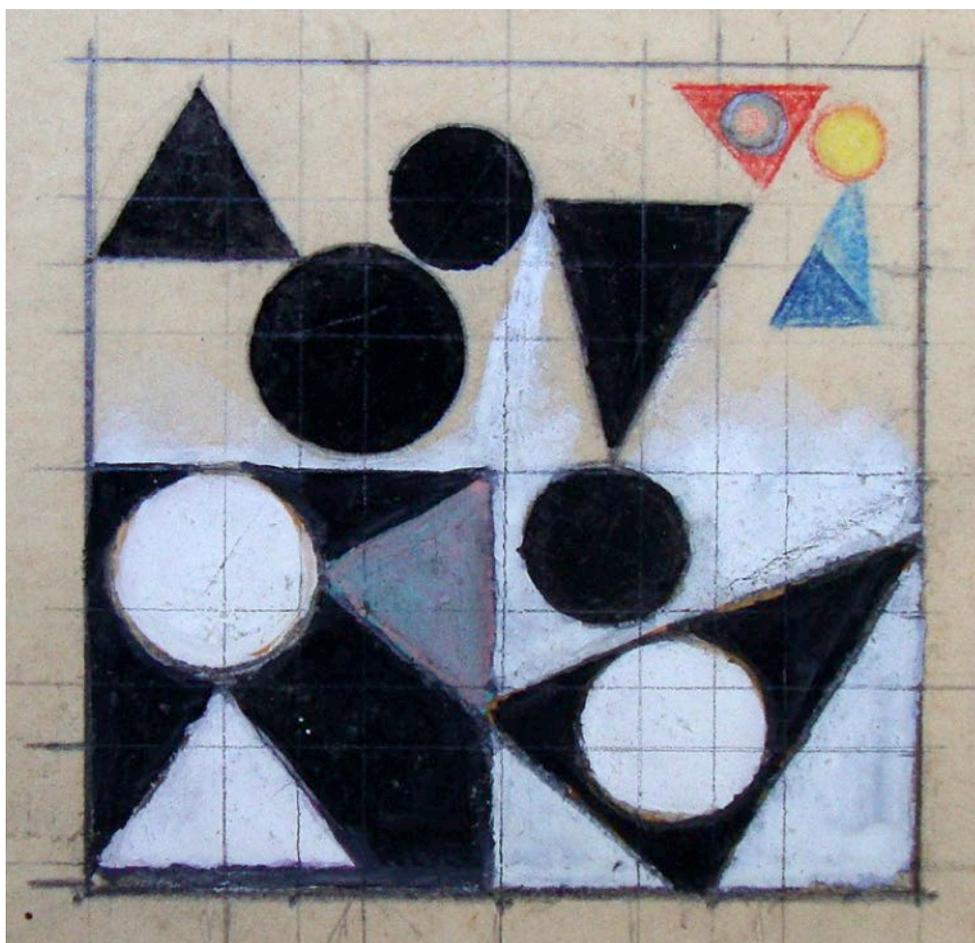


Fig. 28 - Nadir Afonso, *Estudo Nº308*, n/d.

A relação e incorporação da arquitectura no universo da arte, em geral, e da pintura, em particular, faz com que a pintura propriamente dita – independentemente da natureza da sua narrativa –, seja singularmente mais rica, ou mais plural. O que

queremos dizer é o seguinte: o lugar tridimensional da arquitectura transpõe-se, ou transfere-se, significativamente, para a tela da pintura. O que levará André Wogenscky a referir que

(...) a pintura de Nadir Afonso é uma pintura em três dimensões, (...) é um pensamento espacial e (...) isso está muito próximo da arquitectura mas, claro, com mais liberdade, mais possibilidades imaginativas e, por consequência (...), com mais possibilidades de poesia do que a arquitectura permite ³⁷.

o abandono da arquitectura ou a arquitectura sobre tela

Com o anunciado abandono da arquitectura – simbolizado principalmente pelas Panificadoras (depois da “utopia” do *Teatro Rotativo*), a Nadir apenas resta transferir a lógica da arquitectura para o interior da estética da pintura. Não obstante, e para António Choupina, a arquitectura de Nadir não chega a desaparecer – apenas passará a viver, a partir dos anos 60, em transferência assumida para o interior da pintura. Isto é, *a arquitectura passará a ter existência sobre tela*.

o regresso definitivo a Portugal corresponde ao abandono (definitivo) da arquitectura?

O regresso a Portugal coincide com o *abandono da arquitectura*.

É o fim de uma diáspora, certamente. Isto é, para Jorge Figueira, Nadir abandona a arquitectura (em 1965) para se ver *livre do supérfluo* (da arquitectura moderna), e, concomitantemente:

(...) se concentrar no essencial: a mundivisão que a “abstracção” cria, um olhar cuja transferência para a arquitectura é sempre um compromisso; às vezes belo. A “abstracção” é muito exigente e uma arquitectura que a alcance é extenuante; talvez até impossível. Por isso, são necessários os “mestres da arquitectura moderna”, figuras gigantescas, quase mitológicas. Ora Le Corbusier morre no ano em que Nadir começa a abandonar a arquitectura, uma coincidência (...) ³⁸.

³⁷ André Wogenscky no filme *Nadir*, realizado por Jorge Campos, RTP, 1993.

³⁸ Jorge Figueira, “Nadir Afonso: abandonar a arquitectura”, in *Arquitectura sobre tela*, exposição comissariada pelo arquitecto António Choupina para o MACNA [catálogo], Chaves, p.120.

a exclusão da arquitectura, a inclusão da pintura com arquitectura dentro

A obra arquitectónica de Nadir, não sendo abundante, deve ser lida no contexto, sempre no contexto, da sua pintura, que é a *arte maior* - por oposição à *arte maior* representada pela arquitectura de Le Corbusier. Se o *Teatro Rotativo* é um projecto seminal, e que corresponde já a uma prefiguração de uma estratégia de abandono da arquitectura, as Panificadoras dos anos 60 serão as suas obras maiores de arquitectura, mas obras desconexas do ponto de vista de uma ideia de relação. Com efeito, e em síntese, podemos dizer que em Nadir (a) *a arquitectura é uma espécie de pintura figurada*, enquanto que (b) *a pintura é uma espécie de arquitectura desfigurada*, principalmente a pintura pós 1957.

(...) Os melhores projectos de Nadir Afonso tentam fixar um momento encantatório, em que a arquitectura é só plasticidade; e onde o pintor pode fluir e a pintura pode começar. É algures entre a respiração exacta *corbusiana* e o modo mais livre de Niemeyer que podemos olhar para as Panificadoras de Chaves e Vila Real, as suas obras de maior envergadura. (...) Na obra de Nadir Afonso há uma condensação, mais do que uma síntese, entre Marselha e Ibirapuera; não chegou a haver tempo para a síntese.

(...) Aquilo que ilumina a arquitectura de Nadir Afonso é também aquilo que impede a sua progressão (...)³⁹.

o lugar da pintura na utopia da arquitectura

A arquitectura de Nadir Afonso é um dos muitos exemplos, e ainda assim raros, de uma arquitectura tingida por uma convicção utópica que é essencialmente um formalismo; que parte da pintura e no caso de Nadir vai regressar à pintura⁴⁰.

(...) Nadir Afonso não tem para onde ir; como Niemeyer, depois de Brasília, também não; e Le Corbusier morre. É certo que sendo um artista, Nadir tinha um impedimento óbvio ao considerar que a arquitectura não é uma arte. Mas ao regressar à pintura - de onde nunca saiu - cumpre a formulação que está na origem da arquitectura moderna. Sem a atraíçoar; expandindo-a cosmicamente, sem os constrangimentos mundanos do cliente, projecto, obra, acaso⁴¹.

³⁹ *Idem. Ibidem.*

⁴⁰ *Idem. Ibidem.*

⁴¹ Jorge Figueira, "Nadir Afonso: abandonar a arquitectura," in *Arquitectura sobre tela*, exposição comissariada pelo arquitecto António Choupina para o MACNA [catálogo], Chaves, p.121.

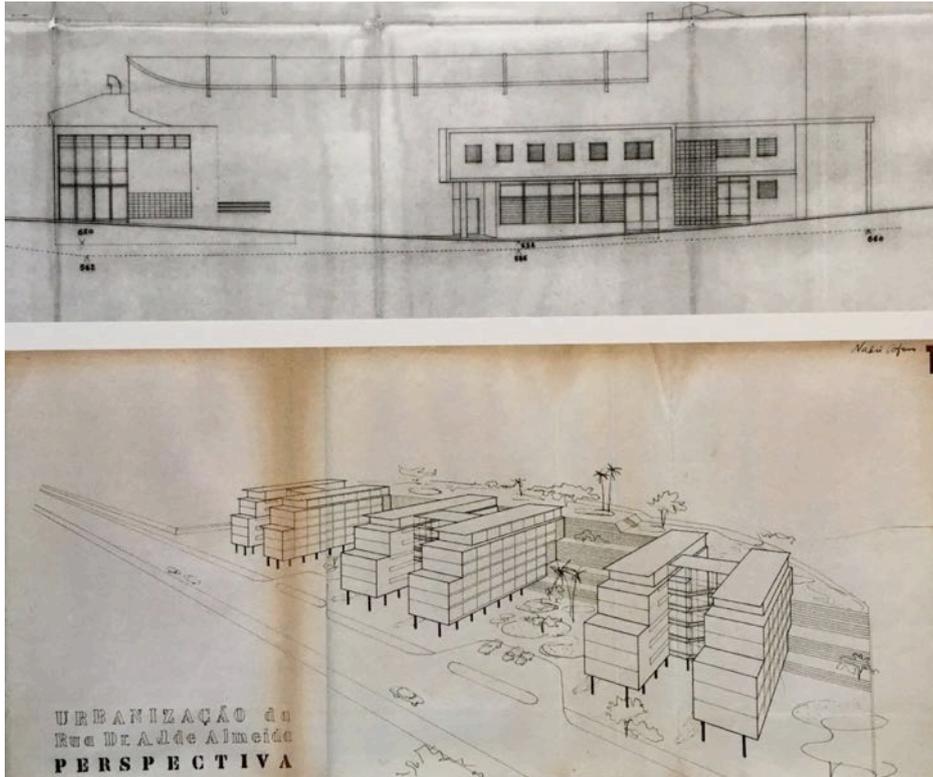


Fig. 29 - Alçado do projecto de Nadir Afonso para o Cineteatro de Chaves (não construído), 1961. Uma das propostas de Nadir Afonso para a Rua Dr^o António José de Almeida em Coimbra (perspectiva), 1961.

anos 70



Fig. 30 - Nadir Afonso, *Panificadora de Chaves*, 1962 (estado actual).

Os anos 70 são anos de confirmação, nacional e internacional, de um projecto que se configura, esteticamente, na ideia de que a pintura constrói-se por via de um discurso, sensível e geométrico, e na reiteração de uma arquitectura fundamental das formas em estado de acção. Nadir Afonso realizaria várias exposições e participaria em exposições colectivas, um pouco por todo o mundo.

Pelo que, nos anos 70, Nadir, num registo de grande solidão e inconformismo, desenvolverá um enorme esforço, continuado, de realização de inúmeras exposições, não abdicando de continuar a erigir o seu enunciado teórico. Constata-se, que apenas nesta década, Nadir terá realizado cerca de 19 exposições. Pelo que, e é também por essa razão, a sua obra adquire maior visibilidade – a maioria das suas exposições destes anos comportam maioritariamente trabalhos das séries *Espacillimités*, em conjunto com trabalhos de cidades, como é o caso das exposições nas Galerias Tempo, Dois e Alvarez⁴². Para Nelson Di Maggio a pintura de Nadir dos anos 70 oferece versões de cidades que recorrem a *formulações perspécticas* insinuando abertamente a terceira dimensão, codificando um discurso plástico amplo. “Como se quisesse apanhar os ritmos industriais das cidades, mecanizados, frenéticos, redutíveis a quantidades numéricas”, como nos diz Nelson Di Maggio⁴³. O que levará Laura Afonso a dizer-nos, na sequência desta avalanche de actividade produzida, e recebida, que “Portugal descobre que Nadir existe”⁴⁴.

Encontros Internacionais de Arte em Portugal

Em 1975, 1976, e 1977, Nadir Afonso participará nos *Encontros Internacionais de Arte em Portugal*, nomeadamente, em Viana do Castelo (II Encontros, em 1975), na Póvoa

⁴² Para Egídio Álvaro, que prefaciou o catálogo da exposição na Galeria Dois, em 1975, as cidades de Nadir dos anos 70 corresponderão a uma nova vaga abstracta: «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» (in «Nadir Afonso» (catálogo de exposição), Galeria Dois, Porto, 1975).

⁴³ In «A vanguarda que veio do Porto», *O Jornal*, 1979.

⁴⁴ Laura Afonso, in *A crítica na obra de Nadir Afonso. O caso das obras de título cidadão* (Dissertação de Mestrado: Estudos do Património), Universidade Aberta, Lisboa, 2010, p. 153.

de Varzim (III Encontros, em 1976), e Caldas da Rainha (IV Encontros, em 1977)⁴⁵. A vida de Nadir tornar-se-ia menos adversa, pinta e escreve e o desafogo financeiro, entretanto conseguido, em nada lhe fez mudar a sua vida simples, o despreendimento pelos bens materiais e a dificuldade em estabelecer relações sociais. Nadir divide o tempo entre Paris e Chaves, onde se encontrava em 1974 quando se deu a revolução de 25 de Abril.

Várias circunstâncias acontecem no exacto momento em que Nadir desloca o centro de gravidade na sua pintura. Num momento em que ocorrem os Encontros Internacionais de Arte (com a sua intensa e performativa participação), e com o regresso definitivo a Portugal, Nadir vai pensar a cidade como assunto prioritário da sua pintura. Isto é, a cidade vai introduzir no imaginário da pintura abstracta e geométrica, uma simbólica figuração sem que a pintura regresse à figuração dos anos 40. A pintura de cidades continua a ser uma pintura abstracta e geométrica, mas agora com *a inclusão aberta de um referente arquitectónico*.

Quando a arquitectura se abandona, conquista-se a cidade na pintura. Por isso, a cidade na pintura nadiriana (re)aparece de um modo sistemático com o momento do abandono da arquitectura. A cidade, sendo o lugar da arquitectura, passará a ser uma espécie de arquitectura (de um lugar) da pintura. Mas, o que acontece às *idades nadirianas* é justamente a construção de um projecto de pintura que refaz o pensamento teórico da plasticidade, isto é, que refaz a ideologia da criação. Nadir, com a pintura das cidades, faz convergir a função com a estética, isto é, faz convergir uma

⁴⁵ Os “Encontros Internacionais de Arte em Portugal”, se bem que coerentes e complementares a acções anteriores, e que potenciavam e valorizavam a natureza e acção da Alvarez, directa ou indirectamente, aproveitando as sinergias da entretanto edição da *Revista de Artes Plásticas*, correspondem a uma decisão inesperada mas absolutamente coerente e consistente. Os “Encontros Internacionais de Arte” resultaram, ou foram criados, na sequência da Revolução do 25 de Abril, e da constatação de que existia uma lacuna fundamental na área da cultura e da arte. Jaime Isidoro cedo compreendeu que era importante, senão mesmo fundamental, alargar o âmbito da divulgação da arte, agora através de um comportamento que pudesse aliar a produção artística em directo (isto é, na rua), produção artística essa que seria um pretexto não só para se fazer envolver as populações como para, também, implementar soluções expressivas de vanguarda que concitassem princípios de criatividade pura, princípios de afirmação colectiva e de grupo. A decisão, inicial, dos “Encontros Internacionais” nasce na Casa da Carruagem, em Valadares, na casa de Jaime Isidoro. Encontros esses que se organizavam em torno de individualidades portuguesas e estrangeiras, convidadas, e cuja preparação logística estava sempre a cargo tanto de Jaime Isidoro como de Egídio Álvaro. Aliás, o formato dos Encontros correspondia a uma intervenção, pública, com a duração de 12 dias, e que era constituída pela realização de conferências e debates, mas também de actos de arte performativa pública envolvendo as populações.

pintura que, continuando a ser abstracta e geométrica, passa a incluir uma ideia figurativa – que a arquitectura não deixa de transportar.



Fig. 31 – (a) Desenho de Nadir Afonso a propósito dos III Encontros Internacionais de Arte da Póvoa de Varzim em 1976; (b) Intervenção de Nadir Afonso e Albuquerque Mendes nos IV Encontros Internacionais de Arte das Caldas da Rainha em 1977; (c) Graça Morais, Henrique Silva, e Nadir Afonso: execução de um painel colectivo durante os III Encontros Internacionais de Arte da Póvoa de Varzim, 1976.

1974, Nadir na Selected Artists Galleries

Em 1974 Nadir Afonso apresentará uma exposição em Nova Iorque, na Selected Artists Galleries, demonstrando não só que a arte portuguesa é passível de ser revelada, com sucesso, no exterior, como será para o próprio Nadir um vértice novo num projecto e processo de diáspora. A partir de Chaves e do Porto, e depois de Paris, Rio de Janeiro, e São Paulo, Nova Iorque surge como um outro lugar incluído na diáspora do conhecimento do mundo. Desta maneira, a afirmação de uma arte sustentada na ideia de diáspora enquanto possibilidade constitutiva de uma matriz estética e criativa. O pensamento de Nadir é, por isso, universal, mas também singularmente português.

Assim, a itinerância do projecto de Nova Iorque é a de um projecto artístico que decorre centrado também na diáspora⁴⁶.

⁴⁶ Esta iniciativa da Galeria Alvarez marcou um momento de decisiva viragem numa estratégia de afirmação internacional de um dos nossos maiores pintores do século XX, onde foram postos meios consideráveis de logística e de organização pelo próprio Jaime Isidoro. Desse modo comparando-se, por razões obviamente diferentes, à divulgação que a obra de Amadeo teve em Portugal com a divulgação que a obra de Nadir teve no estrangeiro, se bem que em circunstâncias absolutamente diferentes. Mas o que ressalta, aqui, é o momento simbólico que representa uma forte aposta de divulgação da arte portuguesa através da obra de Nadir Afonso. Aposta esta da responsabilidade da Galeria Alvarez e de Jaime Isidoro (que organizou milimetricamente a deslocação de Nadir aos EUA).

Em texto que prefacia a respectiva exposição de Nadir em Nova Iorque, Michel Gaüzes explica-nos que:

Devant ses peintures une forte émotion me prend à l'idée qu'il a fallu des siècles de décantations sucessives pour parvenir à cet art qui concrétise dans leur essence, les intentions implicites et latentes depuis le XV siècle, pressenties notamment dans les écrits d'Alberti et peut-être déjà dans la pensée des pythagoriciens⁴⁷.



Fig. 32 - Nadir Afonso, *S. Paulo*, guache sobre papel, 28,5x41, 1977.

Tendo ainda a revista de *Artes Plásticas* noticiado que:

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 extrema das paisagens urbanas (...) temas centrais desta exposição foram recebidas em Nova Iorque com entusiasmo e grande interesse ⁴⁸.

⁴⁷ Michel Gaüzes, "Nadir Afonso em New York", in Revista *Artes Plásticas*, nº 3, Fevereiro de 1974, p.22.

⁴⁸ "Nadir Afonso em Nova Iorque", *Artes Plásticas*, Fevereiro de 1974.

(o abandono da arquitectura e) o MACNA

A arquitectura passará a representar a pintura, quando Nadir abandona o exercício da função de arquitecto? Com efeito, entre os anos 60 e 70 ocorre o abandono da arquitectura por Nadir Afonso. Abandono este que significa a adopção, exclusiva, da cidade como tema da e na pintura. Mas o abandono da arquitectura é apenas o abandono da prática e ou do ofício de arquitecto. Então, a ideologia da arquitectura – na sua acepção mais estrutural –, permanece no pensamento e na obra pictórica de Nadir. Mas, permanece e reforça-se. As *idades de Nadir* ganham ênfase, principalmente depois da construção dos projectos das Panificadoras de Vila Real e de Chaves.

Mas a *arquitectura-arquitectura* regressará, com efeito, à obra de Nadir.

Regressará através da mediação de Álvaro Siza, a propósito do projecto e construção do MACNA, Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, em Chaves. Álvaro Siza acrescenta à obra pictórica de Nadir um lugar e um espaço arquitectónicos que recuperam – em estado de síntese perfeita –, a ideologia pictórica nadiriana. Principalmente pela transposição das *Composições Geométricas* para as linguagens arquitectónicas introduzidas nos vãos da estrutura do edifício do MACNA em Chaves: caso das principais formas geométricas vasadas – triângulos, quadrados e círculos. E o projecto da planta do MACNA é uma espécie de réplica dos *Espacillimités* de Nadir. A arquitectura de Álvaro Siza apropria-se da natureza geométrica e pictórica de Nadir – pelo que, podemos dizer, o MACNA é uma espécie de *Álvaro Siza d'après Nadir Afonso*. Acrescentando Álvaro Siza a arquitectura que se identifica (ou que se converge) na pintura nadiriana. Deste modo, há como que uma espécie de regresso da arquitectura, não a Nadir, mas à obra de Nadir, em forma de homenagem e recepção. O que faz com que se opere um transcendente exercício de recepção, permitindo um diálogo perfeito entre pintura e arquitectura. E, desta maneira, a insinuação de que afinal *a arquitectura pode ser também arte*. Agora, através da mediação de Siza (em contraciclo com a convicção de Nadir).

abandono (ou recepção nova) da arquitectura?

As *pinturas Espacilimités* são as pinturas de Nadir onde a arquitectura existe, e coexiste, com a linguagem pictórica. Desde logo, por duas principais razões: (1) a natureza da dimensão – fortemente rectangular e horizontal (fazendo com que ocorra um movimento de deslocação ou de viagem habitável, da esquerda para a direita e da direita para a esquerda); e (2) a natureza da apropriação – inclusão de um espaço de fundo neutro (fazendo com que ocorra uma relação de forma-fundo, inusitando a ideia da pintura como estratégia de construção de um edifício).

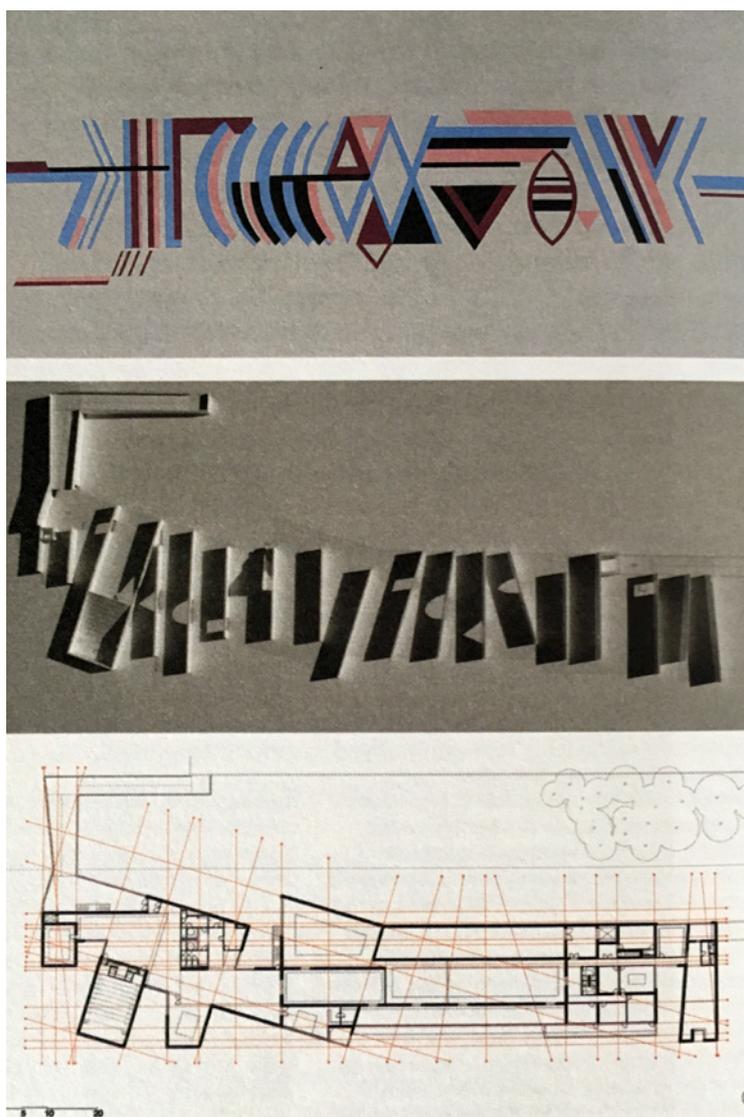


Fig. 33 - Nadir Afonso, *Espacilimité*, 1956.

Fig. 34 - Álvaro Siza, MACNA, *Maqueta do piso térreo*, 2007.

Fig. 35 - Álvaro Siza, MACNA, *Planta do piso nobre*, 2009.



Fig. 36 - Nadir Afonso, *Chaves*, guache sobre papel, 30x34, 1978.

Por outro lado, e com a divergência, implícita, entre pintura e arquitectura, nos anos 60 e 70, o que leva progressivamente ao abandono inevitável da arquitectura, em que Nadir como que abandona também a dimensão eminentemente rectangular e horizontal (*paradigma do projecto e ou da planta*), para optar por dimensões mais equilibradas do ponto de vista do suporte da pintura – passando a haver um diálogo não só entre lados esquerdo edireito, mas também entre lados superior e inferior (*paradigma do objecto e ou do suporte*).

Embora o quadrado não tenha sido um formato acolhido com naturalidade por Nadir, a verdade é que o artista de Chaves parece caminhar em direcção ao suporte quadrado (ainda e sempre rectangular, mas tendencialmente *em estado de aproximação ao quadrado* – onde o sentido de fixação parece opor-se ao sentido de movimento). No sentido então de se abandonar a sugestão da planta, parece restar a ideia de que a pintura passa a explicitar a natureza da arquitectura.

Por isso, *o abandono da arquitectura acontece*, quando muito, *no contexto do ofício do arquitecto e da arquitectura*. Mas persistirá (a arquitectura), agora, numa outra dinâmica, que é a do contexto definitivo da pintura nadiriana – enfatizada, sim, pela *pintura das cidades*.

E esta ênfase, a das cidades, é uma espécie de resultado, ou de estabilização de um exercício de total liberdade e de absoluta experimentação – como consequência, aliás, da diáspora nadiriana. Poder-se-á dizer-se, então, que existe em *Nadir, a arte de uma diáspora*.