

## **Nadir ou a pintura como pura sugestão**

Na história da arte do século XX em Portugal, o nome de Nadir Afonso ascende, merecidamente, ao mais alto cume, e a passagem do tempo apenas o vem confirmando. Não apenas, e desde logo, por ter sido um dos pioneiros da arte abstracta feita entre nós, ao lado de Fernando Lanhas e de poucos mais, como sobretudo pela imensa originalidade do seu trabalho plástico. Ao que se deveria juntar também o reconhecimento internacional que, desde muito cedo, o seu trabalho mereceu, ao ser convidado a expor em Paris numa das galerias marcantes na divulgação das neo-vanguardas europeias da década de cinquenta, a célebre galeria Denise Renée. Ali Nadir expôs ao lado de outros destacados artistas internacionais como Victor Vasarely, Jacobsen, Dewasne ou Mortensen, quase todos associados à exposição-manifesto "Le Mouvement" de 1955.

Estes três aspectos, cada um deles por si da maior importância, estão na verdade indissociavelmente interligados entre eles e deverão como tal ser reflectidos caso a caso antes de nos determos, um pouco mais atentamente, sobre os resultados do seu trabalho plástico mais recente.

Com efeito, importa tornar claro que a arte portuguesa do século XX manteve uma relação muito paradoxal com a abstracção. Se é verdade que, no plano das inscrições pioneiras, artistas portugueses estiveram ligados aos princípios históricos do movimento geral da pintura europeia a favor da abstracção - pense-se nos casos, sempre surpreendentes, de Amadeo de Sousa Cardoso na década de 10-20 do século passado ou, depois, e já nos finais da década de 30, no caso exemplar de Vieira da Silva, ambos com reconhecimento internacional, mesmo se restrito, quase simultâneo à sua emergência - também é verdade que a

penetração de um sentido abstracto na arte portuguesa foi tardia. Isto é, tirando esses exemplos raros de que Nadir faz e fez parte, a arte feita em Portugal resistiu a enveredar por uma consciência abstracta, o que faz dos seus pioneiros figuras ainda mais singulares porquanto surgiram em contexto mais do que todos desfavorável.

É razoável pensar, é certo, que esta resistência de uma figuração tal-qual, cuja herança formal permaneceu refém de um certo naturalismo, se tenha prendido por um lado com uma certa oposição por parte das correntes neo-realistas - que tinham, então, uma preponderância crítica e intelectual muito forte no País - e, por outro lado, com factores sociológicos locais, nomeadamente com a permanência de uma dimensão rural no desenvolvimento económico e social do País, que permaneceu até muito tarde como a sua realidade intransponível.

Mas porventura será também útil considerar que o equívoco afastamento de Portugal relativamente às realidades culturais europeias mais avançadas, nomeadamente na questão da abstracção, terá ocorrido sobretudo em virtude de um fechamento crescente dos horizontes políticos a partir da década de trinta, o que terá contribuído decisivamente para esta ignorância interna relativamente a uma realidade mais abrangente no plano global.

De facto, a notícia da abstracção americana, que na década de cinquenta era já uma realidade incontornável no plano internacional, com reflexos recíprocos no pensamento estético europeu, jamais encontrou eco contemporâneo entre nós. Mais tarde, e já pelos finais dos anos cinquenta, alguma informação sobre a abstracção europeia teve enfim divulgação entre nós, vindo a tornar-se referencial apenas na década seguinte e mesmo assim para poucos artistas. Mas, infelizmente, sem trazer consigo uma consciência activa das suas razões estéticas mais profundas. Ou seja, penetrou, de facto, mas mais como uma moda que chegava do que como uma tendência estética e sensível que se afirmava e que consequentemente abria novos horizontes.

Nesse contexto, a afirmação abstracta contida na obra de Nadir Afonso - como

também, de modo diverso embora, na de Fernando Lanhas, mais novo este último, mas ambos com obra importante realizada já desde meados dos anos quarenta - rompia sem apoios teóricos com uma realidade longamente adormecida e colocava-se, por seu único mérito, no plano de uma pesquisa avançada que ia ao encontro, mesmo se intuitivamente, daquelas inquietações mais avançadas sentidas na arte europeia.

No caso concreto de Nadir, essa procura levá-lo-ia muito cedo para Paris, então ainda uma importante capital das artes, onde desde cedo iria expor com sucesso, ligando-se assim às correntes mais progressivas do seu tempo, e merecendo o correlativo reconhecimento do público mais informado e da crítica mais atenta. Tal só foi possível, porém, e deixemo-lo claro desde já, pela grande originalidade do seu trabalho mesmo em contexto europeu, onde rapidamente foi reconhecido por essa originalidade.

Na verdade, saído de um primeiro envolvimento juvenil com um certo sentido quase surrealizante da criação plástica que se manifestara nos seus inícios, ainda na década de quarenta, a obra de Nadir evoluiria, quase naturalmente, para uma estilização de linhas e de definições construtivas muito nítidas que a conduziriam directamente para um sentido abstractivo.

Os estudos realizados por Nadir nos anos de juventude, ainda pouco conhecidos hoje, têm um sentido orgânico, quase telúrico, em que as formas se magmatizam e dispersam em volutas que a imaginação ardente do jovem pintor deixava fluir em visões de paisagens fantasiosas. Mas deste sentido mais orgânico das obras de juventude sairia em breve uma outra disciplina formal, mais contida e rigorosa, mas também mais complexificadora das formas e das exigências da sua arte.

A esta evolução sensível não terá sido alheio o conhecimento que o artista estabeleceu, ainda muito novo, com obras da arquitectura internacional da maior importância como sobretudo a de Le Corbusier, um dos pais fundadores da arquitectura modernista, com quem chegou a trabalhar, o que lhe terá permitido

mais rapidamente sintetizar as linhas mestras da sua obra, sobretudo no que se refere à elaboração de uma ideação e de uma imaginação da paisagem que o levariam, aos poucos, a sínteses extraordinárias que imediatamente encontraram numa paleta de grande economia textural e pictórica o seu correspondente mais adequado. Estas obras, que ao longo de toda a década de cinquenta e nas seguintes jamais deixaria de se renovar, encontraram na definição rigorosa de estruturas construtivas traçadas a linhas e a geometrias vivas o seu vocabulário plástico original.

Obras próximas do que se poderia chamar uma abstracção musical, já que o papel das notações é aí muito grande, parecendo mesmo que os planos criados pelas cores evoluem segundo variações tímbricas que poderiam rimar com zonas de pura experimentação musical, elas revelaram um artista maior que se mostrava capaz de integrar inventivamente na sua obra a herança formal da primeira abstracção europeia - Kandinsky, Malévic, Arp e Mondriaan - ao mesmo tempo que renovando-a num sentido neo-construtivista e serial que o colocava a par das principais correntes da nova abstracção europeia, nomeadamente daquela que se reuniu, como atrás já referi, em torno da exposição "Mouvement" que Denise Renée abriu em 1955. Essa originalidade, de que rapidamente colheria o eco merecido, permitiu a Nadir integrar-se europeicamente desde muito jovem e ultrapassar o limite das fronteiras artísticas portuguesas muito antes que a restante arte feita em Portugal compreendesse o valor da pintura abstracta.

É curioso, porém, compreender hoje de que modo a obra de Nadir evoluiu de novo no decurso das últimas duas décadas. De facto, tendo feito um longo percurso no campo de uma cada vez maior depuração formal, que se poderia quase entender como a passagem de um período analítico para um outro, de perfil mais sintético, a obra de Nadir pôde conhecer um novo momento de invenção plástica de que as suas obras recentes são testemunho.

Refiro-me à capacidade de passar desse registo abstracto que a definiu durante

algumas décadas para um outro, de mais incerta classificação, em que podemos voltar a ter uma *vertigem de figuração*. Chamo-lhe "vertigem" precisamente porque se trata do emprego propositado de algo que é da ordem da ilusão. Com efeito, e embora possamos ser levados a pensar o contrário, já que toda a pintura pressupõe o domínio formal de um mundo de ilusões, Nadir jamais se desprende da estilização abstracta que ele mesmo inventou. Reutiliza-a, isso sim, para inventar um outro espaço - porque foi sempre da invenção de espaços que se tratou na sua obra - em que se elabora um novo poder de sugestão.

Agora, como antes o foi de um outro modo, parece que vemos cidades que nos surgem do nada, sugestões de extraordinárias construções, caprichosas formas em que se adivinham prodigiosas arquitecturas, as mais das vezes utópicas, de cidades quase transparentes, entre fugazes brilhos, manchas, clarões, fulgores de luzes passageiras mas intensas nas suas múltiplas colorações. Rigorosas ainda nas suas formas, elas dissipam uma energia fluida e vibrante que sugere a vida febril das grandes metrópoles.

Cidades invisíveis lhes poderíamos de facto chamar, como já antes foram chamadas, já que elas não existem em nenhum lado, se não nas sua obras. Não sendo pois visíveis em mais nenhum lugar, não é isso, porém, o que faz delas cidades invisíveis. Ao contrário, é antes o modo como elas nascem da pura sugestão e da percepção que desse modo o artista estimula no seu espectador o que as torna elementos de uma invisibilidade que, como afirmava Klee, só a arte pode tornar visível.

Formas alucinatórias, elas não são mais, na verdade, do que linhas, manchas, pontos, como queria Kandinsky. Mas nesse movimento intensíssimo que as percorre elas são, de facto, puros movimentos de abstracção, *flashes* de pura pintura, como e enquanto tal abstracta, que subitamente autoriza a percepção de cada um de nós a projectar através da sua imaginação visual.

Somos nós quem, nessas linhas, formas, manchas, pontos, planos, podemos projectar as cidades invisíveis que também nos habitam, quais utopias a que não

saberíamos dar forma sem o agenciador da pintura. Porque a pintura, sendo essa máquina única de ilusionismo e de magia, nos transporta como nenhuma outra arte até essa possibilidade perceptiva.

Artista é esse que sabe dar-nos os instrumentos de transformação do invisível em visível. Ao longo do seu longo percurso, Nadir Afonso demonstrou essa capacidade única de transformar puras abstracções - linhas, pontos, planos, cores - em extraordinárias ilusões do espírito e da percepção. E é com isso que um artista nos surpreende na capacidade de uma renovação incessante da sua arte.

Bernardo Pinto de Almeida

Fevereiro 2010