

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



## **PARA ALÉM DO AZUL DO CÉU**

**Pinturas inéditas de Nadir Afonso:**

**guache e tinta acrílica**

Cláudia Matos Pereira

Relatório de Pós-Doutoramento orientado pelo Professor Doutor Fernando Quintas e pelo Professor Doutor Delfim Sardo, especialmente elaborado para a obtenção do grau de Pós-Doutora em Pintura

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



## PARA ALÉM DO AZUL DO CÉU

*Pinturas inéditas de Nadir Afonso:*

*guache e tinta acrílica*

Cláudia Matos Pereira

Pós-Doutoramento em Pintura

Relatório de Pós-Doutoramento orientado pelo Professor Doutor Fernando Quintas e pelo Professor Doutor Delfim Sardo, especialmente elaborado para a obtenção do grau de Pós-Doutora em Pintura

Entidade financiadora: Fundação Nadir Afonso

Área Científica: Pintura  
Linha temática do CIEBA: Práticas Criativas e Culturais  
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Universidade de Lisboa

## DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Cláudia Matos Pereira, declaro que o Relatório de Pós-Doutoramento intitulado “PARA ALÉM DO AZUL DO CÉU - Pinturas inéditas de Nadir Afonso: guache e tinta acrílica”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Cláudia Matos Pereira

Lisboa, 30 de setembro de 2025

## RESUMO

Esta investigação de Pós-doutoramento em Pintura concentrou-se no conhecimento aprofundado e na seleção de um conjunto de cerca de 100 obras inéditas do artista Nadir Afonso, para a realização de análises. Artista português contemporâneo e arquiteto, desenvolveu conjuntamente, uma metodologia singular na pintura e foi inovador na elaboração de um pensamento filosófico/estético, sendo autor de vários livros que compõem a sua Teoria Estética. Diante da imensa produção do universo criativo deste pintor, com inúmeras obras, foi um desafio selecionar e circunscrever o foco de observação. O conhecimento dos contextos de vida do artista facilitou a imersão em suas obras. A verificação criteriosa privilegiou um estudo da gênese de algumas pinturas, a partir dos Estudos iniciais, dos desenhos de juventude, de um conjunto de *Fotografias Intervencionadas* do artista. Séries de pinturas a guache sobre papel, em acrílico e óleo sobre tela fizeram parte do conjunto das 100 obras inéditas selecionadas. Ao seguir um modelo iconológico de análise criado por Aby Warburg, e desenvolvido por Erwin Panofsky, limitei-me ao significado primário, de descrição pré-iconográfica, para realização de análises de obras de seu acervo. Estas análises foram elaboradas a partir da percepção e observação de obra a obra (temática, conceito, período de classificação, composição, técnica, paleta de cores, metodologia criativa, materiais e suportes). Verificou-se um novo Período de classificação para as pinturas – *Período Paisagens de Ouro* – com características específicas de composição e de paleta de cores, em que foram enquadradas 40 obras e há muitas outras a serem inseridas neste período. Sugerimos mais uma classificação a nível conceitual e até metafísico, como *Período Natureza Simbólica*, para obras, cujos títulos evoquem este cariz alegórico. Consideramos que este estudo venha a estimular investigações futuras e possibilite a divulgação, o reconhecimento e a integração de sua produção artística no debate da Arte Contemporânea portuguesa e internacional.

## Palavras-Chave:

Pintura, Arte Contemporânea, Nadir Afonso, Morfometria, Estética

## ABSTRACT

This postdoctoral research in painting focused on in-depth knowledge and the selection of a set of around 100 unpublished artworks by the artist Nadir Afonso for analysis. A contemporary Portuguese artist and architect, he developed a unique methodology in painting and was innovative in the elaboration of a philosophical/aesthetic thought, being the author of several books that make up his Aesthetic Theory. Given the immense production of this painter's creative universe, with countless artworks, it was a challenge to select and circumscribe the focus of observation. Knowledge of the artist's life contexts facilitated immersion in his artworks. Careful verification favoured a study of the genesis of some paintings, based on the initial studies, the drawings of his youth, and a set of *Fotografias Intervencionadas* by the artist. Series of paintings in gouache on paper, acrylic and oil on canvas were part of the set of 100 unpublished works selected. Following an iconological model of analysis created by Aby Warburg and developed by Erwin Panofsky, I limited myself to the primary meaning of pre-iconographic description, to analyse artworks from his collection. These analyses were based on the perception and observation of each artwork (theme, concept, classification period, composition, technique, colour palette, creative methodology, materials and supports). A new classification period for the paintings was identified – *Período Paisagens de Ouro* – with specific characteristics of composition and colour palette, in which 40 works were classified, with many others to be included in this period. We suggest another classification at a conceptual and even metaphysical period, such as *Período Natureza Simbólica*, for works whose titles evoke this allegorical nature. We believe that this study will stimulate future research and enable the dissemination, recognition and integration of his artistic production into the debate on Portuguese and international contemporary art.

## Keywords:

Painting, Contemporary Art, Nadir Afonso, Morphometry, Aesthetics

## Agradecimentos

A realização desta investigação de Pós-doutorado não teria sido possível sem o apoio, a motivação e a colaboração de pessoas que, de diferentes formas, fizeram parte desta jornada.

Aos meus orientadores Professor Doutor Fernando Quintas e Professor Doutor Delfim Sardo, agradeço pela generosidade na partilha de conhecimento, inspiração científica, sobretudo por acreditarem na dedicação e seriedade de minha carreira de investigadora, bem como, pelo estímulo à reflexão crítica.

À Laura Afonso, sou muito grata pela confiança nesta investigação, generosidade, ampla disponibilidade, apoio e receptividade, tal como no acesso ao acervo da Fundação Nadir Afonso, especialmente, pelo convívio e longas conversas enriquecedoras sobre Nadir Afonso.

Ao Nadir Afonso, *in memoriam*, sempre presente, que nos fala diariamente, através da emoção de suas obras de arte e de seu pensamento, que nos possibilita, a cada leitura e releitura, aprofundar a intuição e a compreensão sobre a Arte e o Universo.

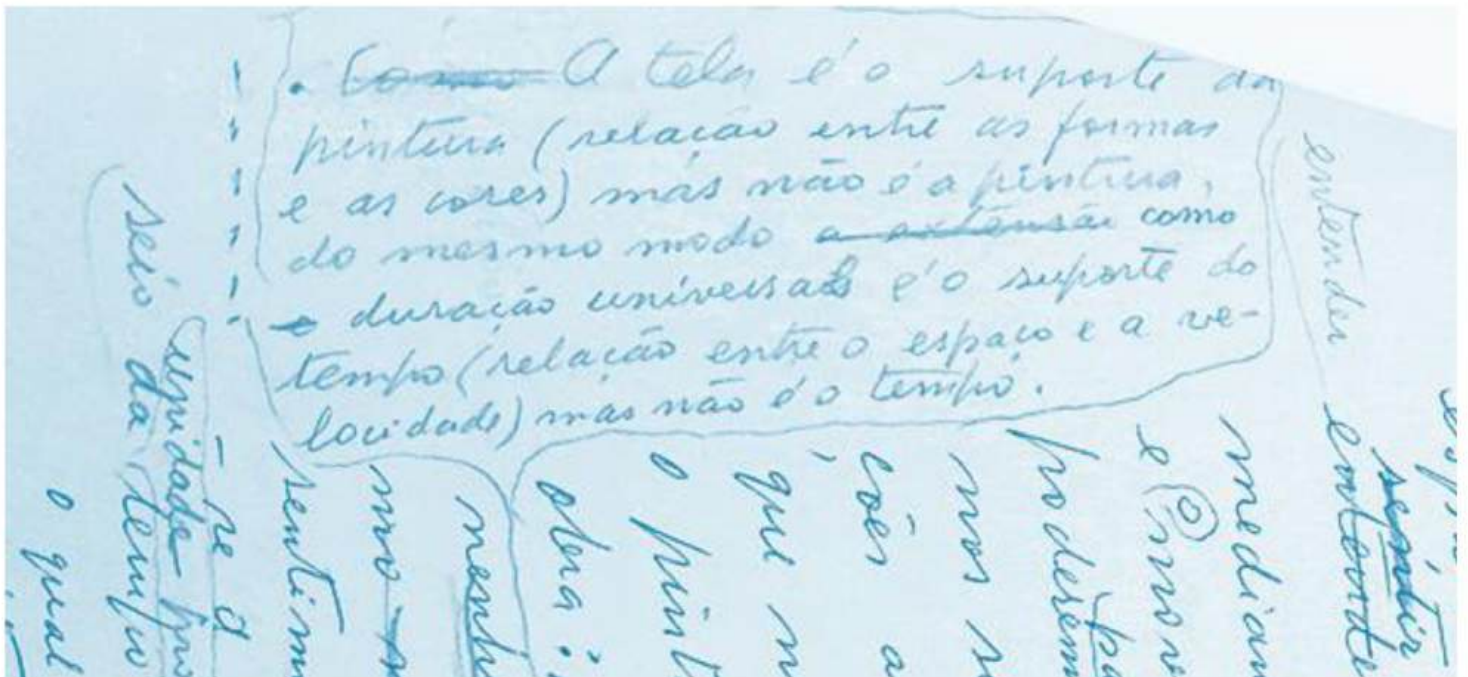
À Mila Simões de Abreu, pelo convite à uma exposição individual de Nadir Afonso, momento em que eu havia mudado recentemente para Portugal, há muitos anos, e que desencadeou o meu interesse pelas obras e pela vida do pintor.

À minha família, dedico uma gratidão especial pelo amor incondicional, durante este período. Aos meus filhos, Daniel e Alice: meus tesouros eternos, parte da minha alma. Aos meus pais, Antônio Matos, *in memoriam*, e Maria Helena, por terem despertado o meu olhar curioso para o mundo e para o amor pelos estudos. Sempre incentivadores. Ao meu marido Luís Jorge Gonçalves, pelos longos momentos de compreensão, incentivo e apoio. À minha irmã Rejane pela força e otimismo de sempre e ao meu sobrinho Eduardo, pelo carinho e amizade. Aos meus avós Paulo e Iracema, *in memoriam*, por partilharem a paixão pelos livros, pela música e pela arte.

À paixão pela Arte, sempre – motor da minha vida.

*A tela é o suporte da pintura (relação entre as formas e as cores) mas não é a pintura, do mesmo modo como a duração universal é o suporte do tempo (relação entre o espaço e a velocidade) mas não é o tempo.*

*Nadir Afonso*



---

**ÍNDICE**

<b>Resumo.....</b>	<b>3</b>
<b>Agradecimentos.....</b>	<b>4</b>
<b>Preâmbulo .....</b>	<b>10</b>
<b>Motivação .....</b>	<b>14</b>
<b>Nadir Afonso – Dados Biográficos.....</b>	<b>17</b>

---

**CAPÍTULO 1 21**

<b>1.1 Pintura – Para além do Azul do Céu .....</b>	<b>22</b>
<b>1.2. Desvendar a Morfometria .....</b>	<b>27</b>
<b>1.3. O Pintor e a Necessidade de Pintar – <i>Une création continue</i>.....</b>	<b>60</b>
<b>1.4. Pintura – A intimidade do artista.....</b>	<b>99</b>

---

**CAPÍTULO 2 116**

<b>2.1 O artista – a intimidade com o espaço, instrumentos e materiais.....</b>	<b>117</b>
2.1.1 Atelier em Cascais, Lisboa.....	118
2.1.2 O estirador de madeira.....	120
2.1.3 O tira-linhas.....	120
2.1.4 O compasso.....	122
2.1.5 Escantilhão de curvas.....	123
2.1.6 Régua de curva flexível – cobra.....	124
2.1.7 Régua simples e esquadros.....	125
2.1.8 Lápis grafite e lapiseira.....	126
2.1.9 Lápis de cor.....	128
2.1.10 Lápis de carvão.....	133
2.1.11 Pastel seco.....	134
2.1.12 Marcadores - canetas de feltro.....	136
2.1.13 Caneta esferográfica.....	141
2.1.14 Lápis de cera.....	145
2.1.15 Tinta da China.....	146

2.1.16	Aquarela.....	149
2.1.17	Guache.....	158
2.1.18	Tinta a óleo.....	167
2.1.19	Tinta acrílica .....	178
2.1.20	Tinta gliceroftálica .....	181
2.1.21	Pincéis.....	183
2.1.22	<i>Primer</i> .....	184
2.1.23	Vernizes.....	185
2.1.24	Papéis.....	185
2.1.25	Telas de linho em rolo.....	189
2.1.26	Contraplacado, aglomerado e platex.....	191
2.1.27	Breve reflexão.....	192
<b>2.2</b>	<b>Pintura em <i>modus operandi</i>.....</b>	<b>193</b>
2.2.1	Desenho & Pintura.....	193
2.2.2	Pintura: do embate com o touro ao processo criativo dos Estudos.....	194
2.2.3	<i>modus operandi</i> – <i>Etapa 1</i> – Criação de Estudos.....	197
2.2.4	<i>modus operandi</i> – <i>Etapa Intermediária</i> – Decalque e Ampliação.....	203
2.2.5	<i>modus operandi</i> – <i>Etapa 2</i> – Pintura a Guache.....	210
2.2.6	<i>modus operandi</i> – <i>Etapa 3</i> – Pintura Acrílica ou Óleo.....	211
2.2.7	Assinaturas nas pinturas.....	213
2.2.8	Datação das obras.....	217
2.2.9	Limite da pintura – contorno do espaço.....	217
2.2.10	Anotações do artista nas margens das pinturas .....	218
2.2.11	O ato de retocar – Exercício da persistência .....	222
<b>2.3</b>	<b>Períodos da Produção Pictórica.....</b>	<b>228</b>
<b>2.4</b>	<b>Classificação de uma nova fase na Pintura de Nadir Afonso.....</b>	<b>236</b>

---

## CAPÍTULO 3 247

<b>3.1</b>	<b>Análise das pinturas - introdução.....</b>	<b>248</b>
<b>3.2</b>	<b>Análise de Fotografias Intervencionadas: O Olhar Percetivo-Investigativo para os Espaços .....</b>	<b>254</b>
<b>3.3</b>	<b>Análise de pinturas a guache inéditas.....</b>	<b>287</b>
	Conjunto 1.....	288

Conjunto 2.....	290
Conjunto 3.....	292
Conjunto 4.....	295
Conjunto 5.....	298
Conjunto 6.....	300
Conjunto 7.....	304
Conjunto 8.....	308
Conjunto 9.....	311
Conjunto 10.....	315
Conjunto 11.....	320
Conjunto 12.....	323
Conjunto 13.....	327
Conjunto 14.....	330
Conjunto 15.....	335
Conjunto 16.....	342
Conjunto 17.....	346
Conjunto 18.....	350
Conjunto 19.....	354
Conjunto 20.....	361
<b>3.4 Análise de pinturas acrílicas inéditas.....</b>	<b>370</b>
Tela 1.....	372
Tela 2.....	377
Tela 3.....	381
Tela 4.....	383
Tela 5.....	385
Tela 6.....	387
Tela 7.....	390
Tela 8.....	393
Tela 9.....	397
Tela 10.....	401
<b>3.5 Análise de uma pintura a óleo inédita.....</b>	<b>405</b>
Tela única.....	406
<b>4. Considerações Finais.....</b>	<b>412</b>

<b>5. Referências Bibliográficas.....</b>	<b>419</b>
<b>5.1 Nadir Afonso - Bibliografia ativa.....</b>	<b>419</b>
<b>5.2 Sobre Nadir Afonso – Bibliografia passiva.....</b>	<b>420</b>
<b>5.3 Nadir Afonso – Catálogos.....</b>	<b>422</b>
<b>5.4 Dissertações Mestrado e Licenciatura.....</b>	<b>426</b>
<b>5.5 Bibliografia Geral .....</b>	<b>427</b>
<b>5.6 Artigos.....</b>	<b>431</b>
<b>5.7 Documentários.....</b>	<b>431</b>
<b>5.7 Entrevistas .....</b>	<b>432</b>
<b>5.9 Filmes.....</b>	<b>433</b>
<b>5.10 Lançamento de livro.....</b>	<b>433</b>
<b>5.11 Mesas redondas.....</b>	<b>433</b>
<b>5.12 RTP –Noticiários e reportagens sobre Nadir Afonso.....</b>	<b>434</b>
<b>5.13 Sites – Imagens.....</b>	<b>434</b>

## Preâmbulo

Esta investigação decorre do trabalho realizado no âmbito do pós-doutoramento em pintura, como investigadora do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA), com a cooperação e bolsa da Fundação Nadir Afonso. Graças à intensa colaboração da viúva do pintor, Laura Afonso (de setembro de 2023 a setembro de 2025), foram possíveis a imersão e o conhecimento mais aprofundado do acervo de Nadir Afonso.

Este trabalho concentra-se na análise de cerca de 100 trabalhos inéditos de Nadir Afonso. Estão incluídos neste total analisado, alguns Estudos elaborados em papel, pinturas em guache sobre papel, uma única pintura a óleo, pinturas em acrílica sobre tela (vinculadas aos Estudos do artista), sendo incluídas neste conjunto, a seleção de cerca de 11 *Fotografias Intervencionadas*, que são pontos norteadores do *olhar do artista para mundo*, como exercícios criativos, que acompanham o percurso de suas obras.

Cabe destacar que todo este – Conjunto Inédito – mencionado de Estudos, *Fotografias Intervencionadas*, pinturas a guache, acrílica e óleo manterão este carácter de ineditismo, desde o início desta investigação (01/09/2023) até o término (30/09/2025) incluindo-se, a contar, o tempo necessário que irá se prolongar, a partir de setembro, até culminar na futura publicação e nas exposições decorrentes dessas obras, que após este feito, poderão tornarem-se conhecidas pelo público.

Algumas obras não inéditas surgem nesta investigação, como complementares no aprofundamento e conhecimento mais detalhado nas elucidações teóricas do artista.

A riqueza que a obra do artista revela é tamanha, que abre um leque para investigações futuras. *A pertinência desta investigação que desenvolvemos consiste em um viés sobre as obras do artista ainda não abordado, em termos de análises.*

Neste pós-doutoramento, iremos nos centrar principalmente na fala e na escrita de Nadir Afonso, a partir de sua Teoria Estética para estabelecermos um diálogo reflexivo na elaboração deste trabalho. Embora tenhamos nos debruçado nas leituras e investigações, de diversos autores de destaque, que compõem as Referências Bibliográficas e que são referência no estudo sobre este artista, estabeleceremos o nosso foco no pensamento de Nadir Afonso, expressos nas citações, bem como nos comentários, na tentativa de clarificar as suas teorias e no desenvolvimento das análises de suas obras.

*Reconhecemos o grande valor e contribuição de todos os autores e estudiosos que se debruçaram na investigação e divulgação de Nadir Afonso, em diversas publicações em livros, dissertações de mestrado, prefácios, artigos, catálogos, textos, reportagens, documentários e filmes. Na impossibilidade de enumerar a todos, aqui mencionamos em ordem alfabética, alguns autores mais recentes.*

Para este reconhecimento contamos com a presidente da Fundação Nadir Afonso, Dr<sup>a</sup> Laura Afonso, que gentilmente com sua disponibilidade e dedicação à memória do pintor Nadir Afonso, colaborou na realização desta lista dos autores mais recentes:

Abel Coentrão, Adelaide Ginga, Adiana Baptista, Adriana Faisca, Adriana Miranda Ribeiro, Afonso Cardoso, Ágata Xavier, Agostinho Chaves, Agostinho das Neves, Agostinho Leite, Agostinho Santos, Aida Carvalho, Aitor Coita Cruz, Albuquerque Mendes, Alda Rocha, Alexandra Carita, Alexandre Arménio Tojal, Alexandre Chaves, Alexandre Elias, Alexandre Parafita, Alfredo Aguiar, Alfredo Cunha, Alfredo Margarido, Alfredo Marques, Alfredo Teixeira, Almeida Baltazar, Almeida Cardoso, Amândio José, Amândio Secca, Ana Bessa Silva, Ana Borges Pinto, Ana Brilhante, Ana Fryxell, Ana Maria Coelho Dias, Ana Maria Ribeiro, Ana Mendes, Ana Morgado, Ana Paula Dias, Ana Rita Vaz, Ana Teixeira, Ana Tostões, Ana Vitória, Anabela Paul, Anabela Quelhas, Anabela Santos, André de Castro Almeida, André Sopeña, Andreia Gonçalves, Ângela Cardoso, Aníbal Ferreira, António Alberto Sampaio Figueira Alves, António Augusto Joel, António Cabeleira, António Capucho, António Cardoso, António Choupina, António Coutinho, António Crespi, António Cruz, Antonio Loja Neves, António Machado, António Quadros Ferreira, António Tavares, António Valdemar, Arlindo Rocha, Armando David Silva, Armando Jorge Silva, Armando Moreira, Arsénio Mota, Artur Afonso, Artur Queirós, Augusto Freitas de Sousa, Barroso da Fonte, Basílio Horta, Bento Aires, Bernardo Pinto de Almeida, Bruno Marques, Bruno Salvador, Carla Marques, Carlos Alves, Carlos Delgado, Carlos Eirão Gomes, Carlos Fiolhais, Carlos L. Bernárdez, Carlos Lança, Carlos Magno, Carlos Ramos, Carolina Rodrigues, Carolina T. Lopes, Carvalho Couto, Carvalho Oliveira, Catarina Cerca, Catarina Ferreira, Catarina Ferreira, Catarina Garcia, Catarina Ribeiro, Catarina Ribeiro, Catarina Vilas Boas, Cátia Barreira, Cátia Portela, Celeste Malpique, Celina Silva, Celso Martins, César Príncipe, Clara Inácio, Cláudia Luís, Cláudia Matos Pereira, Cláudia Reis, Conceição Rodrigues, Cristiana Relhas, Cristiano Cirillo, Cristina Azevedo, Cristina Campos, Cristina Imaginário, Cristina Silva, Daniel Cerejo, Daniel Vale, David Mandim, Delfim Sardo, Dina Pereira, Dino Gasperini, Diogo Caldas, Diogo Gaspar, Duarte Albuquerque Barreira, Eduardo Botelho, Eduardo Paz Barroso, Eduardo Pinto, Eduardo Silva, Eduardo Varandas, Eduardo Vítor Rodrigues, Egídio Álvaro, Eládio Mateos Miera, Elisabete Fernandes, Emídio Rosa de Oliveira, Ernesto Areias, Eurico Tiago, Fátima Vieira, Fernando Melo, Fernanda Lage, Fernando Braga, Fernando Campos, Fernando Frásquilho Silva, Fernando Guedes, Fernando

Marques Fernando Pamplona, Fernando Paulo Rosa Dias, Fernando Pernes, Fernando Queiroga, Fernando Seara, Fernando Silva, Filipa Almeida, Filipe Ribeiro, Florêncio Freitas, Francisco José Viegas, Francisco Lourenço, Geraldo Vidal Gonçalves, Germano Silva, Glória Lopes, Goreti Teixeira, Graça Campos, Graciosa Silva, Guilherme Pires, Helder Cerqueira, Helena Balsa, Helena Barranha, Helena Esteves, Helena Jardim, Henrique Silva, Hugo Santos, Inês Belo, Inês Sampaio, Isabel Fernandes, Isabel Fragoso, Isabel Paulo, Isabel Salema, Ivo André Braz, J.B.César, Jaime Ferreira, Jésus Manuel Garcia, Joana Carvalho, Joana Leitão de Barros, Joana Meireles, João Baptista, João Cabeleira, João Cepeda, João Céu e Silva, João Costa, João de Sá, João Filipe Pestana, João Marcelino, João Moço, João Pedro Baptista, João Pedro Barros, João Pedro Fróis, João Pedro Oliveira, João Pinharanda, João Plácido dos Santos, João Xavier, Joaquim Barreira Gonçalves, Joaquim Matos Chaves, Joaquim Matos, Joaquim Norte Sousa, Joaquim Oliveira, Joaquim Veríssimo Serrão, Jorge Costa, Jorge Figueira, Jorge Lage, Jorge Traquete, José Acácio Castro, José Barbosa, José Bourbon Ribeiro, José Carlos Barros, José Carlos de Vasconcelos, José Coelho, José d'Encarnação, José Dias Pires, José do Carmo Francisco, José Eliseu, José F. Guimarães, José García Leal, José Henrique Dias, José Jorge Letria, José Leite Pereira, José Luís Baltar Pumar, José Luís Feronha, José Luís Judas, José Luís Porfírio, José Manuel Alves, José Martinho, José Paulo Santos, José Peixoto, José Sacramento, José Ventura, José-Augusto França, Juan Manuel Gómez Segade, Juliana Pereira, Júlio Amorim de Carvalho, Júlio Quaresma, Júlio Resende, Lara Cardoso, Lara Martins, Lara Torrado, Laura Afonso, Laura Castro, Leonídio Paulo Ferreira, Levi Leonidio, Lídia Martins, Liliana Carvalho Lopes, Lina Santos, Lucas Schwantes, Luís António Patraquim, Luís Caetano, Luís d' Oliveira Nunes, Luís de Sttau Monteiro, Luís Diamantino, Luís Jorge Gonçalves, Luís Leal Miranda, Luís Lima, Luís Manuel Cabral, Luís Manuel Patrão, Luís Miguel Loureiro, Luís Pereira, Luís Rocha, Luísa Marinho, Luísa Quintela, Luísa Rego, Luísa Soares de Oliveira, Madalena Victorino, Manuel Baptista, Manuel Carneiro, Manuel Cunha, Manuel de Azevedo, Manuel Graça Dias, Manuel Morato, Manuel Verdelho, Manuela Azevedo, Manuela Morais, Manuela Synek, Manuela Tender, Márcia Fernandes, Marco Di Capua, Marco Lopes, Margarida Botelho, Margarida Correia Marques, Margarida Lúzio, Maria Amélia Cupertino de Miranda, Maria Augusta Silva, Maria Celeste Costa, Maria da Luz Rosinha, Maria de Fátima Lambert, Maria do Céu Penso, Maria do Mar Fazenda, Maria Fernanda Carvalho, Maria Fernanda Guimarães, Maria João Burbon, Maria João Costa, Maria João Fernandes, Maria João Vasconcelos, Maria José Guedes, Maria José Magalhães, Maria José Oliveira, Maria Ramos Silva, Mariana Correia Pinto, Marina Almeida, Marina Marques, Mário Barroca, Mário Chaves, Mário de Oliveira, Mário Nunes, Marlene Oliveira, Marta Prates, Marta Santos Silva, Marta Vasconcelos Leite, Maura Teixeira, Maxim Simões de Abreu Jaffe, Michel Gaúzes, Michel Toussaint, Miguel Durão, Miguel Matos, Miguel Soares, Mila Simões de Abreu, Nassalete Miranda, Nelson Di Maggio, Nuno Barreto, Nuno Galopim, Nuno Grande, Nuno Lima de Carvalho, Nuno Lopes, Nuno Vaz, Octávio Serra, Olga

Telo Cordeiro, Olímpia Mairos, Olinda Santana, Óscar Faria, Patricia Carvalho, Patrícia Moura Pinto, Patrícia Posse, Paula Lobo, Paula Torres de Carvalho, Paulo Chaves, Paulo Pimenta, Paulo Pinheiro, Paulo Sá Machado, Paulo Silva Reis, Pedro Álvares Ribeiro, Pedro Dias, Pedro Garcias, Pedro José Barros, Pedro Lapa, Pedro Verdelho, Perfecto E. Cuadrado, Pinto Garcia, Porfirio Alves Pires, Rafael Coelho Dias, Ranata Monteiro, Raquel Barca, Raquel Dias Silva, Raquel Henriques Silva, Raquel Martins, Raquel Pereira, Raquel Ramos, Ribau Esteves, Ribeiro Aires, Ricardo Baptista, Ricardo Pinto, Ricardo Pires Coelho, Rita Fonseca, Rita Maia Gomes, Rita Pimenta, Rita Silva Freire, Rocha de Sousa, Rodrigo Afreixo, Rodrigo Magalhães, Rodrigues Vaz, Rogério Bacalhau, Rui Maia, Rui Mário Gonçalves, Rui Pereira, Rui Tina Neto, Sandra Borges, Sandra Henriques, Sandra Pereira, Sandra Rodrigues, São José Sousa, Sara Cardoso, Sara Esteves, Sara Silva, Sérgio Andrade, Sérgio Mourão, Sérgio Pires, Silvia Souto Cunha, Sílvio Alves, Sofia Lourenço, Sofia Medeiros, Sofia Rodrigues, Soraya Meyer, Stefano Cecchetto, Suraia Ferreira, Tâmyris Rocha Santana Jaffê, Tânia Alves, Teresa Gentile, Teresa Matos Sequeira, Teresa Pizarro, Tiago André Vargas, Tiago Saldanha Quadros, Tomás Carneiro, Umberto Broccoli, Valdemar Cruz, Valentina Serafino, Válder Hugo Mãe, Viale Moutinho, Vítor Neves, Vitório Leite, Vladimiro Nunes e tantos outros, que merecidamente atuaram, atuam e ainda virão a trabalhar na ampliação e aprofundamento do conhecimento teórico e artístico de Nadir Afonso.

No desafio de realizar esta investigação e análise de cerca de 100 trabalhos inéditos de Nadir Afonso, iremos no centrar fundamentalmente nos livros escritos pelo artista, que compõem a fonte de suas Teorias Estético-Filosóficas e artísticas, como também, em algumas de suas entrevistas e depoimentos, na tentativa de absorver as suas palavras originais mais recentes, com possíveis exemplos objetivos de sua *praxis*.

## Motivação

A motivação para o desenvolvimento desta investigação está no próprio artista e na sua obra – um objeto de estudo desafiador. Conhecer mais profundamente todo o conjunto de obras do Acervo de Nadir Afonso e *ter a oportunidade de realizar um trabalho ainda não elaborado sobre o artista*, que é analisar as suas obras e pinturas de carácter inédito, é uma honra e um grande desafio.

Pelo fato de ser artista plástica, doutorada em Artes Visuais, (com tese na área de Imagem, Cultura e Curadoria), mestre em Ciência da Religião (com dissertação e livro publicado na área de Filosofia, Estética e Hermenêutica, sobre Schiller e a Arte<sup>1</sup>), creio reunir as condições para desenvolver uma investigação pertinente no âmbito da análise das pinturas de Nadir Afonso. Para tal, descrevo um pouco do meu percurso.

Nascida em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais no Brasil, me estabeleci vivendo em Portugal desde 2013 e possuo dupla nacionalidade: brasileira e portuguesa.

A paixão pela pintura inicia na infância, a partir da convivência com a minha avó materna que, além de pianista, compunha, desenhava e pintava. Com ela iniciei os meus primeiros desenhos a carvão, ao som da música. Dediquei-me ao ballet clássico e ao contemporâneo, durante muitos anos, como bailarina de um grupo, realizei cursos, lecionava e desenhava figurinos para alguns espetáculos no Brasil. Paralelamente, estava na Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF, Brasil, na licenciatura e bacharelado em Artes. Terminada a graduação em 1987, comecei a atuar como artista plástica sobretudo na pintura e também na área do desenho, com exposições individuais e coletivas, atividade em que ainda atuo substancialmente, tendo participado de Bienais e diversas exposições também em Portugal atualmente.

Em 2007 concluí o Mestrado em Ciência da Religião - área da Filosofia, na Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF, Brasil, na área de pesquisa de Filosofia e Hermenêutica, com a Dissertação: “Schiller e a Arte: a beleza como elevação do homem rumo ao Absoluto.” Em 2015 finalizei o Doutorado em Artes Visuais, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, com a Tese na área de Imagem, Cultura

---

<sup>1</sup> Pereira, Cláudia (2018). *Schiller e a Arte: A beleza como elevação do homem rumo ao absoluto: Uma reflexão sobre Educação Estética, razão e sensibilidade*. Londres: Novas Edições Acadêmicas.

e Curadoria: “Galeria de Arte Celina: espaço e ideário cultural de uma geração de artistas e intelectuais em Juiz de Fora (1960/1970).”

Em Portugal, lectionei como professora universitária convidada na área do Desenho: Desenho de Modelo Vivo e Desenho de Retrato, no período de 2013 a 2016 na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, FBAUL.

Desde 2016 atuo como investigadora do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes da Universidade de Lisboa, CIEBA, com publicações e análises sobre obras de artistas diversos, participação e organização de congressos, tendo também atuado fundamentalmente como professora de Arte durante 23 anos, em escolas e no Ensino Universitário no Brasil.

Um fato curioso é que, inicialmente, a minha pintura era figurativa e, a partir de 1990, tornou-se uma pintura abstrata geométrica, durante um período de 23 anos. O círculo presente em minhas obras e séries desta época, representavam, nesta perspectiva, a essência do ser humano em conexão com a natureza e o cosmos. Houve o predomínio das formas circulares, em todas as séries desenvolvidas (figura 0).



Figura 0. Cláudia Matoos (Cláudia Matos Pereira) *Poesia de Inverno*. Pintura acrílica 60 x 80 cm. (1999).  
Fonte: foto própria da autora.

Entretanto, a partir de 2013, retomei a pintura figurativa, quando me estabeleci em Portugal e atualmente, a minha produção artística assim tem se mantido.

O meu interesse e atuação na pintura, a vivência acadêmica, o estudo, o ensino, a prática e a experiência artística me facilitaram as análises, a compreensão, percepção e investigação das técnicas, metodologias e materiais específicos utilizados pelo artista Nadir Afonso. A afinidade pelas formas geométricas e a capacidade de compreensão e/ou aproximação com o pensamento filosófico e estético deste artista foram elementos facilitadores nesta investigação e que foram fortalecidos com os meus estudos anteriores do mestrado, na área da Filosofia, e do doutoramento nas Artes Visuais.

Acredito que esta investigação continuará a possibilitar a abertura de um horizonte de maior compreensão e conhecimento da pintura de Nadir Afonso para as atuais e futuras gerações.

Para um artista e pensador que foi, preocupado em descobrir os porquês do Universo e da Arte, podemos dizer que ele brilhantemente concretizou com o seu pensamento e a sua Arte, um Universo de obras que sobreviverão ao Tempo.

## Nadir Afonso – Dados Biográficos

*É com a pintura que quero estar e sei que o resto da minha vida  
está muito bem entregue, porque na realidade, a Laurinha é  
uma espécie de extensão de mim...  
Nadir Afonso, 2009<sup>2</sup>*



Figura 1. Nadir Afonso e sua esposa, Laura Afonso, no atelier de desenho em Cascais (2010). Fonte: *print screen* da fotografia de Olívia Silva, do filme *Nadir Afonso: O Tempo Não Existe*. Documentário<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Santos, Agostinho (coord.) (2009). *Nadir Afonso: Itinerário (com)sentido*. p.42.

<sup>3</sup> *Nadir Afonso: O Tempo Não Existe* (2010) Documentário. Filme de Jorge Campos, com fotografias de Olívia da Silva.

Nadir Afonso Rodrigues é um grande expoente da pintura portuguesa. Nasceu em Chaves em 04 de dezembro de 1920 e faleceu em Cascais em 11 de dezembro de 2013. Foi um artista pluridisciplinar e transdisciplinar. Sua extensa obra diversificada expressa-se na Arquitetura, nas Artes Plásticas e na Filosofia Estética. Em seu percurso de vida demonstrou a capacidade de ampliar as perspectivas criativas, simultâneas à profundidade de indagações e reflexões filosóficas. Arte e Ciência, assim estariam num fluxo contínuo em sua produção pictórica.

Iniciou, em 1938, o curso de Arquitetura na Escola de Belas-Artes do Porto. Ao concluir estes estudos dirigiu-se à Paris, em 1946, onde se inscreveu na *École des Beaux-Arts*, para estudar pintura. Obteve uma bolsa de estudo do governo francês, através do artista Cândido Portinari, que conheceu em Paris. Neste mesmo ano iniciou a colaboração com Le Corbusier, no *Atelier des Bâtitseurs* (ATBAT). O projeto que desenvolveu sob sua orientação lançou as bases de sua tese *A Arquitetura não é uma arte*, defendida em 1948, no Porto. Neste período correspondente, trabalhou a pintura no atelier de Fernand Léger. Em 1951 foi para o Brasil, onde colaborou com o arquiteto Oscar Niemeyer, no projeto do *IV Centenário da Cidade de São Paulo*. Regressou a Paris em 1954, e participou do movimento de arte cinética, expondo na galeria Denise René, em 1956 e 1957 e em coletivas com Victor Vasarely, Auguste Herbin, André Bloc e Richard Mortensen. Em 1958, apresentou a série *Espacillimité* no *Salon des Réalités Nouvelles* e publicou a sua obra de reflexão estética *La Sensibilité Plastique*. Em 1959 apresentou uma grande exposição na *Maison des Beaux-Arts* de Paris e expôs na Galeria Divulgação no Porto. Participou de duas Bienais de São Paulo no Brasil, representando Portugal, em 1961 e em 1969. Ainda em 1969, recebeu o prêmio de pintura Amadeu de Souza-Cardoso e foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian até 1970. Esta mesma Fundação, em Paris, dedicou-lhe uma exposição retrospectiva no *Centre Culturel Portugais* e, posteriormente, em Lisboa. Publicou *Les Mécanismes de la Création Artistique*, ainda em 1970<sup>4</sup>, na Suíça.

Com uma biografia, produção e currículo extensos destaca-se, neste breve texto, somente alguns pontos marcantes.

O filme *Nadir*, de autoria de Jorge Campos, foi realizado em 1994, para a Radiotelevisão Portuguesa, RTP. O livro intitulado *Sobre a Vida e Sobre a Obra de Van Gogh*, (publicado em 2002), foi selecionado como melhor livro de Arte da Feira de

---

<sup>4</sup> Afonso, Nadir (2020a). *O sentido da arte e outros textos*. p.29.

Frankfurt de 2003, também para estar presente no Museu do Livro em Leipzig. Foi artista homenageado na *XII Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira*, onde realizou uma exposição antológica. Em 2004, foi homenageado na 2ª Feira Internacional do Estoril, onde lhe foi atribuído o Prémio Nadir Afonso<sup>5</sup>.

Recebeu as condecorações com os graus de Oficial (1984) e Grande-Oficial (2010) da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada. Ainda em 2010, exposições expressivas se realizaram no Museu Nacional de Soares dos Reis, no Porto, no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, em Lisboa, como também no Museu da Presidência da República.

Em destaque, foi Doutor *Honoris Causa* pela Universidade Lusíada, Lisboa (2010) e pela Universidade do Porto (2012). Foi Membro da Academia de Belas Artes e Membro Honorário da Ordem dos Arquitectos. Em 2012, mais duas exposições antológicas ocorrem em Itália: uma em Roma no *Museu Carlo Bilotti/ Vila Borghese* e outra em Veneza, no *Instituto Veneto di Scienze Lettere e Artis*. Ainda neste mesmo ano é apresentado o filme Nadir Afonso: *O Tempo não Existe*, de Jorge Campos, no Teatro Nacional São João no Porto<sup>6</sup>.

Em 2013 o Centro de Artes Nadir Afonso, em Boticas, foi inaugurado. Em dezembro deste mesmo ano, o artista veio a falecer em Cascais.

Em 2016, o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, projeto de Álvaro Siza, foi aberto ao público. A exposição inaugural *Nadir Afonso – Chaves para uma obra*, teve a curadoria de Bernardo Pinto de Almeida que, neste mesmo ano, realiza o filme *Nadir – O Arquitecto*.

Nadir Afonso possui uma extensa obra pictórica e publicou diversos livros que estão indicados na Bibliografia activa, no final deste trabalho.

O artista está representado em numerosas coleções públicas, onde se destaca: - em Portugal – no Porto – Museu Nacional de Soares dos Reis; em Amarante – Museu Amadeo Sousa Cardoso; – em Lisboa – Coleção Berardo de Arte Contemporânea; Caixa Geral de Depósitos; Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação Millenniumbcp; Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado; – em França – *Centre George Pompidou*, Paris; – na Alemanha – *Museum Im Kulturspeicher*, Würzburg; – na Hungria – *Szépművészeti Múzeum*, Budapeste; – nos Estados Unidos – *Citibank*, Nova Iorque; *JP*

---

<sup>5</sup> Quadros Ferreira, António (coord) (2022a). *Nadir, a arte em diáspora*. p. 267.

<sup>6</sup> *Ibidem*. p. 269.

*Morgan Chase*, Nova Iorque; – no Brasil – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Museu de Arte de São Paulo<sup>7</sup>.

“O jardim que evoca a minha infância está em Chaves” revela Nadir Afonso em *XXXIII Síntese Estética, 2013*, “ao passo que, em qualquer parte do globo, a exatidão é invariável”<sup>8</sup>. De Chaves para o Mundo – o artista não se deteve com a conceção de um olhar único sobre o globo, oriundo de uma cultura em si. Pelo contrário, através de viagens por outros continentes e contactos com diferentes culturas, desenvolveu um pluri-olhar, em busca desta exatidão universal e do que possa ser compreendido em termos da arte numa dimensão global. Nadir Afonso então nos indaga: “Por que é que o verdadeiro artista é universal? Porque atinge a exatidão.” Para ele, “a exatidão, essência da arte, é uma quantidade dificilmente sentida”<sup>9</sup>.

A Fundação Nadir Afonso e a sua presidente Dr<sup>a</sup> Laura Afonso têm sido incansáveis e persistentes na divulgação da vida e obra do artista, mediante a organização de exposições que estão ocorrendo pelo país desde então, publicações, seminários, mesas redondas, debates, workshops, ciclos de cinema documental, estabelecendo intercâmbios e parcerias com instituições nacionais e internacionais, assim como, com instituições de ensino básico, secundário e universitário, para o desenvolvimento de atividades pedagógicas e disseminação do conhecimento em favor da cultura em Portugal.

---

<sup>7</sup> Afonso, Nadir (2020a). *O sentido da arte e outros textos*. p.32.

<sup>8</sup> Afonso, Nadir (2020d). *Reflexões estéticas - Sobre a vida e sobre a obra de Van Gogh*. p.299

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.300.

## CAPÍTULO 1

*O trabalho é que cria o artista.*

*Nadir Afonso<sup>10</sup>*

*Definitivamente, a pintura concita-se no  
'fazer falar a pintura' – tanto em estado de teoria  
como em estado de prática, a possível  
lição da pintura é o como se faz,  
mas também é o como se pensa.*

*António Quadros Ferreira<sup>11</sup>*

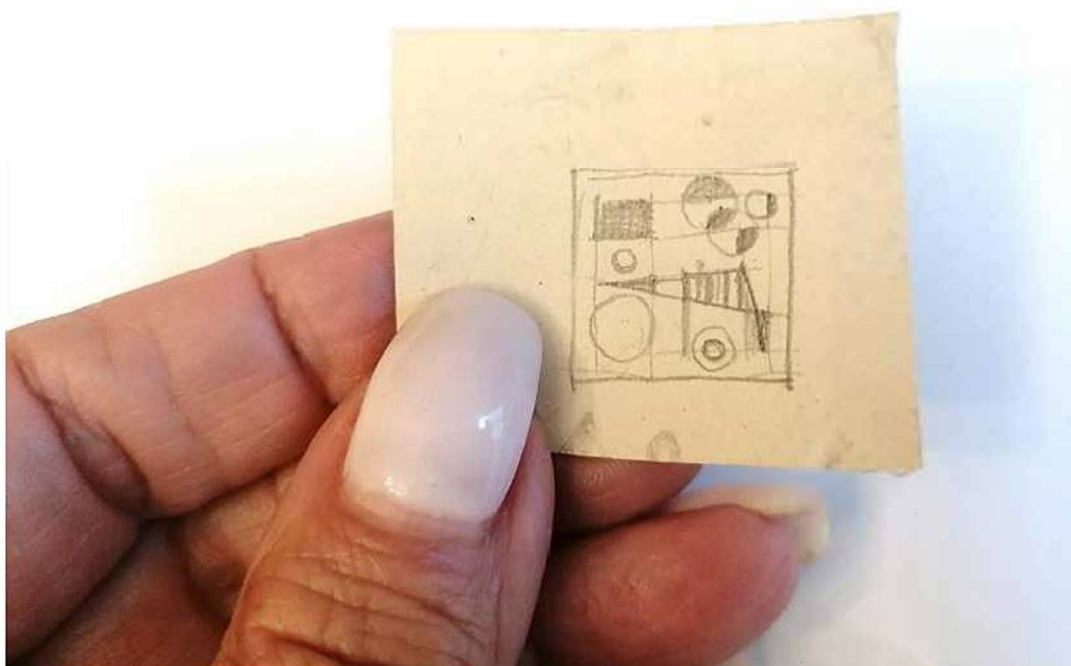
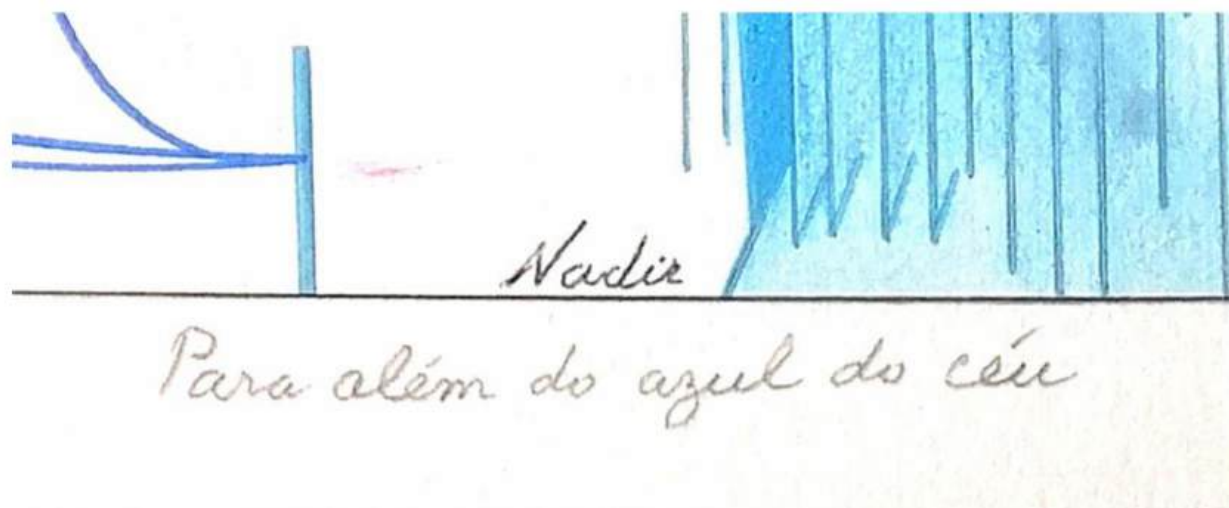


Figura 2. Destaque especial para a escala comparativa entre a dimensão de uma unha e um dos menores Estudos de Nadir Afonso, em lápis grafite sobre papel. Inédito. Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fonte: foto própria (2024).

<sup>10</sup> *Entre Nós: entrevista a Nadir Afonso* (2018). Universidade Aberta e RTP.

<sup>11</sup> Quadros Ferreira, António (coord.) (2022). *A pintura é uma lição - Sciencia potentia est.* p.18.



### 1.1 Pintura – Para Além do Azul do Céu

Nadir Afonso é reconhecido como um dos artistas marcantes da pintura portuguesa dos séculos XX e XXI. Sua obra contribui decisivamente para o fortalecimento e conhecimento de uma linguagem artística singular, pautada pela presença da geometria, pelo rigor compositivo, pela busca da harmonia e da exatidão formal. O conjunto de sua obra distingue-se pela originalidade estética e pelo aprofundamento teórico, investigativo e reflexivo, que articulou arte e ciência, especialmente através das Leis matemáticas como princípio estruturante da criação. Ao integrar o seu pensamento filosófico, a intuição, a racionalidade e intensa produção artística, Nadir Afonso afirmou-se como um dos grandes nomes da modernidade artística em Portugal. O pintor revela-nos um legado duradouro, capaz de estimular o pensamento visual contemporâneo<sup>12</sup>.

Pretendemos proporcionar ao leitor uma maior facilidade de imersão e compreensão de um conjunto inédito de pinturas de Nadir Afonso, através do diálogo com o próprio pensamento teórico do autor, que se dedicou a escrever sua concepção acerca do Universo e da Arte, em uma coletânea de textos publicados em livros. Ao seguir um modelo iconológico de análise da obra de arte, criado por Aby Warburg, e desenvolvido

<sup>12</sup> Optamos por abrir secções de itens dos capítulos com Imagens em Cabeçalhos. Cabeçalho 1. Imagem com detalhe da pintura de Nadir Afonso, onde se pode observar o título da obra escrito por ele em lápis grafite, no canto direito abaixo da Pintura a guache. *Para além do azul do céu*. Técnica mista sobre papel. 28 x 38 cm. Inédito. *Período Fractal*. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. s/d. Inv. 722. Foto: própria.

por Erwin Panofsky, limito-me ao significado primário, ou seja, de descrição pré-  
iconográfica, para realização de análises de obras inéditas de seu acervo.

Será uma tentativa de olhar a sua pintura e o seu processo artístico, a partir de sua  
própria ótica. Para tal, não é nossa intenção incluir e citar outros autores/pensadores que  
possam colaborar nas afirmações ou em contraposições teóricas com este artista. Dentro  
do possível, o pensamento de Nadir Afonso será evidenciado, em relação à sua prática  
artística. Ressalto que não serão emitidos juízos de valor, concordâncias ou discordâncias  
acerca da sua teoria, mas haverá, em alguns pontos, o exercício de clarificar o seu  
pensamento, quando necessário.

É fato que o artista Nadir Afonso, por ser arquiteto, é muito conhecido pelos  
públicos como “o arquiteto pintor”, como “o pintor e arquiteto”, como “o pintor das  
cidades”, como um “pintor de abstracionismo geométrico” e tantas outras atribuições.

O grande desafio deste trabalho consiste em penetrar nas inquietações, nas  
angústias do trabalho do artista, no cotidiano dos seus traços e estudos, nas próprias  
dicotomias vivenciadas por Nadir Afonso, entre a exatidão das formas e linhas, diante da  
intuição e da necessidade íntima do exercício libertário e imprevisível das manchas, dos  
encobrimentos, dos retoques.



Figura 3. Nadir Afonso. *Para além do azul do céu*. Técnica mista sobre papel. 28 x 38 cm.  
Inédito. *Período Fractal*. s/d. Inv. 722. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto própria.

Poderemos vir a conhecer, com maior proximidade, a partir de um olhar mais íntimo ao processo do artista, o Nadir Afonso – *pintor filósofo, pintor da mancha intuitiva, pintor da Natureza Simbólica, o pintor da essência poética, o pintor das Paisagens de Ouro – o pintor Para além do azul do céu* – como ele mesmo nomeia uma de suas obras inéditas (figura 3).

*Para além do azul do céu* é também dizer – para além do óbvio – para além daquilo que estamos a ver facilmente, como conhecido de imediato, sem indagações.

Em uma entrevista realizada com Nadir Afonso sobre o seu livro *Face a Face com Einstein*, no programa *A Força das Coisas*<sup>13</sup>, da Antena 2, RTP, o artista afirmou:

A minha teoria sobre Arte conjuga-se com a minha teoria sobre o Universo. Há uma relação, ao meu ver, entre a Arte e o Universo. Se eu compreender o Universo, eu posso compreender a Arte. Há uma conjugação íntima entre as duas coisas [...] Eu compreendo a minha teoria, compreendo o conceito do Universo e já não tenho mais insónias. Eu tive muitas insónias, a procurar o porquê das coisas, o porquê do Universo, o porquê da Arte...e a minha procura foi tanta, que hoje vivo tranquilo porque acho que encontrei uma solução para a Arte e para o Universo. Há uma conjugação e isto está nos meus livros. E, ao mesmo tempo, encontrei na Cosmologia<sup>14</sup>.

No ato da pintura, Nadir Afonso vivenciou e procurou expressar estas conexões entre Arte e Universo. A sua própria metodologia exaustiva, no ato criativo da pintura, decorre de sua busca incessante em estabelecer as conexões entre o gesto, o traço, o lápis, o pincel, as formas, as massas de cores, com seus movimentos composicionais e as relações entre os diversos espaços, na sua percepção profunda do Universo, diante do papel branco ou de uma tela branca.

Sobre a criação artística, Nadir Afonso afirma: “...na elaboração de uma obra é possível visar conscientemente certas formas e, intuitivamente, visar outras que respondem sim às relações dos conjuntos das massas<sup>15</sup>”. O autor está a ressaltar a importância da consciência e da intuição do artista que, mediante a prática constante, poderá alcançar o equilíbrio e a harmonia entre estas formas e os seus espaços envolventes.

---

<sup>13</sup> Entrevista com Nadir Afonso sobre o seu último livro *Face a Face com Einstein*, no Programa *A Força das Coisas*, Antena 2, em 23/05/2008, RTP.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Afonso, Nadir (2020a). *O sentido da arte e outros textos*. p.72.

Nadir Afonso em diversos momentos de sua obra filosófica apresenta uma posição crítica em relação aos estetas<sup>16</sup>, pelo fato de considerar que estes não atuaram no exercício exaustivo de criar as formas e de trabalhar insistentemente sobre elas, a fim de alcançar a sensibilidade e a percepção necessárias dos fenômenos que ocorrem entre as formas e o espaço, para depois teorizarem a este respeito. Para o autor, é o exercício contínuo na arte, que irá contribuir para diferenciarmos um pensamento apenas teórico de quem não produz, daquele que vivencia – exerce e pratica, continuamente, o ato da criação artística. O exercício prático, o embate, a luta diária com os temas escolhidos, (sejam eles quais forem e suas formas), as cores, as texturas, os materiais, as camadas, as pinceladas, as sobreposições, a reflexão sobre o trabalho, todo este empreendimento e dedicação poderá fazer com que o indivíduo alcance a intuição e harmonia necessárias para realizar uma verdadeira obra de arte. Para Nadir Afonso, toda essa força e energia despendida na criação, não advém da “alma do artista”, nem de outras explanações sobre questões psicológicas ou místicas, oriundas dos estetas, mas decorrem da – intuição – sem raciocínio – das leis da natureza, que para o autor, são as leis da Morfometria – intuídas.

Segundo o autor, “a sensibilidade e a arte expressam-se sempre para além da consciência e da ciência”<sup>17</sup>. Ele revela que a ciência ainda não descobriu uma lei que reja a harmonia porque, para ele, não existe uma lei específica, mas uma infinidade de leis, que se desenvolvem a partir de formas elementares, sendo que ele afirma já ter descoberto algumas destas. Nadir Afonso sustenta que:

A obra pode ser matemática, sem que o seu autor se aperceba disso ou sem que ele nada entenda dos métodos operatórios da ciência matemática. O artista pode até considerar a harmonia como uma propriedade dos espaços matemáticos, sem por isso ser mais ‘teórico’ na execução de sua obra do que aquele que não a considera assim<sup>18</sup>.

No ato criativo, o artista não se guia por fórmulas ou cálculos matemáticos; é antes a intuição que lhe serve como uma espécie de bússola. E, embora alheio aos rigores da matemática formal, seu percurso pode espelhar, de maneira intuitiva, a harmonia regida pelas leis matemáticas intrínsecas. Desta forma, ele poderá chegar à qualidade de perfeição, conforme as condições de existência dos objetos ou elementos da composição.

---

<sup>16</sup> O termo ‘estetas’ é mencionado por Nadir Afonso, ao longo de toda a sua Teoria Estética, inúmeras vezes. Para o autor, os estetas são todos os estudiosos e autores que teorizam sobre arte, sobre as obras de arte e os artistas, mas que não realizam na prática, nenhum tipo de obra artística.

<sup>17</sup> Afonso, Nadir (2020a). *O sentido da arte e outros textos*. p.100.

<sup>18</sup> *Ibidem*. p.100.

Para Nadir Afonso, “a matemática dos sábios e a dos artistas correspondem às mesmas leis naturais, mas refletidas no espírito por práticas e métodos diferentes”. Ele ressalta que “a elaboração efetiva de uma obra só começa a partir do momento em que as formas *apelam* a outras formas, àquelas que pelas suas relações *permitem* a composição”<sup>19</sup>.

Podemos compreender que a composição opera como um sistema articulado de partes interdependentes, semelhante à lógica de um quebra-cabeça, em que a coerência emerge da relação entre os elementos.

Acrescentamos que nos âmbitos da Arte e da Matemática, o autor apresenta a perspectiva de que o artista se torna um investigador intuitivo. Conforme destaca Nadir Afonso:

Ainda que não empreguemos um único traçado regulador nas nossas composições – e isto simplesmente porque não sabemos ainda como aplicá-lo –, a nossa condição de investigador, puramente intuitivo, já não nos impede de ver que a arte é regida por leis que a sensibilidade apreende nas proporções das formas<sup>20</sup>.

Neste percurso de indagações e articulações presentes no pensamento de Nadir Afonso sobre a Arte e a Matemática, propomo-nos a compreender a dinâmica das Leis matemáticas e o papel da Morfometria, conceito central defendido pelo autor.

---

<sup>19</sup> *Ibidem*. p.235.

<sup>20</sup> Afonso, Nadir (2020a). *O sentido da arte e outros textos*. p.101.



## 1.2 Desvendar a Morfometria

A Teoria Estética de Nadir Afonso foi concebida para ser conhecida, aplicada ou refletida de forma universal, a qualquer obra de arte. A sua obra artística, em seu conjunto, não foi realizada como demonstração física da aplicabilidade de suas teorias. Não foi esse o seu objetivo.

O que podemos dizer, de forma óbvia, é que todo artista cria de acordo com a sua visão, pensamento e percepção do mundo e do Universo. Nadir Afonso quis partilhar, através de seus livros, uma forma distinta de olhar as imagens e a natureza, em que a matemática e as leis que regem a natureza – invisíveis a olho nu – aparecem de forma intuitiva e sensível na obra de arte, mesmo sem a intenção ou consciência do próprio artista. As leis matemáticas da natureza referem-se aos princípios matemáticos que descrevem padrões e processos observados no mundo natural. A Lei da Morfometria<sup>21</sup> é o pilar central de sua Teoria Estética.

O artista intui e sente no ato de criar, mas não racionaliza essas leis, acontece naturalmente na conceção do tema, nas formas, nas cores utilizadas, independentemente do estilo, época ou técnica utilizada.

Quando Nadir Afonso afirma que a “essência da Arte é a Matemática”<sup>22</sup> pode causar uma certa confusão, incompreensão ou discordância, por grande parte dos artistas e dos públicos em geral. O nosso objetivo não é concordar ou discordar de sua Teoria

<sup>21</sup> Cabeçalho 2. Imagem ilustrativa. Detalhe superior da obra de Nadir Afonso. *s/título*. Guache sobre papel, 23,3 x 36 cm. Inédito. (2011) Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Inv. 1878. Foto: própria.

<sup>22</sup>Afonso, Nadir (2020c). *Universo e pensamento e outros textos*. p.268.

Estética, muito pelo contrário, é simplesmente tentar aclarar e esclarecer alguns pontos de seu pensamento.

Pode haver uma concepção imaginária de que Nadir Afonso estaria talvez a dizer, indiretamente, que o artista iria utilizar a régua, o compasso, o esquadro ou demais instrumentos do desenho geométrico, ou estabeleceria medições, cálculos, usaria fórmulas matemáticas, etc., para conceber a sua obra, ou até que esta, deveria retratar formas geométricas. Nada disso é verdadeiro. A imaginação humana é rica em ideias para tentar compreender algo complexo, de forma mais simples, mas muitas vezes a interpretação é incorreta, como nesse caso.

A intuição do artista na busca por proporcionar o equilíbrio, as proporções, volumetrias, perspectivas, profundidades, contrastes, equidistâncias, entre as formas e cores, e as suas relações com o espaço, em seu tema escolhido, percorre um caminho na tentativa inconsciente de obter uma harmonia perceptível para si e para o espectador, na criação da obra de arte. A sensação que o artista experimenta de que a obra está bem, que é original, que atingiu o seu equilíbrio, que nada na composição falta ou está em excesso, de que nada precisa ser alterado, acrescentado ou retirado, ou seja, se a obra atingiu este nível de harmonia e equilíbrio, essa harmonia é decorrente da utilização inconsciente das leis matemáticas da natureza, que regem a tudo e a todos nós humanos, que vivemos no planeta, estando conscientes ou não da ação destas leis.

Nadir Afonso explica que “o olho criador sente a lei para além da forma aparente. Ao pegar num lápis ou num pincel e ao assinalar um centro ou um eixo, ao sugerir uma estrutura inscrita ou circunscrita à forma das coisas que escolhe como tema de sua obra, o artista torna objetivo aquilo que existia apenas como lei”. O autor afirma e insiste ao dizer que essa hipótese não possui nada de sobrenatural e revela: “a interação das formas naturais, as suas decantações sucessivas, sentidas ao nível do trabalho e de seu reflexo noético - a percepção - desvendam as leis *a priori* da geometria”. Para ele, “o homem criador desenvolve o seu trabalho dentro de uma matemática que o precede”<sup>23</sup>.

A matemática pode descrever a previsibilidade de como a natureza manifesta-se nas estruturas, nos padrões e regularidades que são observáveis em diversos âmbitos do Universo, como nas áreas da física, química, biologia e astronomia. Constitui uma base fundamental para a compreensão, estudo e visualização de fenômenos naturais, como também, permite prever o comportamento dos sistemas que compõem o mundo físico.

---

<sup>23</sup> Afonso, Nadir (2020d). *Reflexões estéticas - Sobre a vida e sobre a obra de Van Gogh*. pp.36-39.

Sobre a matemática e suas leis, Nadir Afonso destaca que

A lei não é um elemento passivo: a lei é a força universal que produz a evolução da natureza. O que ninguém explica é a energia da lei, ainda que lhe acrescentasse a palavra divina. [...] No seu equilíbrio de energia, de exatidão e de constância, a lei matemática não é só aquela que determina as formas mais exatas e constantes, mas também aquela que determina as mais elevadas energias<sup>24</sup>.

Em seu empreendimento Teórico-filosófico, Nadir Afonso percebe a fulcral importância da sensibilidade intuitiva – o sentir a natureza e a energia invisível – das relações dinâmicas entre os seres, entre os objetos e as formas, e declara: “tal como as qualidades do objeto, as leis morfométricas sentem-se na natureza; e a beleza está lá, não na alma do artista”<sup>25</sup>.

O autor reforça a ideia de que a intuição pode atingir um nível tal no artista, que este se torna capaz, no exercício para alcançar a perfeição na sua obra de arte, de conquistar este patamar. Se a perfeição for obtida, esta qualidade será a manifestação exata da matemática universal – que não se descreve, neste caso, através de fórmulas ou cálculos – apenas é sentida intuitivamente, está subjacente na composição e execução da obra. Por esta razão, algumas obras de arte são reconhecidamente universais e eternas, ultrapassam os séculos, com admiração dos públicos, pois trazem implicitamente esta carga de mistério.

Nadir Afonso revela: “as leis das formas não se veem ao nível da inteligência e do raciocínio, mas sentem-se ao nível da percepção intuitiva e, quando é a perfeição que procura, é, na realidade, a essa exatidão matemática, universal, que intuitivamente o verdadeiro artista se aplica”<sup>26</sup>.

O autor assegura que não há semelhança entre percepção intuitiva (intuição) e as demais capacidades intelectuais e mentais. Para ele, a “intuição matemática” que pode se manifestar naturalmente no artista, no ato de realização de sua obra, é fundamentalmente distinta do ato de se racionalizar matematicamente e previamente, a execução do processo criativo-artístico. Para tal, ele afirma: “existe seguramente uma diferença entre essa percepção e as outras faculdades mentais. Eu não sei qual é, mas sinto entre a intuição matemática e o raciocínio matemático uma diferença fundamental”<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Afonso, Nadir (2020c). *Universo e pensamento e outros textos*.p.266.

<sup>25</sup> *Ibidem*. p. 227.

<sup>26</sup> *Ibidem*. p.276.

<sup>27</sup> *Ibidem*. p.280.

No livro *Sobre a Vida e a Obra de Van Gogh*, Nadir Afonso revela que “a obra de arte como toda a forma de criação, obedece às leis da natureza, pressentidas através de uma percepção sensível”. O autor esclarece que as formas da natureza foram classificadas por ele, segundo a quatro qualidades: “evocação, perfeição, originalidade e harmonia”<sup>28</sup>.

Para este artista, o pensamento grego “depositava uma crença sagrada nas ciências geométricas”, desde Platão e Aristóteles. A partir deste culto seguiram-se duas correntes: - a primeira: uma disciplina artística que vai encontrar na geometria a sua precisão e a sua universalidade;

- a segunda: uma disciplina estética que procura compreender a primeira referida.

As reflexões de Nadir Afonso fundamentam-se a partir de “uma linha geométrica” situada nas antigas civilizações, tanto nas civilizações egípcias, quanto nas greco-romanas, que desencadearam esforços perceptivos na direção de uma “linha contínua de ‘módulos’ e de ‘traçados reguladores’, que a crescente acuidade elevou e desenvolveu ao longo dos séculos”<sup>29</sup>. Estas linhas a que se refere Nadir Afonso são linhas de pensamento e de percepção acerca das formas e de suas relações visuais com o espaço.

O autor afirma que a arte atual “já não é hoje, aquela simples quadratura ou retangulado de ‘proporções divinas’ inscritas nos objetos, mas uma *estrutura quântica de intrínsecas geometrias* – a que chamamos *morfometria*”<sup>30</sup>.

Nadir Afonso esclarece que “a lei morfométrica trata da integração e desintegração dos espaços”<sup>31</sup>. Ele parecia conseguir – ver de fato – essa dinâmica, de forma prática, ao olhar ao seu redor, no seu cotidiano.

Na entrevista com a apresentadora Raquel Santos, *Entre Nós: entrevista a Nadir Afonso*<sup>32</sup>, o artista descreve um pouco sobre a sua experiência da pintura. “O primeiro impulso é pintar a natureza, é identificar-se com ela. Trabalhando as formas, é trabalhado por elas. Quando o artista copia, copia a natureza vai sentido as leis que regem a natureza. E as pessoas pensam que é secundário, e não é. O artista trabalha – trabalhando as formas, pouco a pouco é sensibilizado por estas leis”. A repórter pergunta-lhe se ele conseguiria dar um exemplo mais palpável dessa sua experiência (figura 4) e transcrevo abaixo, a fala de Nadir Afonso:

<sup>28</sup> Afonso, Nadir (2020d). *Reflexões estéticas - Sobre a vida e sobre a obra de Van Gogh* p.60.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p.61. Configuração em itálico e negrito feita pela autora, diante da relevância do conceito de Nadir Afonso.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p.63.

<sup>32</sup> *Entre Nós: entrevista a Nadir Afonso* (2018). Universidade Aberta e RTP. Apresentadora Raquel Santos.



Figura 4. A apresentadora Raquel Santos e Nadir Afonso no Programa *Entre Nós*.  
Fonte: *print screen* realizado no vídeo referido, para efeito ilustrativo<sup>33</sup>.

Isso é evidente. Se o indivíduo, desenha um copo. À medida em que eu desenvolvo a minha perceção em relação ao copo, eu passo a intervir na composição do copo. Como? Isso é muito simples e as pessoas acham que isso é um bicho de sete cabeças e não é. Um esteta diz que o artista acrescenta à natureza o seu mundo interior. Isso não rima com coisa nenhuma... O que existe dentro do espírito do homem é o reflexo das leis da natureza.

Eu vejo este copo. Eu começo a pintar e pinto o copo. É o que lá está. Mas se eu trabalho e desenvolvo a minha perceção às leis e as condições de existência que regem este copo... Este copo existe porque existem leis que o regem. Há leis de perfeição. O copo tem que ser portátil, tem que ser cómodo, não magoar, tem que ser resistente.... Eu não posso pegar nele, se ele se desmanchar. Ele tem que ser resistente, tem que ser leve, tem qualidades. Há qualidades de existência. E o indivíduo quando é sensível, não só ao objeto, à forma do objeto em si, mas às leis que regem o objeto, isto é, às condições de existência que levam a ele a existir como objeto. Quando o indivíduo é sensível, começa – não aquilo que dizem os estetas, não começa a meter nada da sua cabeça – começa a meter as leis que regem o objeto. Quer ver?

Eu vou desenhar este copo, mas sinto, por exemplo, que ele não tem originalidade. Eu posso imprimir-lhe uma certa originalidade. Pôr-lhe a base mais estreita, mais fina, adelgaçar a forma, fica mais original, não é? Eu, como artista, já não copio o copo, dou-lhe uma outra elegância, porque fui sensível a recriações. O esteta diz, “ele cria da sua cabeça”. Ele não tem nada na sua cabeça, ele só é sensível às leis.

Eu posso sentir, por exemplo, que este copo magoa, eu estreito a base e elimino essas linhas, e sou capaz inclusivamente, de torná-lo mais portátil, mais fácil de se pegar nele, posso também dar-lhe mais estabilidade, para ele não cair.

<sup>33</sup> *Entre Nós: entrevista a Nadir Afonso* (2018). Universidade Aberta e RTP. Apresentadora Raquel Santos.

Ou seja, o indivíduo já não copia o copo, já não copiou o objeto. Imprime na representação do seu objeto, leis que ele vê nas condições de existência. Ora bem, é aquilo que eu faço e que os outros fazem.

Eu tenho que sentir as condições de existência, e quando eu sinto as condições de existência, é aí que eu começo a criar a obra de arte. Porque há uma condição de existência, que os estetas nunca pensaram nela, que não está nos objetos, não na qualidade dos objetos. Não é porque eu sinto uma qualidade de perfeição, não porque eu sinto uma qualidade de originalidade, também não interessa numa obra de arte.

**Há uma qualidade específica na obra de arte, que não está no objeto, mas está nos espaços – no espaço do objeto e nos espaços circundantes.**

Quando eu pego uma tela e desenho aqui um copo, é evidente que não há só o copo, há o espaço envolvente do copo. Há uma mesa, há um livro.... Na medida em que eu, na minha sensibilidade, que eu vejo estas condições de existência, eu passo a sentir, e não apenas. E aqui é que é o golpe de teatro, passo a sentir não apenas a perfeição do copo, passo a não imprimir apenas a impressão ideal do copo, não passo a imprimir esses melhoramentos do copo que eu senti, nas condições reais de existência, mas **passo a empregar um outro melhoramento, que não está no copo, não está no objeto, está nos espaços que são regidos por leis geométricas. Aqui é que está, a meu ver, a especificidade da obra de arte. É na medida que o indivíduo inconscientemente, de maneira intuitiva, representa o seu objeto, dentro de leis geométricas, a que eu me permito chamar – Leis Morfométricas**<sup>34</sup>. A condição essencial no homem que trabalha ou que escreve sobre arte é trabalhar. Sem prática, o indivíduo só diz asneiras e os estetas que não praticaram a obra de arte...

O trabalho é que cria o artista<sup>35</sup>.

No decorrer desta entrevista, o exemplo do copo (figura 4) foi simples e interessante para clarificar o pensamento de Nadir Afonso. Para o artista, as Leis da Morfometria atuam exatamente na interação, na integração e desintegração dos espaços circundantes ao objeto, assim como nos espaços em seu interior. Isso acontece, segundo a sua Teoria, também nestas relações espaciais entre um ou mais objetos, como também, entre uma ou mais formas no espaço. Estas leis são então utilizadas pelo artista, intuitivamente, sem o prévio raciocínio ou planejamento, o artista intui e realiza o seu trabalho artístico.

Laura Afonso, relembra que “ao observar uma obra de arte, Nadir entendia que tínhamos de nos abstrair do objeto representado e ver a Lei”<sup>36</sup>.

Proponho que venhamos a pensar, por exemplo, na nossa condição humana de vida no planeta e na Lei da Gravidade ou Lei da Gravitação Universal, onde em nosso cotidiano – de rotina comum – desde que nascemos, todo o tempo, estamos a realizar inúmeras atividades constantes, sem racionalizar a ação de nenhuma lei. Vivemos e não

<sup>34</sup> As frases em negrito assim foram configuradas pela autora desta investigação, diante da ênfase demonstrada pelo artista em sua fala.

<sup>35</sup> *Entre Nós: entrevista a Nadir Afonso* (2018). Universidade Aberta e RTP.

<sup>36</sup> Afonso, Laura (2025). *Entrevista com Laura Afonso*. Entrevistadora Cláudia Matos Pereira. Lisboa, 27/06/2025.

pensamos nas ações da Lei da Gravidade ao acordar, ou durante todo o tempo, a cada passo, a cada gesto, a cada movimento. Vivemos naturalmente. Estamos fixos ao planeta por ação desta Lei, que pode ser comprovada matematicamente. Porém, mesmo quando esta Lei ainda não havia sido descoberta, o ser humano vivia naturalmente sem saber, ou sem perceber a sua existência e, nem por este motivo, a Lei da Gravitação Universal deixava de existir. Ao visualizarmos as obras de arte, seja na pintura, no desenho, na escultura, na gravura, em instalações artísticas, ou quaisquer demais modalidades, a Lei da Gravidade está atuando, impressa artisticamente nestas obras, sejam nas paisagens, nas naturezas mortas, nos retratos, em cenas históricas, etc., nas abstrações, em todos os temas, mas não pensamos nesta Lei, especificadamente, durante esta visualização ou fruição. Mas a Lei da Gravidade lá está. Como exemplo – na obra *Os Doze girassóis numa jarra*, 1888 – do artista Vincent van Gogh (figura 5), as flores e o jarro estão sobre uma mesa ou superfície plana e, com certeza, este artista não racionalizou a referida Lei, ao criar a sua pintura, mas a Lei está implícita – nada flutua.



Figura 5. Vincent van Gogh. *Os Doze girassóis numa jarra*. Óleo sobre tela. 91 x 72 cm. Arles (1888).  
Localização: Neue Pinakothek, em Munique. Fonte: domínio público<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Fonte da imagem. Por Vincent van Gogh - The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. ISBN: 3936122202., Domínio público, Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=151972> Acesso em [02/03/2025]

Dentro desta perspectiva, se refletirmos sobre um artista que deseja especificamente transgredir essa referida Lei, por exemplo, se é um artista surrealista e deseja alterar alguns elementos de sua composição e, propositalmente, retira a Lei da Gravidade de objetos e coloca-os a flutuar, ocorre um fenômeno visual interessante: ao visualizarmos os objetos flutuantes, que “artisticamente” não estão a sofrer a ação da Lei da Gravidade, esta Lei acaba por estar ainda mais presente, com maior força visual, diante desta contradição. Na figura 6, a pintura do artista René Magritte exemplifica este comentário pois, ao desafiar a Lei da Gravidade, diante deste bloco de pedra flutuante e seu castelo esculpido nesta rocha, acima do mar, esta Lei torna-se mais evidente.

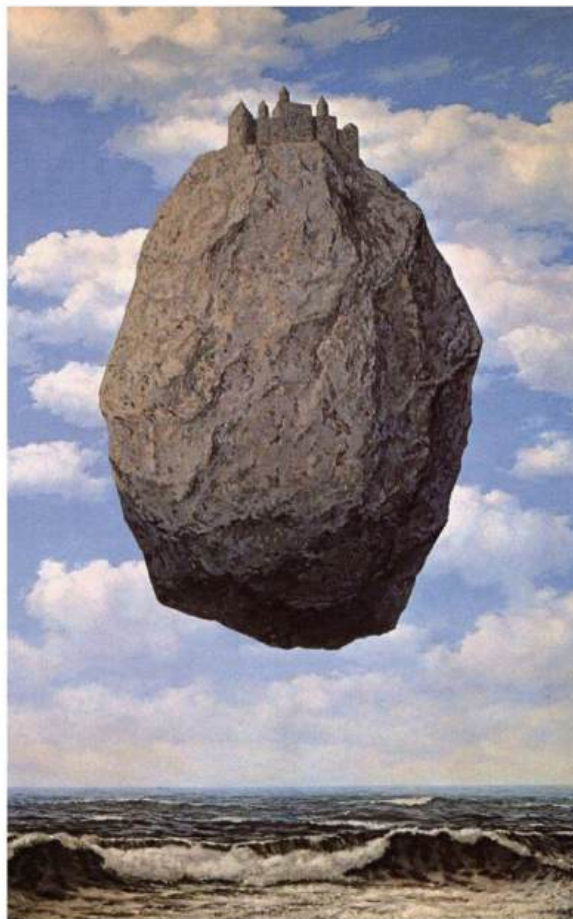


Figura 6. René Magritte. *Le Château des Pyrénées*, óleo sobre tela, 200 x 145 cm (1959). Pintura realizada por encomenda para Harry Torczyner. Fonte: site Tendências do imaginário<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Site: Tendências do imaginário. René Magritte. *Le Château des Pyrénées*, 1959. Fotografia. Disponível em: <https://tendimag.com/tag/magritte/> Acesso em [10/01/2025]  
<https://i0.wp.com/tendimag.com/wp-content/uploads/2018/03/renc3a9-magritte-le-chc3a2teau-des-pyrec3a9nc3a9es-1959.jpg?ssl=1> Acesso em: [27/05/2025]

Para reflexão sobre as representações e criações na arte, onde Nadir Afonso afirma que o artista desenvolve o seu trabalho de forma intuitiva, sem racionalizar, segundo as leis da Morfometria, que lhe são preexistentes e inconscientes, e que haverá uma conjugação com os espaços envolventes, apresento um exemplo simples, a título elucidativo.

Como ilustração da presença da matemática ou de leis da matemática na natureza que, talvez pela nossa incapacidade de visualização imediata, por desconhecimento ou por distração, ou até mesmo por não estabelecermos uma rápida relação entre uma circunstância fugaz da natureza e a matemática, esta analogia nos passe despercebida, como podemos ver na imagem da figura 7.

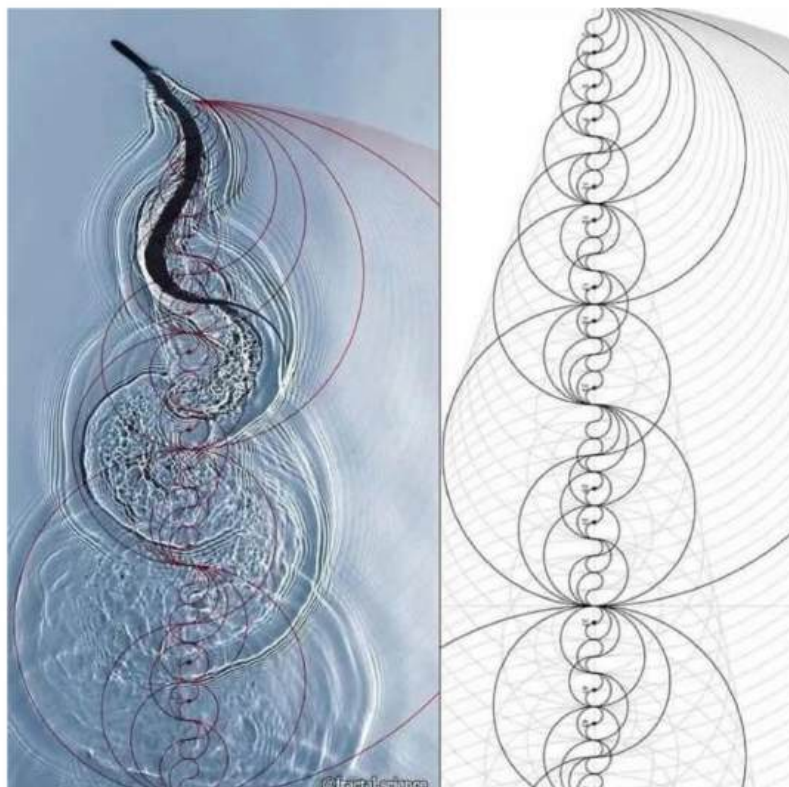


Figura 7. Imagem comparativa entre os movimentos de uma cobra na superfície da água e o padrão de curvas dos números primos. s/d. Fonte: *@fractalsciense*<sup>39</sup>.

Esta figura comparativa, desenvolvida pela *@fractalsciense*, apresenta uma cobra a nadar e, em suas movimentações naturais, desliza na água formando linhas ondulatórias.

<sup>39</sup> Fonte da figura 5. *@fractalsciense*. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=9383178828444666&set=gm.1329270568165615&idorvanity=32066222359793> Acesso em: [20/04/2025]

O deslocamento natural e específico desta cobra pode corresponder visualmente à dinâmica existente dos números primos, como se pode verificar nos estudos *Sobre el patrón de los números primos*, de Omar E. Pol. O autor descreve *El modelo de curvas periódicas superpuestas*<sup>40</sup> e apresenta a imagem da figura 8, que clarifica o desenvolvimento das referidas curvas. É possível verificar esta dinâmica linear, de forma mais interativa, na proposta do *computer programmer*, Jason Davies<sup>41</sup>.

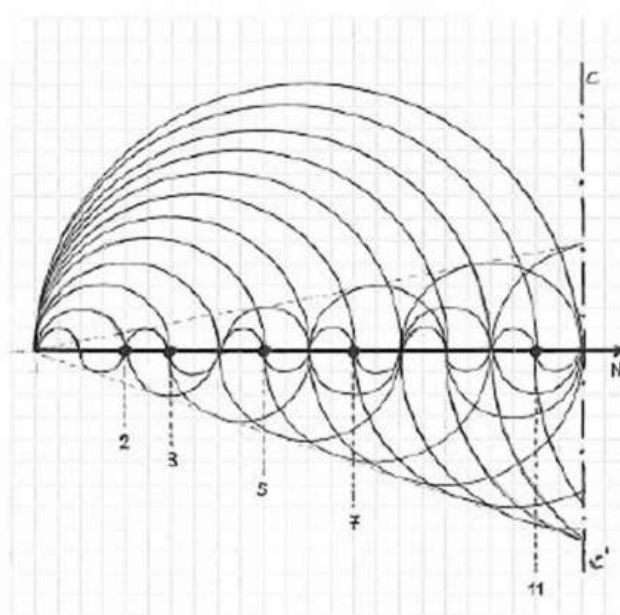


Figura 8. *El modelo de curvas periódicas superpuestas*. (2007). Fonte: Pol, Omar Evaristo

Com este exemplo, à primeira vista, nem nós seres humanos e nem a cobra em seu movimento, estaríamos conscientes, racionalizando esta relação matemática vinculando-a ao movimento deste réptil; mas a matemática está lá presente. Conforme as perspectivas do pensamento de Nadir Afonso, o fato é que um artista que estivesse a observar esta cobra naturalmente e a representá-la, a recriá-la, com seus percursos e ondulações sobre

<sup>40</sup> Pol, Omar Evaristo (2007) *Sobre el patrón de los números primos. Determinación geométrica de los números primos y perfectos*.

“*El modelo de curvas periódicas superpuestas*”. La serie de la cantidad de divisores de los números naturales y la serie de los números primos se determinan en forma geométrica de la siguiente manera: Desde el origen de la recta numérica se traza una curva periódica por cada número natural. Cada curva debe interceptar al número natural y a sus múltiplos. Finalmente se remarca con un punto grueso a los números que han sido interceptados sólo por 2 curvas: Estos son los números primos.

Disponível em: <http://www.polprimos.com/> Acesso em: [22/04/2025]

[https://matematicasiesoja.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/09/numeros\\_primos\\_omar\\_pol.pdf](https://matematicasiesoja.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/09/numeros_primos_omar_pol.pdf)

<sup>41</sup> Davies, Jason. *El Patrón de los Números Primos. Prime Number Patterns. Based on Sobre el patrón de los números primos by Omar E. Pol*. Disponível em: <https://www.jasondavies.com/primos/>

as águas, estaria a revelar criativamente, a partir da sua intuição e visão, as “condições de existência” do objeto – neste caso, a cobra – e suas relações com os espaços circundantes, regidos pelas leis matemáticas, as quais ele denomina de leis da Morfometria.

Outro exemplo em que se evidencia a presença de proporções matemáticas — embora geralmente alheias à percepção cotidiana — é o corpo humano, cuja estrutura revela relações numéricas que historicamente despertaram o interesse de estudiosos da arte e da ciência. A origem da antropometria remonta-se ao mundo antigo, pois egípcios e gregos já observavam e estudavam a relação das diversas partes do corpo.

O estudo das proporções do corpo humano constitui um dos pilares fundamentais da representação figurativa nas artes visuais, especialmente no desenho. Desde a Antiguidade, artistas e teóricos empenharam-se em compreender e sistematizar as relações métricas entre as partes do corpo, buscando uma representação idealizada, harmônica e esteticamente equilibrada da figura humana, segundo relações mensuráveis de simetria, razão e escala.

Cabe destacar que, devido à amplitude e complexidade do tema, este estudo não se propõe a se aprofundar em todas as abordagens e sistemas de proporções corporais, desenvolvidas ao longo da história pelos diversos autores e seus modelos específicos. Apenas iremos acenar, de maneira rápida e ilustrativa, alguns aspetos que possam estabelecer a relação entre a arte e a matemática.

Há indícios da existência de dois tratados da Antiguidade, um dedicado à arquitetura e outro à escultura, ambos vinculados à tradição artesanal da família de Rhoikos de Samos. O primeiro versaria sobre a construção do Templo de Hera, em Samos, empreendimento supervisionado conjuntamente por Rhoikos e seu filho Teodoro. O segundo teria descrito como Teodoro e seu irmão Telekles esculpiram uma imagem de Apolo Pítico para os samianos usando o sistema então vigente no Egito, o chamado Segundo Cânone Egípcio<sup>42</sup>.

O nosso interesse nesta narrativa histórica é destacar a matemática nesta metodologia. Os métodos de trabalho egípcios determinavam que um escultor desenhasse uma grade e posicionasse sua figura nesta, de acordo com um conjunto fixo de proporções de comprimento e largura. O Segundo Cânone (figura 9), em uso desde o século VII a.C. até o período romano, especificou uma altura de figura de 19 quadrados até os ombros e

---

<sup>42</sup> Moon, Warren G. (1995). *Polykleitos, The Doryphoros and Tradition*. p.27.

22,5 quadrados até o topo da cabeça — exatamente as proporções que se diz terem sido usadas por Teodoro e Télecles<sup>43</sup>.

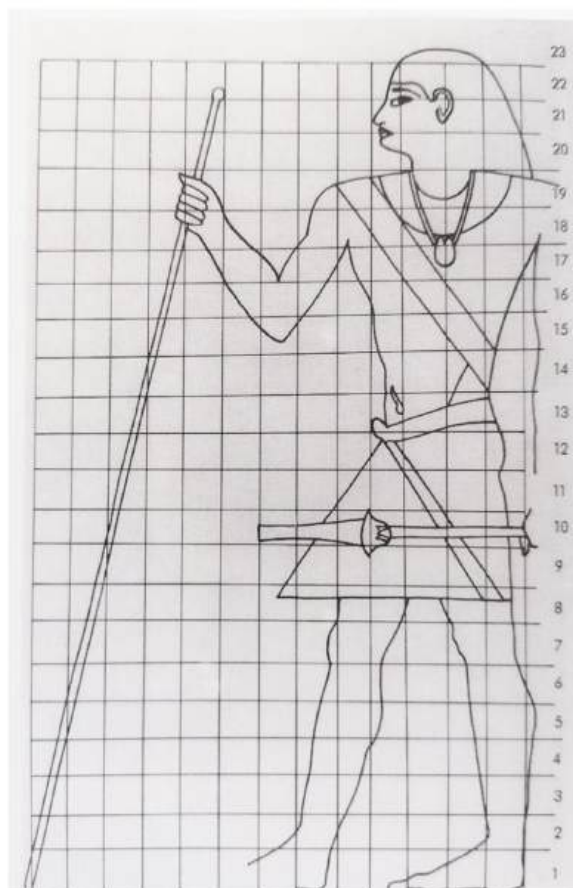


Figura 9. Segundo Cãnone Egípcio. Iversen, Erik (1975), *Canon and Proportions in Egyptian Art*, 2<sup>nd</sup> ed. London, pl.23. In: Moon, Warren G. (1995). *Polykleitos, The Doryphoros and Tradition*.p.28.

Na tradição clássica, destaca-se a contribuição do arquiteto romano Vitruvius Pollio (século I a.C.), cuja obra *De Architectura* estabelece uma correlação direta entre as proporções humanas e os princípios da arquitetura clássica. No terceiro livro Vitrúvio descreve o corpo humano como uma unidade de medida universal, com várias proporcionalidades em detalhe e revela que o umbigo é o centro do corpo. O autor sugere as suas proporções poderiam ser inscritas simultaneamente em um círculo e um quadrado<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Moon, Warren G. (1995). *Polykleitos, The Doryphoros and Tradition*. p.28.

<sup>44</sup> Vitrúvio. *De archit.* III, 1, 65. In: Arias, Paolo Enrico (1964). *Policleto*.p.47.

Neste sentido, Vitrúvio não obteve sucesso nas tentativas de encaixar as referidas proporções dentro do quadrado e um círculo, porém Leonardo da Vinci, no século XV, por volta de 1490, realiza este feito em desenho, com perfeição, como veremos a seguir<sup>45</sup>.

Na Grécia Clássica, o escultor Policleto (século V a.C.) estabeleceu o *Cânone de Policleto*. O seu Tratado teórico foi perdido na história, porém acredita-se que o Cânone provavelmente tenha sido representado pelo seu *Doríforo*<sup>46</sup>, a estátua original de bronze que não sobreviveu, mas existem cópias posteriores de mármore (figura 10). Podemos dizer que Policleto matematizou o corpo e foi muito inovador no contexto de sua época.



Figura 10. Policleto. *Doríforo*. Cópia romana em mármore de carrara. Localização: Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. Fotografia: Paolo Villa<sup>47</sup>. Fonte: Domínio público.

Resta-nos um pequeno fragmento transcrito por Galeno de Pérgamo (Pérgamo, c. 129 d.C. - provavelmente Sicília, ca. 217), na obra *De Placitis Hippocratis et Platonis*, onde referiu que o objetivo do Canon era chegar à beleza:

---

<sup>45</sup> Isaacson, Walter (2017). *Leonardo da Vinci*. p. 178

<sup>46</sup> Moon, Warren G. (1995). *Polykleitos, The Doryphoros and Tradition*.

<sup>47</sup> Fotografia. Paolo Villa, CC BY 4.0, via Wikimedia Commons. Disponível em: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0> Acesso em [30/07/2025]

A beleza... não está na simetria dos elementos, mas na adequada proporção entre as partes, como por exemplo dos dedos uns para com os outros, estes para com a mão, esta para com o punho, este para com o antebraço, este para com o braço, e de tudo para com tudo, como está escrito no Cânone de Policleto. Tendo-nos ensinado nesta obra todas as proporções do corpo, Policleto corroborou seu tratado com uma estátua, feita de acordo com os princípios de seu tratado, e ele chamou a estátua, assim como o tratado, de Cânone<sup>48</sup>.

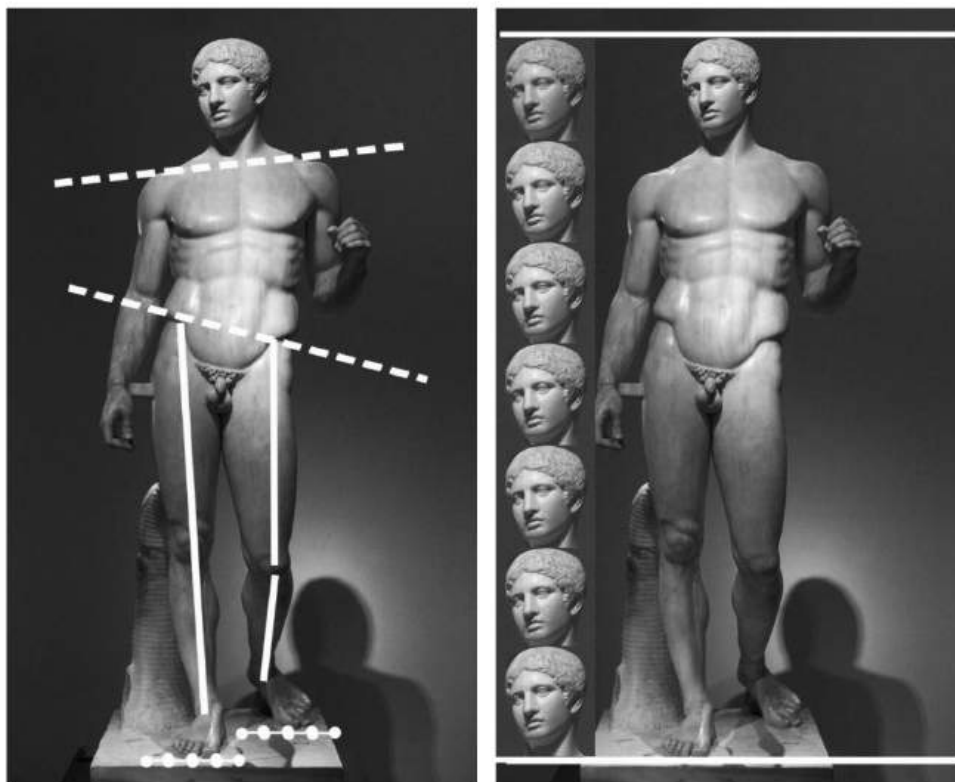


Figura 11 e Figura 12. Policleto. *Doríforo*. (em grego δορυφόρος, lit. "lanceiro") (Intervenção didática da autora sobre as imagens - linhas de indicação e 7 cabeças). Cópia romana em mármore de carrara. Localização: Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. Fotografia: Paolo Villa<sup>49</sup>. Fonte: Domínio público.

O corpo do *Doríforo* (portador de lança) apresenta-se em posição de contraponto ou movimento em potência (figura 11). “O corpo é disposto ao longo de uma curva S distinta — sem precedentes<sup>50</sup>”. O seu peso repousa sobre a perna direita, o que possibilita que a esquerda se dobre. O quadril direito se move para cima e o esquerdo para baixo. Desta forma, o ombro esquerdo se levanta e o direito se abaixa. Seu corpo demonstra equilíbrio mediante esta atitude de contrabalanço. O pé direito apresenta-se mais à frente, e o esquerdo mais atrás, indicando o movimento (figura 11). O rosto da escultura é

<sup>48</sup> Galeno. De plac. Hipp. Et Plat. 5, 3 (162) In: Arias, Paolo Enrico (1964). *Policleto*.p.46.

<sup>49</sup> Fotografia. Paolo Villa, CC BY 4.0, via Wikimedia Commons. Disponível em: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

<sup>50</sup> Moon, Warren G. (1995). *Polykleitos, The Doryphoros and Tradition*.p.27.

idealizado e não possui traços específicos individuais. O corpo revela equilíbrio, força, com um porte que expressa a versão de um cidadão grego perfeito, um padrão de corpo humano aspirável, mas dificilmente atingível. Na figura 12 é possível verificar na altura do corpo, que a dimensão total compreende a proporcionalidade de 7 cabeças.

Identificam-se dois cânones escultóricos na tradição clássica: o de Policleto, acima referido, no qual a altura da cabeça corresponde a um sétimo da estatura total, e o de Lisipo, em que essa proporção se reduz a um oitavo, conferindo ao corpo um aspecto mais esguio, como na escultura *Apoxyomenos*, de Lisipo<sup>51</sup> (Figura 13) com altura proporcional a 8 cabeças. Ambos expressam a busca por um equilíbrio entre a representação naturalista e fiel das formas humanas e a sua idealização estética.



Figura 13. Lisipo. *Apoxyomenos*<sup>52</sup>. (Intervenção da autora sobre as imagens para fins científicos – as 8 cabeças). Mármore, cópia romana do século I d.C., baseada em um original grego em bronze de c. 320 a.C., do Trastevere, em Roma. Localização: Museo Pio-Clementino, Apoxyomenos Hall. Foto: Marie-Lan Nguyen (2009). Fonte: domínio público.

A matemática está presente na representação das proporcionalidades do corpo humano, em ambos os cânones mencionados.

<sup>51</sup> Moreno, Paolo Di (1995). *Lisippo. L'arte e la fortuna*. pp.18-205.

<sup>52</sup> *Apoxyomenos*. ("aquele que limpa"; em grego antigo ἀπρσιόμενος/apoxuómenos; de ἀποξύω/apoxúô, "raspar, arranhar"). Fotografia: Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apoxyomenos\\_Pio-Clementino\\_Inv1185.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apoxyomenos_Pio-Clementino_Inv1185.jpg) Acesso em [01/08/2025]

Desde a Antiguidade, teóricos como Pitágoras e Vitruvius reconheceram que a beleza e a harmonia visual emergem de proporções numéricas equilibradas, muitas vezes associadas à chamada “proporção áurea” ( $\phi \approx 1,618$ ).

A matemática oferece um fundamento racional para a construção da forma, permitindo ao artista estabelecer padrões regulares entre as partes do corpo — como exemplo, a relação entre a altura total e o comprimento dos membros, ou entre a largura dos ombros e o tamanho da cabeça — conferindo à obra uma sensação de unidade e proporção.

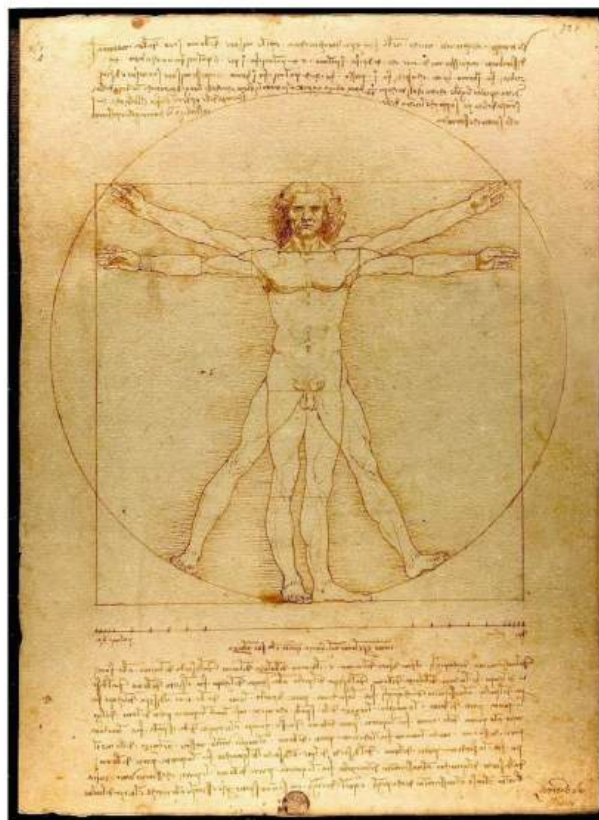


Figura 14. Leonardo da Vinci. *Homem Vitruviano*<sup>53</sup>. Desenho em lápis e tinta sobre papel. 34 x 24 cm. Localização: Gallerie dell'Accademia. Foto: Luc Viatour. Fonte: domínio público.

A referida ideia de Vitruvius, ainda no século I a.C., em que as proporções humanas poderiam ser inscritas em simultâneo, dentro do quadrado e do círculo, foram finalmente retomadas e visualmente realizadas no consagrado desenho de Leonardo da Vinci, *O Homem Vitruviano* (c. 1490), na figura 14. Nesta obra, Da Vinci articula observação

<sup>53</sup> Foto: Luc Viatour / <https://Lucnix.b> Imagem de domínio público. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Da\\_Vinci\\_Vitruve\\_Luc\\_Viatour.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg) Acesso em [01/08/2025]

empírica e do ideal matemático, propondo uma anatomia que reflete as leis da natureza e da geometria<sup>54</sup>.

Na figura 14 é observável que o homem, numa postura similar a uma cruz, apresenta as posições dos braços abertos lateralmente e os pés muito próximos entre si, na parte inferior, que estão inscritos simultaneamente no quadrado. Mãos e pés tocam os lados do quadrado. Os pés conjuntamente tocam o círculo, mas as mãos não – elas somente tocam o quadrado.

Na outra posição, o homem apresenta os braços um pouco mais elevados e as pernas mais abertas, também simultaneamente inscritos no círculo. Verifica-se que neste caso, as mãos elevadas tocam o lado superior do quadrado, mas os pés não tocam o quadrado, somente o círculo.

Essa disposição evidencia o princípio segundo o qual, embora o centro aparente da figura pareça deslocar-se na transição entre as duas posturas, o umbigo — verdadeiro centro de gravidade — permanece fixo.

A redescoberta das proporções matemáticas do corpo humano no século XV, por Leonardo da Vinci e seus contemporâneos, foi decisiva para o florescimento do Renascimento italiano.

Durante o Renascimento, outros artistas e estudiosos aprofundaram essa abordagem, entre os quais se destaca Albrecht Dürer, que, no início do século XVI, publicou tratados sobre a simetria e as proporções humanas baseadas em medições sistemáticas e em métodos geométricos. Para Dürer, a matemática era um instrumento indispensável para a obtenção da beleza na arte, integrando racionalidade e expressão<sup>55</sup>.

Já no século XX, o estudo das proporções humanas é retomado sob novas perspectivas. O arquiteto franco-suíço Le Corbusier, por exemplo, apresentou em 1948 o sistema do *Modulor*<sup>56</sup>, baseado na altura média do homem e na seção áurea<sup>57</sup>. Sua proposta visava estabelecer uma harmonia entre o ser humano e os espaços construídos,

<sup>54</sup> Kemp, Martin (2006). *Leonardo da Vinci: os cadernos de anotações*.

<sup>55</sup> Panofsky, Erwin (1955). *The Life and Art of Albrecht Dürer*.

<sup>56</sup> O *Modulor* consiste num sistema de medidas concebido por Le Corbusier entre 1943 e 1950, assente nas dimensões do corpo humano e na matemática. Trata-se de uma fórmula, realizada com base no quadrado duplo, na série de Fibonacci e no retângulo de ouro, a partir da qual seria possível gerar duas séries de medidas em harmonia com o corpo humano e entre si. Estas séries poriam em relação dois sistemas métricos - o sistema anglo-saxónico e o métrico decimal. A sua aplicação permitiria unir o mundo da construção, dividido em duas partes: a dos metros e centímetros, e a dos pés-polegadas. Disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/1961> Acesso em [03/08/2025]

<sup>57</sup> Por Max Bill, Zumikon. Domínio público, Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5716839> Acesso em [03/08/2025]

retomando, de modo modernizado, os princípios vitruvianos<sup>58</sup>. O sistema surgiu do desejo de seu autor de não converter ao sistema métrico decimal as unidades como pés e polegadas. Ao invés disso, Le Corbusier passou a se referenciar a medidas modulares baseadas nas proporções de um indivíduo imaginário (inicialmente com 1,75 m e mais tarde com 1,83 m de altura). A aplicação dessas proporções pode ser vista em diversos edifícios de Le Corbusier (notadamente na Unidade de habitação de Marseille). Existem dois modulos, o modulator de 1,75 conhecido como versão azul e o modulator com 1,83, versão vermelha. Eles foram criados a partir de pesquisas de alturas médias e indivíduos de diferentes lugares da Terra<sup>59</sup>. Há uma moeda comemorativa realizada por Max Bill, de 5 francos suíços mostrando o *Modulor* (figura 15).



Figura 15. Max Bill. *Moeda comemorativa de 5 francos suíços mostrando o Modulor*, Ano de emissão 1987. Fonte: domínio público<sup>60</sup>.

Vale ressaltar que Nadir Afonso trabalhou como arquiteto, com Le Corbusier, no Atelier des Bâtitseurs (ATBAT) em 1946. Acreditamos que os ideários acima referidos acerca da matemática e o corpo humano no sistema *Modulor*, de Le Corbusier, em 1948, possa ter colaborado para uma multiplicidade de influências mútuas, no pensamento e nas

<sup>58</sup> Le Corbusier (1991). *O Modulor: estudo sobre as proporções harmônicas na arquitetura e no homem*. São Paulo: Martins Fontes.

<sup>59</sup> Le Corbusier, *O Modulor*. Tradução, introdução e notas de Marta Sequeira. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

<sup>60</sup> Max Bill. *Moeda comemorativa de 5 francos suíços mostrando o Modulor*. Domínio público. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5716839> Acesso em [03/08/2025]

reflexões dos arquitetos do Atelier, inclusive em Nadir Afonso. Segundo Laura Afonso<sup>61</sup>, “Nadir participou na investigação do sistema *Modular*, embora com visão muito crítica acerca das proporções na aplicabilidade prática na arquitetura”.

No campo da psicologia da arte, Rudolf Arnheim<sup>62</sup> enfatiza que a percepção das proporções não se limita a normas fixas, pois envolve também fatores perceptivos, culturais e simbólicos que moldam a experiência estética e comunicativa da forma humana. Ernest Gombrich<sup>63</sup> destacou como as convenções de proporção variam historicamente e se moldam a contextos culturais distintos.

Dessa forma, as proporções do corpo humano no desenho ultrapassam a dimensão técnica e adquirem um caráter epistemológico. Ao longo da história, elas foram concebidas como expressão de ordem universal, de beleza idealizada e de um diálogo contínuo entre arte, ciência e filosofia. No caso da ciência, está presente também a matemática.

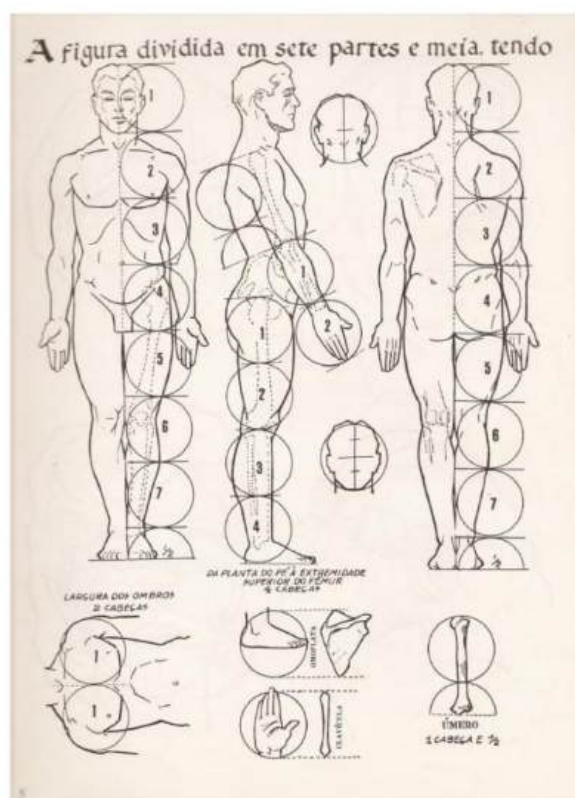


Figura 16. Renato Silva. *A figura dividida em sete partes e meia tendo a cabeça como unidade de medida*. Corpo masculino. Desenho. Fonte: Silva, Renato (1972). *A Arte de Desenhar – Proporções do Corpo*. v. 16. p.8.

<sup>61</sup> Afonso, Laura (2025). *Entrevista com Laura Afonso*. Entrevistadora Cláudia Matos Pereira. Lisboa, 27/06/2025.

<sup>62</sup> Arnheim, Rudolf (2001). *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*.

<sup>63</sup> Gombrich, E. H. (2000). *A história da arte*.

Estudos posteriores acerca das dimensões e proporções do corpo humano empregam o sistema de utilização da cabeça como unidade de medida em relação ao corpo, mas atribuem o valor da altura do corpo com 7 cabeças e meia, conforme os desenhos dos manuais do ilustrador brasileiro Renato Silva (1904-1981). Observa-se nas figuras 16 e 17, como estas proporções da cabeça estabelecem relações com outras partes do corpo masculino e feminino. Na figura 18, a cabeça e a face apresentam proporções relacionadas às dimensões do nariz e dos olhos.

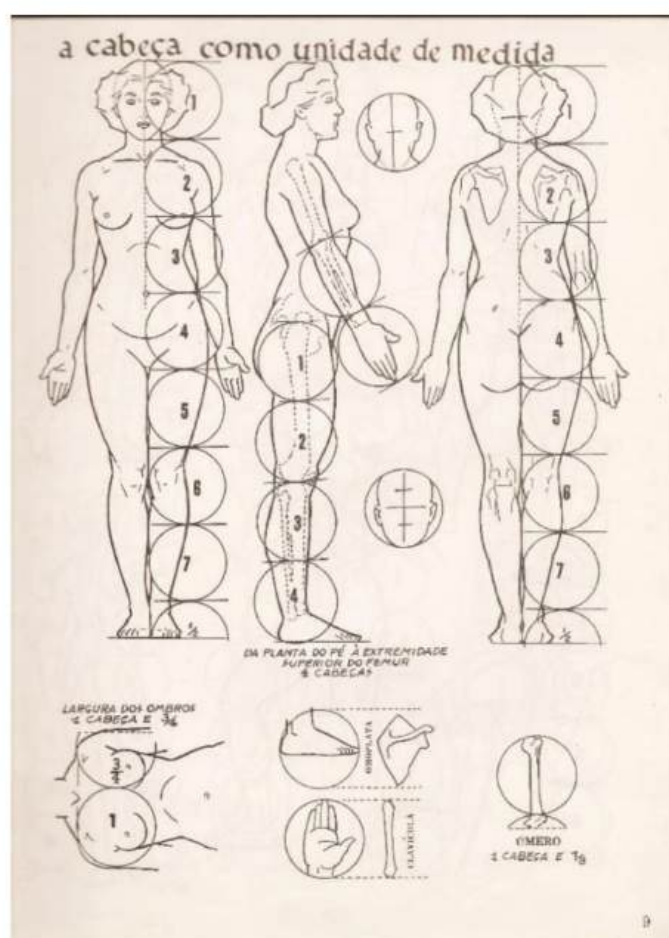


Figura 17. Renato Silva. *A figura dividida em sete partes e meia tendo a cabeça como unidade de medida.* Corpo feminino. Desenho. Fonte: Silva, Renato (1972). *A Arte de Desenhar – Proporções do Corpo*, v. 16. p.9.

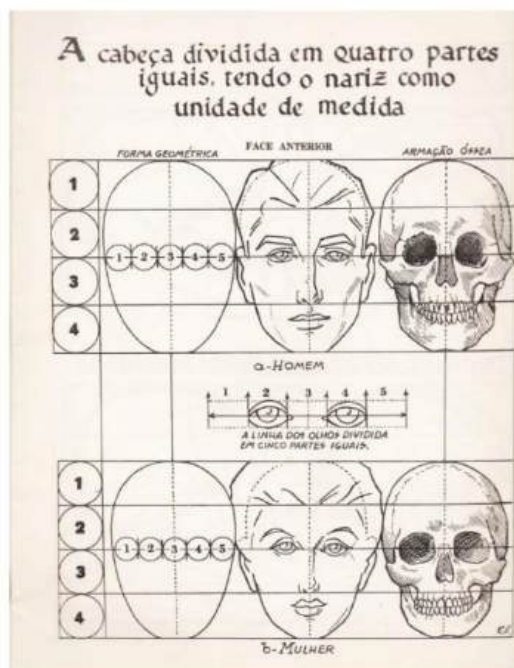


Figura 18. Renato Silva. *A cabeça dividida em quatro partes iguais*. Face anterior, homem e mulher. Desenho. Fonte: Silva, Renato (1972). *A Arte de Desenhar – Proporções do Corpo*. v. 16. p.1.

Cabe salientar que nos estudos, nas alturas totais da figura humana sejam elas 7 cabeças, 7 cabeças e meia, ou 8 cabeças, ou na utilização de outras medidas proporcionais, as regras não determinam um tipo único e específico para o desenho de todos os corpos humanos. Seria uma forma reducionista de se abordar o tema na arte. A finalidade destes Cânones e dos estudos é estabelecer um limite aproximado das proporcionalidades de um corpo humano, como uma espécie de guia científico, se for do desejo do artista conhecer e utilizar. É uma espécie de referência, tendo em vista que cada ser humano possui suas particularidades e especificidades corporais, conforme a idade, o sexo e o grupo a que pertence<sup>64</sup>. Optamos por utilizar as referências do cânone europeu nesta investigação. Nas proporções do rosto, ressaltamos a obra Retrato, do autor e desenhador Artur Ramos<sup>65</sup>.

Nadir Afonso detinha o conhecimento das proporções matemáticas do corpo humano, desde os seus Estudos iniciais, visível em poucos desenhos de retratos e autorretratos com lápis sobre papel, assim como em retratos em Pintura a óleo, em que utilizou as proporções da face.

<sup>64</sup> Costa, João Zeferino da. (1956) *Mecanismos e proporções da figura humana*.

João Zeferino da Costa (1840-1915) foi o principal professor de Desenho de Modelo-Vivo nas décadas iniciais da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) Rio de Janeiro, Brasil, tendo regido a cátedra nos períodos de 1890-1893 e 1897-1915. A Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), teve origem na Academia Imperial de Belas Artes, fundada em 1816, com chegada da família real e da corte portuguesa no Brasil, em 1808. A obra do autor foi publicada pelos editores de Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes em 1956.

<sup>65</sup> Ramos, Artur (2010). *Retrato – o desenho da presença*. Lisboa: Campo da Comunicação.

Destacamos que a maioria de sua produção artística em pinturas à óleo, em acrílico e em guache não se concentra na criação de trabalhos com figura humana, mas encontramos algumas pinturas, em menor número, diante de todo o conjunto de sua obra, nomeadamente como as pinturas do *Período Antropomórfico*, com a representação nítida da figura feminina.

A seguir, iremos nos deter na observação de três trabalhos inéditos do artista, de outros períodos: dois Estudos e duas pinturas em guache, onde é perceptível o conhecimento das referidas proporções matemáticas do corpo humano.

Apresentamos primeiramente a fotografia do pintor brasileiro Antônio Bandeira<sup>66</sup> (Fortaleza 1922 - Paris 1967), que Nadir Afonso conheceu em Paris (figura 19).



Figura 19. Antônio Bandeira. 1948. Acervo do Instituto Antonio Bandeira.  
Fonte: página oficial no Facebook<sup>67</sup>.

<sup>66</sup> Antônio Bandeira (Fortaleza 1922 - Paris 1967). Pintor e desenhista. É um dos mais valorizados pintores brasileiros e possui obras em grandes coleções particulares, em museus nacionais e internacionais. Junto com Aldemir Martins, Inimá de Paula e outros, fez parte do Movimento Modernista de Fortaleza, nos anos 1940. Em 1946, com bolsa do Governo francês, viaja a Paris, onde tem oportunidade de estudar na *École Supérieure des Beaux Arts* e na *Académie de la Grande Chaumière*. Considerado um dos grandes nomes da pintura abstrata brasileira, viveu grande parte de sua vida na França. Conviveu com os pintores da tradicional *École de Paris*, integrando-se a eles plenamente até seu retorno ao Brasil em 1960. Volta a Paris em 1965, onde permanece até sua morte, em 1967.

<sup>67</sup> Acervo do Instituto Antonio Bandeira. Disponível em:  
[https://www.facebook.com/photo.php?fbid=644813500414118&set=pb.100046564225997.-2207520000&type=3&locale=pt\\_PT](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=644813500414118&set=pb.100046564225997.-2207520000&type=3&locale=pt_PT) Acesso em [09/06/2025]

Este é um pequeno Estudo inédito de Nadir Afonso que nos desperta interesse (figura 20), com cerca de 15,8 x 13,2 cm. Trata-se de um rápido desenho a lápis pastel seco sobre papel, onde retrata o seu amigo pintor Antônio Bandeira.

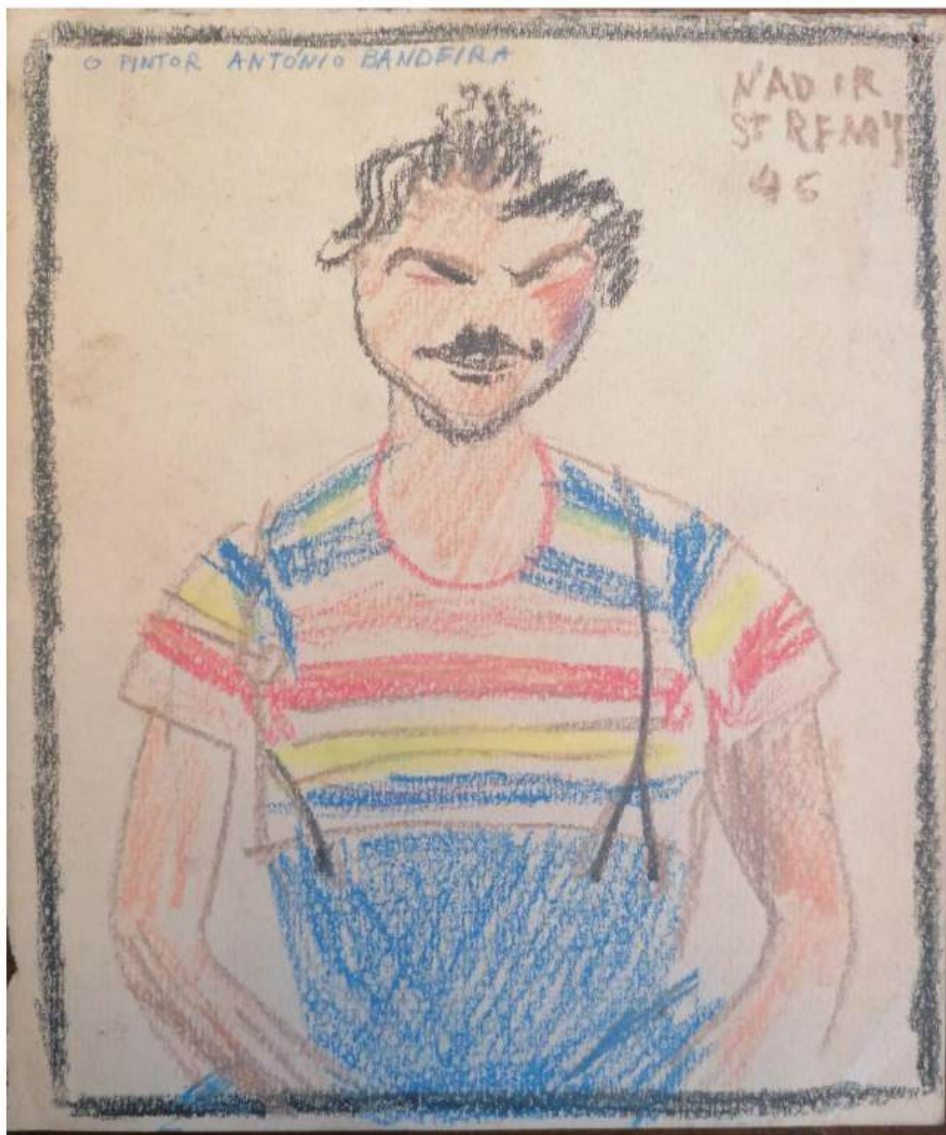


Figura 20. Nadir Afonso. *O pintor Antônio Bandeira*. St. Remy. Estudo em pastel seco sobre papel. 15,8 x 13,2 cm. Inédito. (1946). Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Inv. E-1325. Foto: própria.

A partir deste Estudo de Nadir Afonso, iremos perceber as proporções matemáticas do corpo humano, utilizadas de forma intuitiva/percetiva pelo artista, neste rápido esboço. Inicialmente iremos verificar a dimensão da cabeça, em sua relação proporcional no comprimento, desde o topo até o umbigo (figuras 21 e 22).

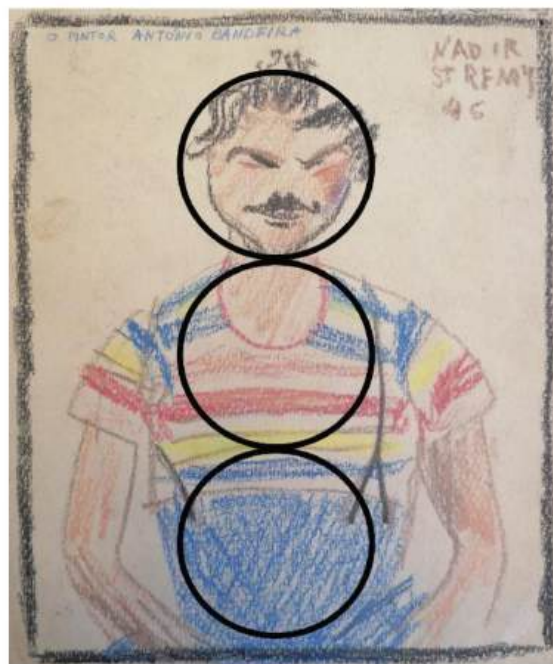


Figura 21. Renato Silva. Detalhe superior de parte das proporções da figura humana até o umbigo. Fonte: Silva, Renato (1972). A Arte de Desenhar – Proporções do Corpo. v. 16. p.18.

Figura 22. Detalhe e intervenção da autora na imagem da figura 20, para fins científicos. Altura da figura corresponde à 3 cabeças. Fonte: foto própria.

Nas figuras 23 e 24, observa-se que há a representação no Estudo do artista, da dimensão proporcional de 1 cabeça e meia na parte peitoral da figura, na distância entre as axilas.

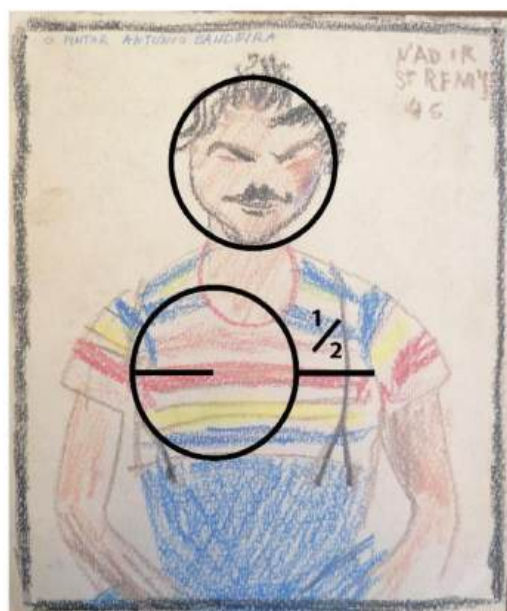
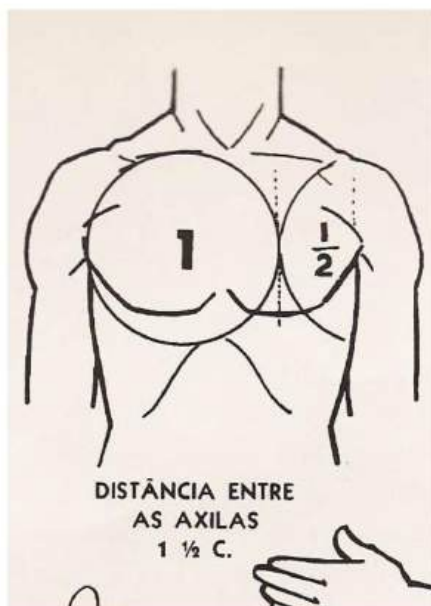


Figura 23. Renato Silva. Detalhe superior de parte das proporções da figura humana, na região entre as axilas. Fonte: Silva, Renato (1972). A Arte de Desenhar – Proporções do Corpo. v. 16. p.18.

Figura 24. Detalhe e intervenção da autora na imagem da figura 20, para fins científicos. Distância entre as axilas corresponde à dimensão de 1 cabeça e meia. Fonte: foto própria.

As figuras 25 e 26 demonstram as proporções da cabeça dividida em quatro partes iguais, a partir da medida do nariz, como referência. As dimensões dos olhos são apresentadas na face frontal, na linha horizontal mediana dos olhos, com cinco marcações iguais, assim assinaladas com 5 pequenos círculos.

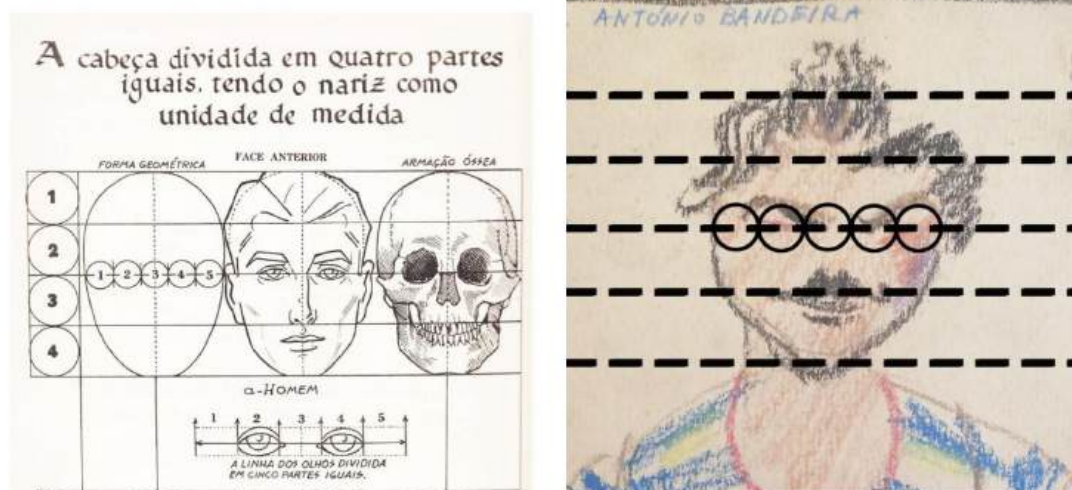


Figura 25. Renato Silva. *A cabeça dividida em quatro partes iguais, tendo o nariz como unidade de medida*. Fonte: Silva, Renato (1972). *A Arte de Desenhar – Proporções do Corpo*. v. 16. p.1.

Figura 26. Detalhe e intervenção da autora na imagem da figura 20, para fins científicos. Proporções da altura e largura da face na posição frontal, a partir das dimensões do nariz e dos olhos. Fonte: foto própria.

Podemos observar o conhecimento destas proporcionalidades matemáticas no exercício do desenho rápido e fluido de Nadir Afonso, que se expressa naturalmente, a partir da sua percepção direta do modelo e amigo, sem realizar qualquer traço prévio ou recurso, percebe-se que a concepção do desenho se dá de forma imediata, no gesto livre.

Em outro Estudo inédito, Nadir Afonso (figura 27) representa um casal na praia, em tamanho pequeno, com cerca de 5 x 7,6 cm em técnica mista, onde além do lápis surgem as pinceladas de pintura em aguarela e aguadas de guache branco sobre o papel, assim como uma caneta de feltro cor-de-rosa.

Este casal, em posição de movimento e inclinação, apresenta partes inferiores das pernas e pés, imersos na areia, que visualmente continuariam para fora do limite do desenho. Apenas o pé direito da figura masculina está visível mais ao fundo, em perspectiva.

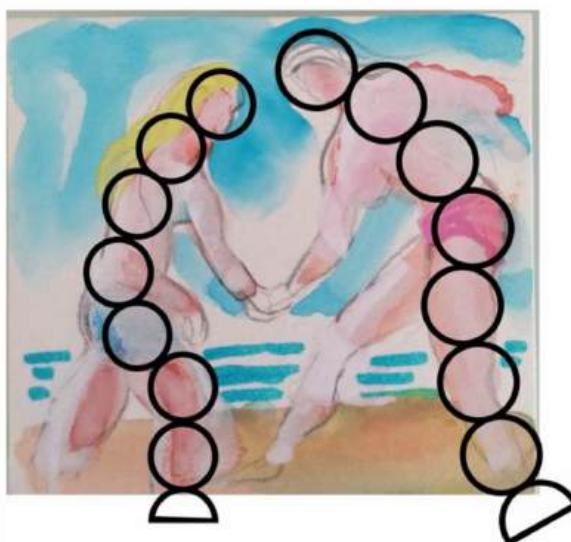
Este Estudo foi realizado primeiramente em traços livres e soltos a lápis e, logo a seguir, o artista aplicou as aguadas com as cores azul, amarelo, laranjas e rosas, mesclas para a obtenção do tom da areia, traços com o marcador cor-de-rosa na região do calção

de banho do homem e por último, as aguadas de guache branco em sobreposições sobre ambos os corpos: feminino e masculino.



Figura 27. Nadir Afonso. *s/título*. Estudo em técnica mista sobre papel. 5 x 7,6 cm. Inédito. s/d. Inv. E-3674. Fonte: acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Desejamos destacar na figura 28, com intervenções para facilitar a visualização do leitor, que Nadir Afonso representou as figuras humanas, intuitivamente, na proporção matemática total de 7 cabeças e meia, cada uma, conforme as proporções apresentadas nas figuras 16 e 17.



7 Cabeças e meia, cada corpo

Figura 28. Intervenções realizadas pela autora, na figura 27, para fins científicos. Fonte: foto própria.

A pintura inédita *Sombras*, em guache sobre papel (figura 29) faz parte do *Período Antropomórfico*, que é uma subdivisão do *Período Organicista* (ver períodos da pintura no item 2.3 do capítulo 2). As figuras femininas evidentes, aqui evocadas por Nadir Afonso, são três figuras imaginárias, de livre traço solto na pintura, em tinta preta e que surgem de forma diáfana, com contornos sugeridos e não completos, como mulheres aparentemente transparentes, em movimento, diante das demais formas com as quais interagem na pintura.

Esta obra poderia ser analisada de forma mais profunda, sob diversos aspectos, mas iremos nos focar em alguns elementos matemáticos relacionados ao corpo humano.



Figura 29. Nadir Afonso. *Sombras*. Pintura a guache sobre papel. *Período Antropomórfico*. 25 x 33,5 cm. Inédito. s/d. Inv.1618. Fonte e Foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

Nadir Afonso utiliza, intuitivamente, nesta obra *Sombras*, o Cânone de Lisipo (figura 13), com figuras mais alongadas, de maiores dimensões corpóreas, na proporção de 8 cabeças, do topo da cabeça ao final do corpo, cumprindo a proporção no total da altura da figura.

Apresentamos uma intervenção na figura 30, de parte da referida pintura *Sombras*, em detalhe, para destacar as referidas proporções, em apenas duas mulheres deste quadro, que se encontram de pé e na região da direita na pintura.



Figura 30. Detalhe. Intervenções realizadas pela autora, em parte da pintura da figura 29, para fins científicos. Fonte: foto própria.

A observância das proporções, ainda que aplicada de modo intuitivo por Nadir Afonso, evidencia a presença de fundamentos matemáticos que conferem equilíbrio,

harmonia e coerência estética à composição. Assim, conforme o pensamento de Nadir Afonso, confirma-se que a expressão artística não se distancia das leis matemáticas, mas dialoga com elas, se expressa intimamente através delas, revelando uma relação intrínseca entre ciência e arte na produção e na interpretação das formas visuais.

Como mais um exemplo, a pintura inédita a guache *Caravana* foi escolhida para esta verificação, pois concentra quatro figuras humanas com os corpos em diferentes posições e que, além dos detalhes da pintura, mantém uma relação de proporcionalidade do conjunto homens e animais (camelos), numa interação visual muito equilibrada, conforme a figura 31. A obra faz parte do *Período Realismo Geométrico*.



Figura 31. Nadir Afonso. *Caravana*. Pintura a guache sobre papel. 27 x 40,5 cm. Inédito. s/d. Inv. 283.  
Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Na figura 32 há um detalhe das proporções do corpo inteiro (com 7 cabeças e meia) e de parte dele, indo do topo da cabeça ao final dos glúteos (com 4 cabeças). O objetivo é analisar, de forma comparativa, as proporcionalidades com a pintura de Nadir Afonso na figura 33.

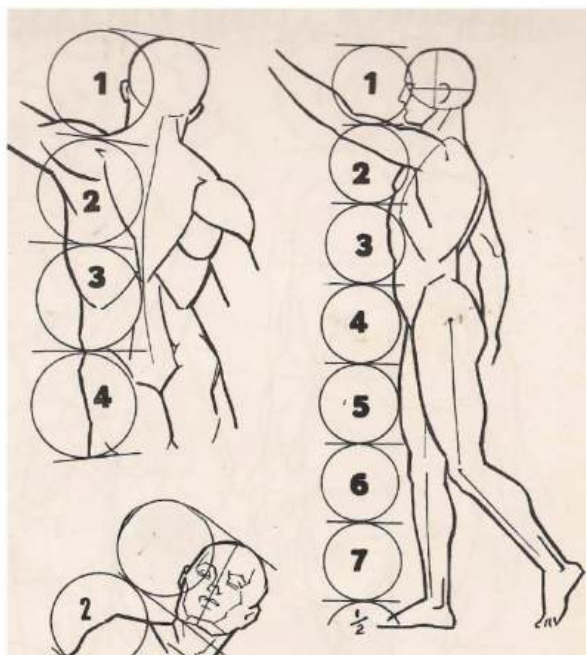


Figura 32. Renato Silva. Detalhe. Proporções tendo a cabeça como unidade de medida. Fonte: Silva, Renato (1972). *A Arte de Desenhar – Proporções do Corpo*. v. 16. p.10.

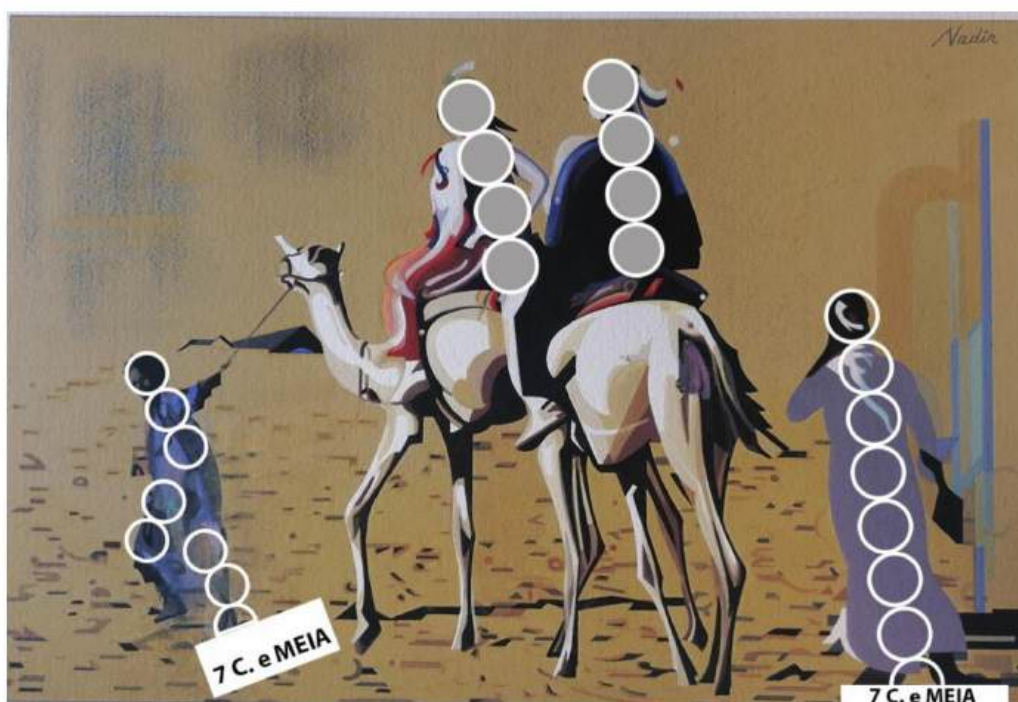


Figura 33. Intervenções realizadas pela autora, na figura 31, para fins científicos. Fonte: foto própria.

Na figura 33, a intervenção que realizamos vem a ressaltar que dois homens, sentados sobre os camelos, apresentam 4 cabeças, na extensão entre o topo da cabeça ao final da coluna. Os outros homens em pé apresentam a altura de 7 cabeças e meia, mesmo o primeiro indivíduo da esquerda, em pleno movimento, em inclinação forte.

Nesta pintura *Caravana*, de Nadir Afonso, além de outros elementos pictóricos que no momento não poderemos nos deter, torna-se visível a presença das proporções matemáticas na exatidão das figuras humanas.

Concluimos, mediante alguns exemplos apresentados, que contribuimos na tentativa de clarificar a Morfometria e a percepção acerca da presença da matemática na expressão das Leis da Natureza — e que estas podem se tornar visíveis também na Arte, numa diversidade de aspetos e formas, já que o artista, enquanto *um ser da natureza* pode revelar e expressar com intuição e emoção, o mundo e as leis que nele atuam.

Nadir Afonso, em um Documentário<sup>68</sup> da RTP 2 (1994), revela “A exatidão das formas é o grande espetáculo da minha vida”. O artista complementa, ao referir-se sobre o que considera a essência da obra de arte, como também ressalta a importância de uma segunda lei – a Lei da integração e desintegração das formas, que é subjacente à Lei da Morfometria:

Não há dúvida nenhuma de que a essência da obra de arte está no círculo, está no quadrado, no triângulo. Unicamente estas formas da natureza, uma vez, transportadas ao quadro, sofrem uma segunda lei, a que eu chamo de lei da integração e desintegração. Essas formas elementares da natureza, são integradas e desintegradas, segundo uma lei que o espírito apreende na natureza igualmente. Por conseguinte, não está o quadrado, não está o círculo, mas está uma integração, ou uma desintegração destas leis, que se justapõem, que se interpenetram, umas nas outras, e desse conjunto é que sai a harmonia da obra de arte. Por conseguinte, a harmonia da obra de arte é redigida pelas mesmas leis da natureza, mas levadas a um extremo de ‘complexificidade’, não são as formas elementares da natureza, não é o triângulo, não é? Mas são formas ‘complexificadas’, a partir dessas leis elementares<sup>69</sup>.

Esta afirmativa de Nadir Afonso é esclarecedora, no sentido de que na obra de arte, seus elementos pictóricos, (sejam eles: objetos, figuras humanas, elementos da paisagem, formas geométricas, ou manchas), se integram, se justapõem, se inter-relacionam, numa busca incessante de estabelecer um conjunto equilibrado e harmônico. A este conjunto harmônico, estariam as leis da Morfometria, como pano de fundo.

---

<sup>68</sup> *Nadir Afonso (1994) Documentário* em duas partes. RTP 2. Realizador Jorge Campos.

<sup>69</sup> *Ibidem*.



Figura 34. Nadir Afonso. *s/título*. Pintura a guache sobre papel. 23,2 X 36 cm. Inédito. (2011). Inv.1878. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto própria.

Na figura 34, a pintura inédita de Nadir Afonso pode ser observada sob a perspectiva da supracitada ação da “lei da integração e desintegração”<sup>70</sup>, subjacente à Lei da Morfometria, mencionada pelo artista. Vemos um conjunto coeso e, ao mesmo tempo, dinâmico, fluido, com ritmos e contrastes. Há interações entre partes visíveis de formas geométricas circulares, triangulares, retangulares, formas irregulares, elementos que sugerem animais, partes de animais, pássaros e uma forma sugestiva de árvore, em cor negra. Há tantas outras formas integradoras nos espaços, em cor branca (similares ao efeito de negativo fotográfico), que promovem confluências em diversas espacialidades, cujas interações conferem unidade harmônica à obra.

No Documentário de Jorge Campos, *Nadir Afonso: O Tempo Não Existe* (2010), este artista revela:

Andei toda a minha vida a procurar a Lei na natureza, com a qual eu possa compreender o fenômeno da arte. O essencial na arte, não é desenvolver o raciocínio, é desenvolver essencialmente a sua percepção que é puramente emotiva. As leis da obra de arte são leis que se apreendem pela emoção<sup>71</sup>.

Foi-lhe perguntado também se quando Nadir Afonso falava em exatidão, se ele estaria a remeter para conceitos matemáticos. Ele então nega o uso racional e premeditado

<sup>70</sup> Afonso, Nadir (2020d). *Reflexões estéticas - Sobre a vida e sobre a obra de Van Gogh*. p.63.

<sup>71</sup> *Nadir Afonso: O Tempo Não Existe* (2010) Documentário. Filme de Jorge Campos.

dos referidos conceitos matemáticos para se alcançar a exatidão na obra de arte, porque afinal, na execução da obra artística, a busca pela exatidão é sentida pelo artista e não racionalizada. O autor então afirma: “Mas é que não se percebe nada de matemática, sente-se a exatidão – **sente-se a exatidão**”<sup>72</sup>.

Podemos inferir que segundo Nadir Afonso, no ato criativo do artista, as Leis da Morfometria e a exatidão das formas que compõem ‘o todo da obra de arte’ atuam nesse exercício artístico, através da intuição e da capacidade de sentir do artista. *Sente-se as Leis da Morfometria – sente-se a exatidão*.

“No seu equilíbrio de energia, de exatidão e de constância, a lei matemática não é só aquela que determina as formas mais exatas e constantes, mas também aquela que determina as mais elevadas energias”. Com esta afirmativa, Nadir acena a um exemplo prático, dizendo que “a lei não só rege, como também age” e expõe: “as energias das leis exigem um triângulo naquele canto do quadro. Há transmissão de energia da parte da lei e há recepção de energia da parte do sujeito. Muito bem: elaboro, então, essa forma que não senti quando, há trinta anos, concebi o quadro! As leis geométricas são constantes, mas a percepção sensível evolui”<sup>73</sup>.

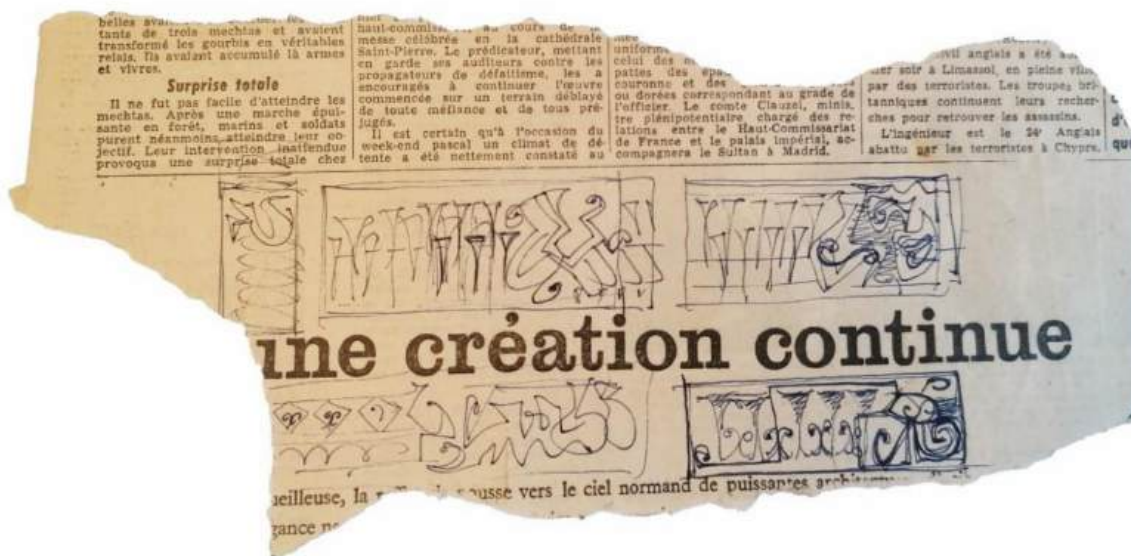
Nesta breve investigação, não será possível apresentarmos os inúmeros estudos científicos sobre as relações entre a matemática e a natureza, sobre as questões geométricas, nem tampouco exemplificarmos a variedade de fractais na natureza, dotados de estruturas geométricas complexas que se repetem infinitamente, em escalas diferentes, e que revelam a particularidade da autossimilaridade das formas. Também não será exequível buscarmos as possíveis influências ou não, deste arcabouço teórico, ou do exercício prático da arquitetura no processo criativo de Nadir Afonso.

Nosso objetivo irá se concentrar em fazer uma imersão no pensamento do artista, para tentar compreender a sua concepção visual, a sua metodologia peculiar de análise e de correção de obras de importantes artistas da história da arte, para então, elaborarmos a tentativa de uma análise, o mais próxima possível, do seu olhar para pintura.

---

<sup>72</sup> Nadir Afonso: *O Tempo Não Existe* (2010) Documentário. Filme de Jorge Campos. Negrito configurado pela autora desta investigação, diante da ênfase demonstrada pelo artista em sua fala.

<sup>73</sup> Afonso, Nadir (2020c). *Universo e pensamento e outros textos*. p.266.



### 1.3 O Pintor e a Necessidade de Pintar – *Une création continue*

*Une création continue*<sup>74</sup> – este pequeno fragmento de jornal rasgado intencionalmente por Nadir Afonso, com minúsculos Estudos em caneta esferográfica azul, demonstra a consciência plena de seu exercício artístico e de afirmação interna na atuação cotidiana de sua existência no Universo da Arte. Não foi mero acaso o fato de ter guardado este recorte de jornal. É possível observar em seus traços à caneta, estruturas semelhantes a pinturas que realizou no período classificado por ele de *Período egípcio*.

“Eu sempre fui pintor”.

Nadir Afonso dizia ser obcecado. Obcecado pela Arte, obcecado pela pintura.

Um trabalho contínuo, em criação persistente.

“Sou um obcecado pela forma, sinto a sua exatidão. Acho fundamentalmente que as formas são uma fonte de harmonia e de exaltação espiritual, a precisão das formas é a grande fonte de emoção<sup>75</sup>”. Nadir viveu intensamente em seu trabalho exaustivo, a busca incessante da harmonia em cada Estudo, em cada composição e em cada pintura. É a sensibilidade, a intuição, a capacidade de investigar e de procurar respostas que configurou a sua *noesis* e a originalidade na pintura.

<sup>74</sup> Cabeçalho 3. Estudo em fragmento de jornal pertencente ao Acervo de Nadir Afonso. Inédito. *Período Egípcio*. Fonte: foto própria, 2024.

<sup>75</sup> Santos, Agostinho (2012). *Nadir Afonso conversa com Agostinho Santos*. p.26.

“Não conheço outra profissão que fosse capaz de me dar as emoções que a pintura me proporciona. A exatidão das formas é o grande encontro da minha vida”, revela o artista<sup>76</sup>. A pintura para ele, era uma forma de compreender e conhecer o mundo, de perceber a realidade e de existir, de uma forma mais intensa.

A trajetória artística de Nadir Afonso é frequentemente associada às presenças da geometria e da matemática, como atributos de sua obra. Um episódio icônico de sua infância — a pintura de um círculo vermelho, com pincel, na parede de sua casa, aos 4 anos de idade — é frequentemente citada em sua biografia, como um presságio de sua futura relação com a geometria.

Como o artista relembra, sua mãe não lhe ralhou. “No momento em que detetou essa minha ‘pintura’, perguntou-me: *Riri* (era assim que me chamava) quem fez isso na parede? Eu, muito atrapalhado em jeito de desculpa, respondi: Oh, mãe, eu não era capaz de fazer uma roda tão bem feitinha. E parece que o argumento pegou porque a minha mãe não me disse mais nada<sup>77</sup>”.

Esse gesto inaugural tornou-se símbolo de sua conexão precoce com os fundamentos que viriam a estruturar sua produção artística. Ao rememorar esse momento, Nadir Afonso não apenas reforça a dimensão intuitiva de sua sensibilidade estética, mas também acena para a sua linguagem visual.

Ainda sobre o círculo, podemos acrescentar um pensamento de Heidegger, de seu livro *A origem da obra de arte*, em que o filósofo afirma:

Portanto, temos de percorrer o círculo. O que não é nem um expediente ante a dificuldade, nem uma imperfeição. Seguir este caminho é que é a força, e permanecer nele constitui à festa do pensamento, admitindo que o pensamento é um ofício (*Handwerk*). Não só o passo principal da obra para a arte é, enquanto passo da arte para obra, um círculo, mas cada um dos passos que tentamos se move neste círculo<sup>78</sup>.

A primeira forma geométrica que afetou sensivelmente e intuitivamente Nadir Afonso ainda muito criança, foi o círculo. Acreditamos que a sua “festa do pensamento” no desenvolvimento de sua Teoria Estética e a trajetória de vida desenvolvida ao longo dos seus 93 anos, ocorreram em todos os seus passos na Arte e na direção da essência da obra de arte.

Para Nadir, o homem desde o início, sempre viu o Sol e a Lua, estas figuras circulares. Não identificava o centro do círculo, mas os via como círculos homogêneos.

<sup>76</sup> *Ibidem*. p.29.

<sup>77</sup> Santos, Agostinho (coord) (2009). *Nadir Afonso. Itinerário com(sentido)*. pp. 9-10.

<sup>78</sup> Heidegger, Martin (1997). *A Origem da Obra de Arte*.p.12.

A construção de um círculo pelo homem se deu após um longo caminho de tentativas até alcançar a compreensão/percepção da condição de existência: a lei da equidistância<sup>79</sup>.

O artista então, estabelece “quatro etapas na evolução da geometria:”

- a. Origem da geometria: o objeto sol, por exemplo.
- b. Origem do ato geométrico: a representação do objeto sol.
- c. Origem do sentido geométrico: percepção do centro da figura.
- d. Origem da consciência geométrica: definição do objeto círculo<sup>80</sup>.

Podemos dizer que o primeiro ato de pintura de Nadir Afonso – o círculo vermelho na parede aos 4 anos se consolida como “um ato geométrico”. Não se trata apenas de um desenho ou simples garatuja infantil, pois foi um marco na memória dos familiares, e um fato não esquecido e valorizado.

Em suas memórias de infância, ele relembra que a arte já habitava o interior das paredes de sua casa, pois o pai escrevia poesia, sua mãe desenhava retratos a lápis, quando era possível, e irmão Lereno desenhava e imitava o real muito bem. Nadir Afonso considerava que o irmão pintava melhor do que ele, mas com cerca de 14 anos, Lereno decidiu dedicar-se à música, ao piano e desistiu da pintura. Nadir prometeu a si próprio, ainda muito novo, a desenhar tão bem como o irmão. A sua primeira atração foi o desenho, “eram mais sarrabiscos feitos a lápis de cor<sup>81</sup>”.

A primeira e grande aula de pintura de Nadir Afonso ocorre ainda em sua infância, quando “tinha para aí 10 anos de idade<sup>82</sup>”. Havia nesta época um pintor, o Alves Cardoso, que andava por Chaves a fazer pinturas naturalistas pela cidade. Segundo Nadir, ele “andava de um lado para o outro carregado com um cavalete, tintas e telas. Passou por lá uns dias e eu, miúdo, logo que o vi, não o larguei mais”. Ele complementa ao dizer:

Num desses dias, apanhei-o a pintar a ponte de Trajano na margem a montante e vi-o introduzir, na tela, um Sol que não existia. Olhei para todos os lados, mas o Sol de facto, não havia, porque até estava um dia triste, muito escuro. Mas a verdade é que ele pintou o Sol e meteu-o por cima da ponte. Eu, que estava ao lado, fiquei estarecido, mas percebi, a partir daquele momento, que na pintura também podiam colocar coisas que na realidade não existiam<sup>83</sup>.

<sup>79</sup> Afonso, Nadir (1999). *O sentido da arte*. p.188.

<sup>80</sup> *Ibidem*. p.187.

<sup>81</sup> Santos, Agostinho (coord.) (2009). *Nadir Afonso: Itinerário (com)sentido*.p.16.

<sup>82</sup> Santos, Agostinho (2012). *Nadir Afonso conversa com Agostinho Santos*.p.119.

<sup>83</sup> *Ibidem*. p. 21.

Alves Cardoso, ao inserir um elemento que não estava presente no cenário observável — o Sol — possibilitou a Nadir compreender que o artista não comete um erro de representação, mas exerce intencionalmente a sua liberdade criativa. Este gesto revela uma concepção da pintura que vai além da mera reprodução da realidade visível. A arte, nesse contexto, não se limita a refletir o mundo empírico, mas propõe uma nova realidade, uma possibilidade simbólica e sensível que se ancora na imaginação e na expressão criativa.

Nadir Afonso, a partir desta descoberta pessoal na observação do exercício da pintura, surpreendente para ele, teve a visão certa do que desejava fazer— pintura.

Encontramos nos arquivos pessoais inéditos, pertencentes à Fundação Nadir Afonso, registos que assinalam o início do exercício pictórico do artista, em sua tenra idade.



Figura 35. Nadir Afonso. *s/título*. Pintura em técnica mista sobre papel. 32,5 x 43,5 cm. Inédito. (1930). Não inventariado. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto própria.

O próprio artista considerou como uma das primeiras pinturas sobre papel (figura 35), este trabalho em técnica mista, realizada por ele aos 10 anos de idade. No canto

inferior do lado direito se vê a assinatura Nadir, 1930, a lápis. Posteriormente, na figura 37, será visível a atribuição do artista ao seu segundo quadro (figura 37).

Admitimos que esta pintura se refere ao aprendizado, a partir da observação de Alves Cardoso, pois revela a cena de uma ponte, com o Sol à direita, a representação de um rio (que acreditamos ser o Tâmega). A paisagem apresenta reflexos na água. Diante do relato de Nadir sobre o Sol que não existia, mas que foi criado e representado na pintura de Alves Cardoso e da “novidade” da pintura poder ser um espaço de criação, de inserção de elementos inexistentes e de retirada de outros, Nadir insere do lado esquerdo nesta cena, uma embarcação, cuja vela possui a cruz de Cristo, símbolo utilizado nas caravelas portuguesas. Nota-se que este elemento representado fazia parte do seu imaginário. Esta reflexão coincide com os relatos do artista, sobre a sua infância.

No verso da folha desta pintura, se vê duas inscrições realizadas por Nadir, com o lápis muito suave, na posição vertical (figura 36) e que utilizamos recursos digitais para escurecer a imagem (figura 37) e tornar mais visível o texto de Nadir Afonso, que diz:

“Este quadro foi feito quando tinha 10 anos aproximadamente” e assina abaixo com uma rubrica - assinatura artística, onde se lê ‘NARodrigues’”. Logo abaixo, ele escreveu: “Muitos outros quadros desapareceram” e assina novamente, com a mesma rubrica referida (figura 34).



Figura 36. Nadir. Afonso. Verso da imagem da figura 35. Inédito. (1930). Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Não inventariado. Foto: própria.

Figura 37. Nadir. Afonso. Verso da imagem da figura 35, com interferência digital e escurecimento da imagem para leitura visível. Acervo da Fundação Nadir Afonso (1930). Fonte: foto própria.

Nadir Afonso considera como seu *segundo quadro*, a pintura inédita da figura 38, realizada em óleo sobre papel, aos 14 anos de idade. Há a possibilidade de ser uma paisagem marítima de Matosinhos. Observa-se na margem inferior o nome completo – Nadir Afonso Rodrigues – em posição invertida, escrita a lápis. No canto direito da margem inferior, Nadir Afonso realiza, em tinta-da-china, a sua assinatura artística ‘NARodrigues’.



Figura 38. Nadir Afonso. 2º quadro (óleo). 14 anos. Pintura a óleo sobre papel. 14,5 x 21 cm. Inédito. (1934). Não inventariado. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

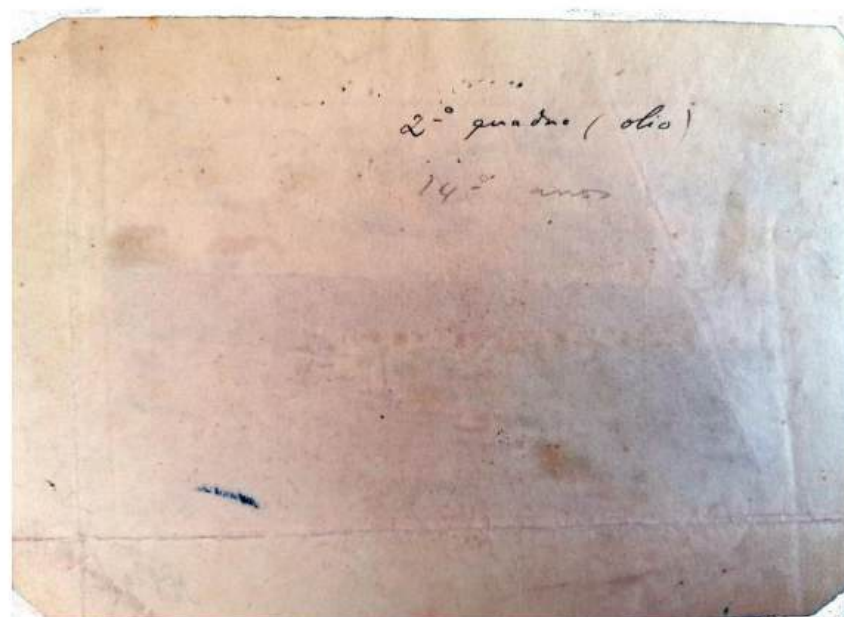


Figura 39. Nadir Afonso. 2º quadro (óleo). 14 anos. Verso da figura 38. Pintura a óleo sobre papel. Inédito. (1934). Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Não inventariado. Foto: própria.

Percebe-se ainda, no lado esquerdo da pintura na figura 38, a presença de pinceladas em tons de cinza, simulando uma muralha de pedras, logo abaixo do farol, na paisagem. É interessante verificar que, neste mesmo ano, em março de 1934, Nadir estaria ainda com 13 anos, pois seu aniversário seria em dezembro. Ele realizou a parte de uma parede de pedras, como exercício inédito, na figura 40, provavelmente antes de fazer a pintura da figura 38.



Figura 40. Nadir Afonso. *s/título*. Lápis grafite e Pintura a óleo sobre papel. 22,5 x 16,5 cm. Inédito (1934). Não inventariado. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.



Figura 41. Nadir Afonso. *s/título*. Verso da figura 40. 22,5 x 16,5 cm. Inédito. (1934).  
 Não inventariado. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

No verso deste exercício, na figura 41, é visível a pintura de uma pequena árvore verde invertida, que surgirá como elemento pictórico, de mesma tipologia, no pequeno Estudo na figura 42.



Figura 42. Nadir Afonso. *s/título*. Lápis grafite, tinta-da-china e pintura a óleo sobre papel. 13,5 x 21,5 cm. Inédito. (1934). Não inventariado. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Atribuímos a data deste Estudo inédito (figura 42) ao mesmo período de trabalhos de Nadir Afonso, com 13 anos de idade, devido aos elementos representados (árvores) e pelo tipo de papel, que apresenta uma fina linha vermelha, em concordância aos demais, de 1934, que utilizou na época do liceu em Chaves. A assinatura na parte superior, feita a lápis, com o nome completo, é refeita com sobreposição, em tinta-da-china. Nadir Afonso parecia ainda estar a desenvolver um tipo de assinatura artística, que não se encontrava definida totalmente. Nota-se a presença de diversos pássaros em movimento, alguns em voo e outros em posição estática. O artista coloca destaque com maiores detalhes em tinta sobre a ave da direita, em pleno voo.

O imaginário associado às aves em voo projeta-se, ainda que de modo inconsciente, em produções posteriores do artista, já no período de maturidade. Entre estas, destaca-se a obra inédita *Pássaros* (figura 43), realizada em guache sobre papel, com sobreposições em lápis de cor, cuja análise encontra-se no capítulo 3 deste trabalho.

Esse motivo iconográfico é igualmente observável em algumas pinturas em acrílico sobre tela, conhecidas pelo público, como *Gaivota* (figura 44) e *Essor* (figura 45), não inéditos.



Figura 43. Nadir Afonso. *Pássaros*. Guache sobre papel e lápis de cor. 25,5 x 39 cm. Inédito. (1934). Inv. 1714. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.



Figura 44. Nadir Afonso. *Gaiivota*. Acrílico sobre tela. 110 x 133 cm (2011). Não inédito. Inv. 2126. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.



Figura 45. Nadir Afonso. *Essor*. Óleo sobre tela. 91 x 125,5 cm (1989). Não inédito. Inv. 155. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

O conceito de imaginário, entendido como o conjunto de imagens, símbolos e narrativas que estruturam a percepção e a representação do mundo, é fundamental para compreender a recorrência de determinadas temáticas na produção artística. Conforme apontam Gaston Bachelard<sup>84</sup> e Gilbert Durand<sup>85</sup>, o imaginário não se limita à esfera individual, mas articula dimensões subjetivas e coletivas, abarcando tanto memórias pessoais quanto repertórios simbólicos culturalmente partilhados. Na perspectiva psicanalítica, Jacques Lacan<sup>86</sup> insere o imaginário em uma tríade com o real e o simbólico, associando-o à dimensão da imagem, da identificação e da constituição do *eu* — aspetos que influenciam a forma como o artista elabora visualmente seus conteúdos internos.

No caso das aves em voo, a simbologia ligada à liberdade, ao deslocamento e à transcendência pode ser interpretada como manifestação de arquétipos universais, ao mesmo tempo em que dialoga com experiências íntimas do artista. Esse imaginário,

<sup>84</sup> Bachelard, Gaston (1993). *A poética do espaço*.

<sup>85</sup> Durand, Gilbert (1997). *As estruturas antropológicas do imaginário*.

<sup>86</sup> Lacan, Jacques (1986) *O seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud* (1953-1954).

constituído e sedimentado ao longo do tempo, poderá se refletir — de modo inconsciente — em algumas obras em diferentes fases de sua trajetória criativa.

O imaginário de Nadir Afonso transitava dentro de um rigor matemático, porém com uma dimensão poética, ligada à memória de lugares e cidades, transposta para construções visuais abstratas. Nadir acreditava que a obra não era fruto da subjetividade emocional momentânea do artista, mas do cumprimento de leis estéticas objetivas.

No entanto, além de seus trabalhos iniciais apresentados nas figuras 35 a 42, seu imaginário entrava numa espécie de jogo na seleção das formas, no ritmo das composições e na maneira como a geometria era humanizada pela cor e pelo equilíbrio compositivo. Nadir Afonso iniciou a criação e experimentação com as formas geométricas em diversos trabalhos realizados em sua pré-adolescência e adolescência, provavelmente nas aulas de Desenho Geométrico. Há mais alguns exemplos, como os trabalhos do 3º Ano B do liceu em Chaves (que atualmente corresponde ao 7º ano do ensino em Portugal), cuja faixa etária estaria por volta dos 13 a 14 anos.

Segundo Laura Afonso<sup>87</sup>, nas aulas de Desenho Geométrico do liceu, os professores pediam aos alunos que realizassem trabalhos geométricos, com régua, compasso e esquadros, utilizando formas e cores, com materiais como aguarela, guache, lápis de cor e tinta-da-china para os acabamentos dos contornos. Laura Afonso relembra a metodologia: “cada aluno deveria se desenrascar e criar os seus trabalhos com as formas, cores e composições que desejassem”. Não havia nenhum modelo de composição para se seguir.

Desde a infância, Nadir Afonso revelou uma inclinação precoce para a exploração das formas geométricas, manifestada ainda aos 4 anos de idade, como já referido. Os trabalhos elaborados durante a sua passagem pelo liceu já evidenciavam uma sensibilidade particular para a organização do espaço e para a precisão formal, distinguindo-se de simples atividades pedagógicas pela clareza estrutural e pela intuição estética nelas presentes. Essa tendência inicial pode ser interpretada como um prenúncio de sua trajetória artística, na qual a geometria se afirmaria como elemento nuclear.

---

<sup>87</sup> Afonso, Laura (2023). *Entrevista com Laura Afonso*. Entrevistadora Cláudia Matos Pereira. Lisboa, 23/10/2023.

A combinação de diversas formas geométricas, experimentada em seus primeiros estudos, consolidou-se como recurso expressivo e como princípio organizador de sua linguagem visual.

Nos anos de 1933 e 1934, entre 12 e 14 anos, ao manipular as formas elementares — círculos, quadrados, retângulos e triângulos — Nadir Afonso, não apenas exercitava a racionalidade construtiva, mas também instaurava uma relação singular entre disciplina formal e liberdade criativa (figuras 46 a 51). Essa articulação precoce contribuiu para moldar sua identidade estética, ao permitir que a geometria se tornasse não um fim em si mesma, mas um veículo para o desenvolvimento de uma poética rigorosa e inovadora.

Na figura 46, Nadir Afonso explora a sua afinidade pelos círculos, utiliza régua e compasso. Trabalha a simetria e o cruzamento das formas amarelas, direcionadas ao centro do desenho, que trazem uma sensação ótica de volumetria e profundidade, simultaneamente, dentro de um espaço de forma retangular.

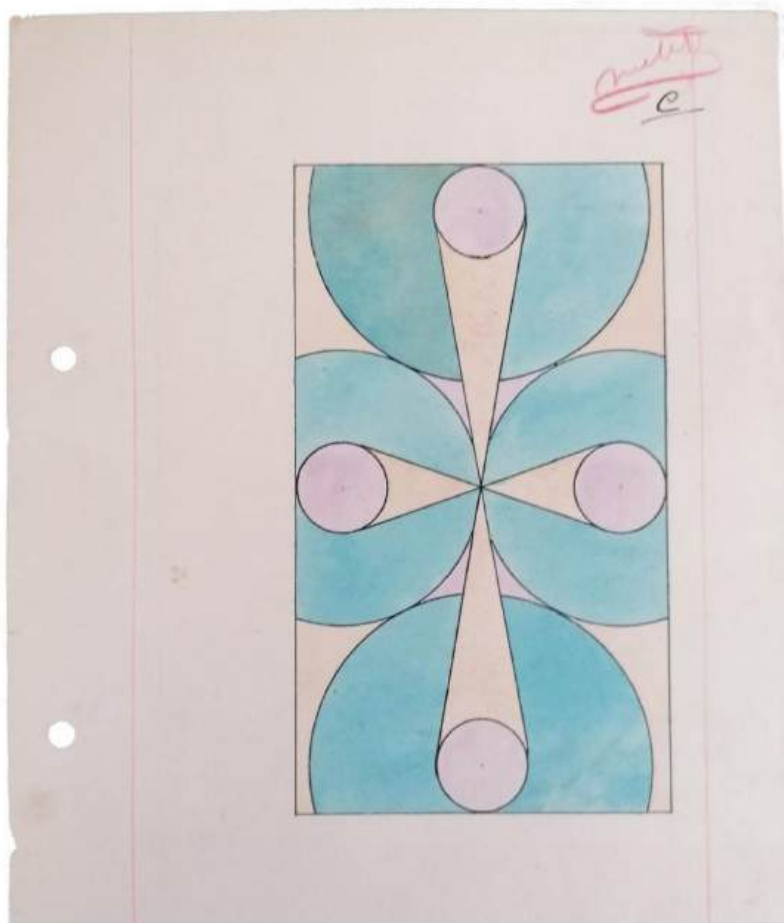


Figura 46. Nadir Afonso. *s/título*. Aguarela e tinta-da-china sobre papel. 22,5 x 16,5 cm. Inédito. (1933-1934). Não inventariado. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso.  
Fonte: foto própria.

Nota-se o capricho e a habilidade técnica com que preenche as formas de maneira homogênea, na tentativa de que a aguarela não apresentasse manchas, como também, na aptidão em realizar os contornos em tinta-da-china, com precisão (figura 46).

A sua assinatura em lápis vermelho, próxima ao canto superior direito da folha, revela mais uma assinatura ou rubrica, com o seu nome – ‘NadiR’ – com o R em evidência delineado em curvas e contracurvas em movimento.

Na figura 47, Nadir Afonso cria uma composição com um quadrado, quatro círculos e quatro triângulos, contornados em tinta-da-china, onde a simetria prevalece. Ele consegue estabelecer uma dinâmica visual na vibração sincrónica e opticamente contrastante, entre as cores azuis e rosas.

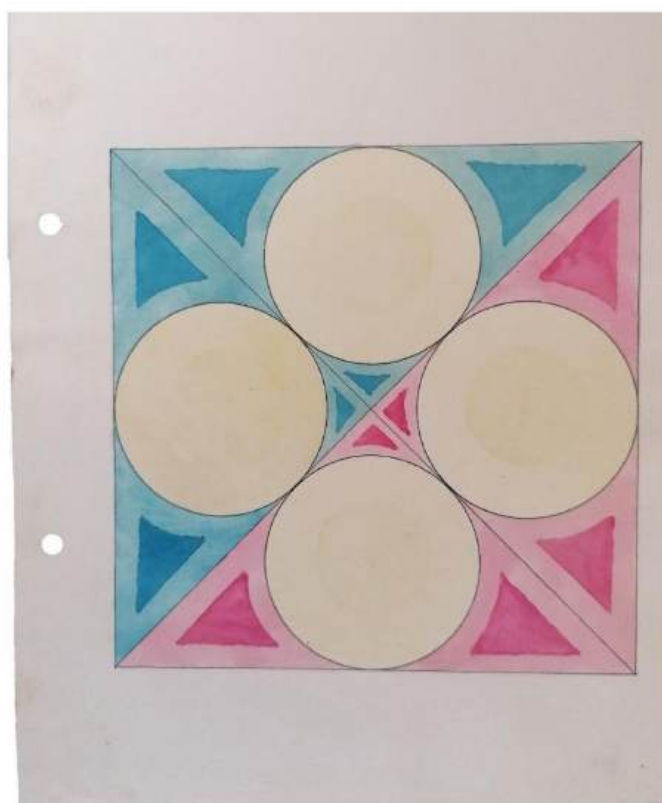


Figura 47. Nadir Afonso. *s/título*. Aguarela e tinta-da-china sobre papel. 22 x 16,5 cm. Inédito. (1933-1934). Não inventariado. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Os círculos atuam como elementos mais estáticos, em cor amarela suave e pálida, porém formam um conjunto coeso e centralizador. Se observarmos mais atentamente, será possível perceber a existência de mais 4 círculos menores, concêntricos e sem contorno algum. Cada um destes, encontram-se no interior exato de cada círculo contornado. O fator que os diferencia ao olhar é uma leve intensidade cromática mais acentuada,

provavelmente por uma sobreposição de mais uma aguada do mesmo tom restrita à sua dimensão, em cada um.

Observa-se nos dois triângulos maiores azuis, elementos complementares, nos espaços vazios entre os círculos, que não receberam contornos, mas que apresentam mais uma camada sobreposta com a aguarela menos líquida e mais espessa. O mesmo padrão mencionado ocorre nos dois triângulos de cor rosa, com formas complementares iguais e sem contorno. Neste trabalho não há assinatura.

A figura 48 revela uma composição como uma espécie de friso ou faixa em formato retangular estreito, com o predomínio de várias combinações das formas circulares e cores em tons de azul e rosa, com sobreposições de aguadas de aguarela.

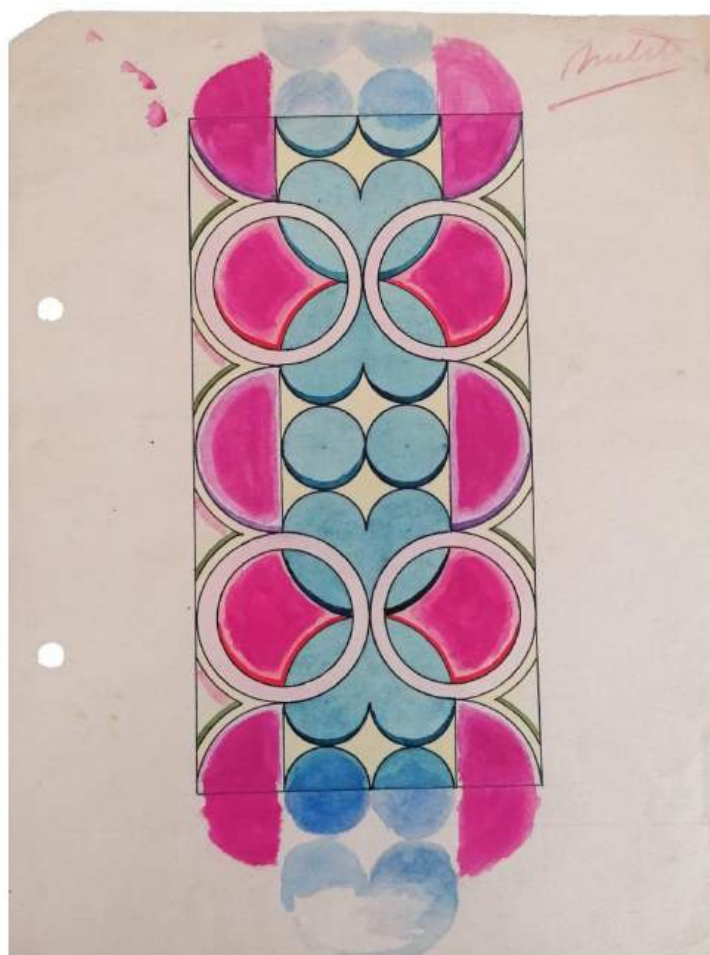


Figura 48. Nadir Afonso. *s/título*. Aguarela e tinta-da-china sobre papel. 22,5 x 16,5 cm. Inédito. (1933-1934). Não inventariado. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Estas formas apresentam-se com o mesmo rigor e contornos exatos realizados com tinta-da-china, exceto nas bordas superior e inferior, onde Nadir Afonso expande a pintura

com as aguadas em tons de azul e de rosa, para fora dos contornos, criando formas extras que são mais diluídas e mais despojadas, para fora do desenho inicial. As sobreposições das aguadas são visíveis, com manchas mais evidentes. Acreditamos que este trabalho, pela sua configuração, em forma de friso com elementos geométricos, seja um prenúncio de um período da pintura que Nadir Afonso veio a desenvolver na vida adulta, denominado *Período Egípcio*.

Na figura 49 há um desenho feito por Nadir Afonso em 17 de janeiro de 1933, ou seja, ele tinha ainda 12 anos e completaria os 13 em dezembro. Nota-se que Nadir datou, assinou e provavelmente entregou o trabalho ao professor. Posteriormente, realizou traços livres variados e três rostos, na posição horizontal da folha. É interessante refletirmos sobre este desenho, pois muitas décadas à frente, o artista realizou diversas obras em pintura, conjugando as formas geométricas, as linhas livres e as figuras humanas, como ocorreu no *Período Antropomórfico*. Nos parece que desde cedo havia já a intuição daquilo que ele iria desenvolver na fase adulta.



Figura 49. Nadir Afonso. *s/título*. Aguarela e tinta-da-china sobre papel. 22,5 x 17 cm. Inédito. (1933). Não inventariado. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: foto própria.

Ele trabalhou, na figura 49, a composição com: dois quadrados entrecruzados de mesmo centro; uma estrela de seis pontas inscrita num círculo central, que abriga um hexágono demarcado em tinta-da-china e outros dois menores concêntricos, feitos à mão livre, com preenchimento em preto e pequenos traços decorativos em curva; quatro formas amarelas constituídas por porções de círculos, nitidamente realizadas com compasso; elementos preenchidos com uma aguada mais espessa nos espaços complementares e sem contorno, nas cores verde e rosa; dentro do círculo central e nas pontas das estrelas, assim como nos espaço entre elas, Nadir realizou contornos em tinta-da-china, à mão livre. As cores da paleta foram o azul, o rosa, o amarelo e o verde em aguarela e o preto, em tinta-da-china.

Nas figuras 50 e 51 vemos mais um trabalho de Nadir nesta mesma fase da adolescência. No detalhe da figura 50, é possível lermos a anotação em lápis grafite presente no canto superior direito do desenho N° 18 3ª B, que foi nos anos 1933-1934. Há também a sua assinatura similar às três últimas anteriores, em forma de rubrica, feita em tinta-da-china.



Figura 50. Nadir Afonso. Detalhe da imagem da figura 51. *s/título*. Aguarela e tinta-da-china sobre papel. Inédito. (1933-1934). Acervo da Fundação Nadir Afonso. Não inventariado. Fonte: foto própria.

A figura 51 apresenta este desenho por completo. Trata-se de uma espécie de mandala, emblema ou selo, ou seja, é uma composição complexa, realizada a partir de

círculos feitos a compasso, além de conter formas curvas e arcos ogivais que complementam, dão forma e movimento ao círculo central da figura. Estes entrelaçamentos, entre os círculos e curvas das bordas e o encaixe perfeito entre as formas circulares centrais, trazem a sensação de dinamismo ao eixo da composição. Esta imagem nos remete a alguns elementos decorativos da Arte Castreja. A parte central deste desenho apresenta uma similaridade com motivo de uma placa circular no cinturão de um Guerreiro Galaico de Boticas (ver nas figuras 52 e 54 - letra e). Iremos descrever uma hipótese no texto a seguir, pois Nadir Afonso pode ter tido informações ou conhecimento a este respeito e talvez ter, inconscientemente, trazido alguns elementos para a sua pintura, também na fase adulta.

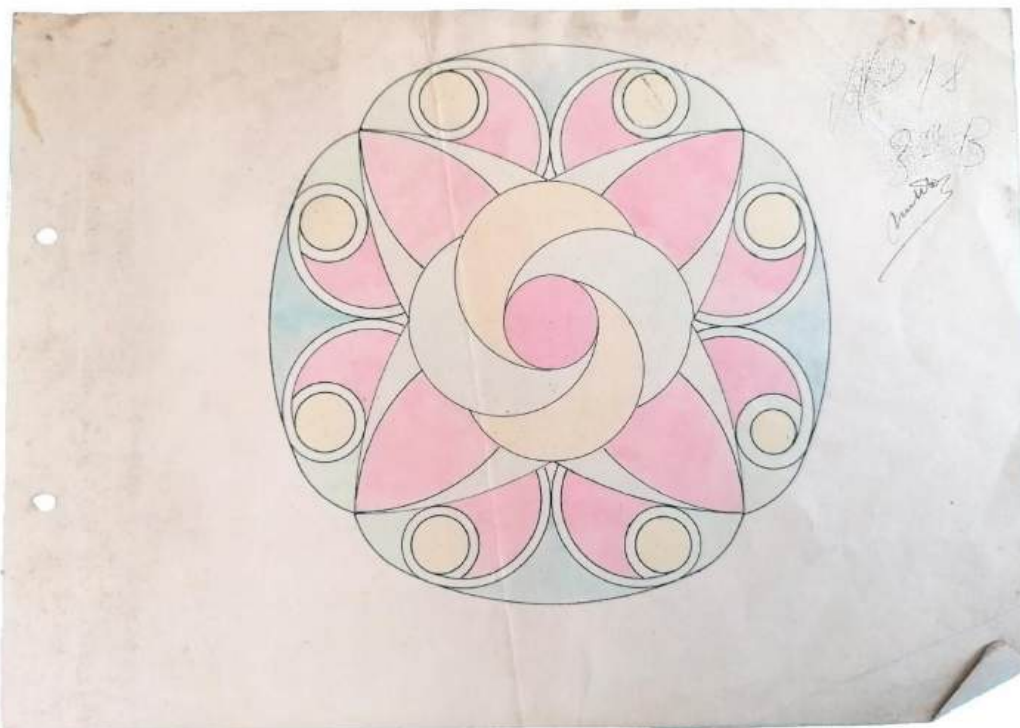


Figura 51. Nadir Afonso. *s/título*. Aguarela e tinta-da-china sobre papel. 22 x 31 cm. Inédito. (1933-1934). Não inventariado. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.



Figura 52. Detalhe da figura 54. *Cinturão. Lezenho (Cat. N.º 13), Boticas, a vista de arriba*. Detalhe -c. (2003). Fonte: *Madri der Mitteilungen*. Katalog, Tapel 21.

Este trabalho de Nadir Afonso da figura 51, além de demonstrar a aptidão técnica na criação e na execução das figuras, para um jovem entre seus 13 a 14 anos, apresenta um domínio da pintura lisa e uniforme com aguarela, fato que não é muito fácil realizar, principalmente em uma folha fina, do tipo papel ofício, tendo em conta que a aguarela se caracteriza sobretudo pela mancha e transparência. O fato é que esta peculiaridade de Nadir em utilizar este tipo de execução da pincelada uniforme e quase invisível, vai se refletir em todo o conjunto e produção de sua obra artística, a partir do *Período do Geometrismo* ou *Pré-Geométrico* em diante, quando ele utiliza a Pintura a guache, à óleo e em acrílico, mediante uma aplicação uniforme.

Diversas obras em pintura aparecerão sempre com este tipo de pintura de encobrimento liso, surgindo também, algumas obras em que Nadir Afonso, por vezes, utiliza sobreposições com manchas, à estas formas em pintura uniforme. Iremos aprofundar estes detalhes nas análises das pinturas no capítulo 3. A paleta de cores apresenta um domínio das áreas em cor-de-rosa, estabelecendo um equilíbrio calculado entre os azuis e amarelos no preenchimento das tonalidades. Os contornos em preto, revelam a precisão e controle do traço em tinta-da-china.

Um aspeto que suscitou particular interesse e curiosidade nesta investigação e que nos traz a formulação de uma hipótese – ao entrarmos em contacto com os trabalhos de Nadir Afonso, deste seu período etário de 12 a 14 anos – observamos que algumas composições geométricas realizadas por ele, talvez possam ter sido criadas inconscientemente, através do seu imaginário, acerca do conhecimento de elementos visuais e históricos da Arte Castreja de Boticas e região. Nadir Afonso desde a infância e juventude, demonstrava ter uma personalidade ávida pelo conhecimento, com um perfil marcado pelo interesse pelos livros, pela literatura, pela poesia, música e principalmente sedento em perceber e absorver o mundo, para além do seu contexto habitual. Sua mente inquieta despertava a formulação de questões sobre os mais diversos temas.

Dado o seu interesse pelos estudos e pelo conhecimento, acreditamos que ele possa ter estudado nas aulas e nos Manuais de História da época do liceu de Chaves, ou talvez tenha adquirido informações através de outros livros da família, sobre os Guerreiros Galaicos, encontrados em Lezenho (Paróquia de Covas de Barroso, Boticas). Dois dentre quatro Guerreiros (figura 53), com origem nesta região, foram encontrados em 1785, expostos no Jardim Botânico da Ajuda e posteriormente enviados para o Museu Arqueológico Nacional, em Lisboa. As publicações sobre estas estátuas datam de 1861.

Estes dois Guerreiros mencionados foram denominados por José Leite de Vasconcelos<sup>88</sup>, como “Guerreiros de Montalegre”, em 1913. Os outros dois Guerreiros foram encontrados em Boticas, em 1905 e ambos foram para o mesmo referido Museu. As suas publicações datam de 1915.

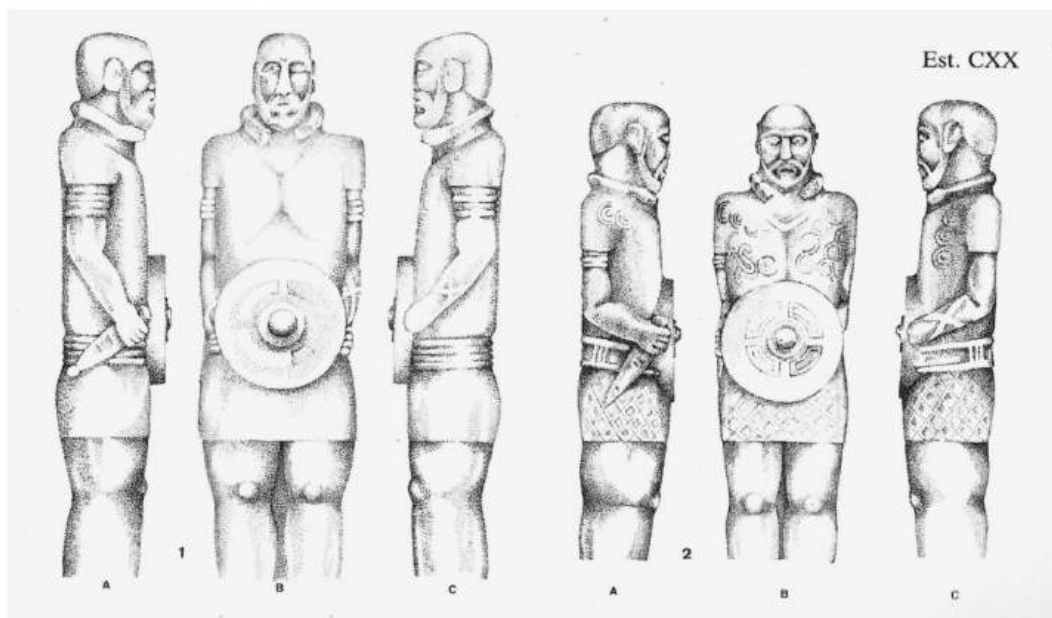


Figura 53. Estatuária 1 e 2, Lezenho (Boticas). Fonte: Ferreira da Silva, Armando C. (1986). A Cultura Castreja no Noroeste de Portugal. Est. CXX.

Não estamos afirmando que Nadir Afonso, ainda jovem, tenha visto estas estátuas, mas pode ter conhecido a história de alguma forma, tendo em vista que era filho de Artur Maria Afonso (1882-1961), natural de Montalegre (intelectual, poeta, escritor, empreendedor) e de sua mãe, Palmira Rodrigues (1891-1975), cuja família materna era originária de Boticas. As raízes de Nadir Afonso desenvolveram-se em Chaves, onde nasceu em 1920, de forma entrelaçada nestas terras de Boticas e Montalegre. As leituras, a pesquisa e os estudos fizeram parte do ambiente familiar de Nadir Afonso, cujos tios-avós paternos eram professores, tendo seu pai, Artur Afonso, vivido um período importante de sua vida com os tios e tendo fundado, aos 18 anos, um jornal de Montalegre, “O Barrosão”.

Acreditamos que o pai de Nadir Afonso, dado o seu interesse pelos assuntos da região e por ser uma pessoa de destaque, atuante culturalmente e socialmente, tenha

<sup>88</sup> Vasconcelos, José Leite de. (1913) *Religiões da Lusitânia*. Vol. III. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda. pp.48-49.

recebido as informações sobre a descoberta dos Guerreiros Galaicos e provavelmente tenha sido um tema de aprendizado ou conhecimento para Nadir.

Na hipótese que formulamos, alguns dos elementos decorativos presentes nas estátuas dos Guerreiros Galaicos de Boticas que daremos destaques na figura 54 – letras b,c,d,e – podem ter influenciado o conhecimento, as memórias e o imaginário de Nadir Afonso.



Lezenho (Cat. No. 13), a vista de arriba. b–e detalhes.

Figura 54. *Lezenho (Cat. N° 13), Boticas, a vista de arriba. Detalhes. (2003). Fonte: Madrider Mitteilungen. Katalog, Tapel 21.*

Na figura 54, as imagens correspondentes às letras b e d apresentam com nitidez, as costas da estátua do Guerreiro Galaico, com linhas em formas de ‘SS’ concatenadas, que acabam por formar curvas que se desenvolvem em espirais.

Podemos observar a presença das espirais e linhas em formas de ‘S’ (figura 55), em muitas obras de Nadir Afonso, do *Período Fractal*. Como exemplo, apresentamos uma pintura a guache inédita intitulada: *Não se pode sonhar sem Deus saber*; na figura 56.



Figura 55. Detalhes b, d da figura 55. (2003). Fonte: *Madriker Mitteilungen*. Katalog, Tapel 21.



Figura 56. Nadir Afonso. *Não se pode sonhar sem Deus saber*. Pintura a guache sobre papel. 28,7 x 37,8 cm. Inédito. s/d. Inv. 1242. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

Nadir Afonso, na pintura da figura 56, cria uma composição, dentre outros elementos, com seis grandes espirais que dominam a dinâmica do quadro, em consonância com as demais linhas curvas, verticais, inclinadas e formas irregulares.

Na figura 57, a pintura inédita *Jardim Celeste* apresenta, na parte central do quadro, uma composição de 7 espirais em uma disposição, que formam uma certa aglomeração destes elementos em cores mais vibrantes, num destaque que busca promover o equilíbrio, com o peso visual da maior forma retangular cinzenta (à esquerda). Esta forma retangular irregular, que expressa uma conotação marcante de solidez, torna-se mais diluída e harmônica, diante do movimento, da leveza, versatilidade e intensidade das espirais em amarelo, vermelho, azul, lilás e preto. Estes elementos (espirais e 'S') da Arte Castreja detalhados na figura 55, e que surgem, talvez inconscientemente, nas pinturas das figuras 56 e 57, como também, em muitas outras obras de Nadir Afonso, de alguma forma decorrem do imaginário do artista no ato criativo.



Figura 57. Nadir Afonso. *Jardim celeste / Shenzhen*. Pintura a guache sobre papel. 29 x 39 cm. Inédito. s/d. Inv. 1647. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. foto: própria.

Mais aspetos adicionais a considerar, são os elementos decorativos presentes na região da parte superior do tronco do Guerreiro Galaico de Boticas, onde são observáveis: as espirais e os ‘S’ e ‘S’ invertidos na figura 58a, que surgem, inconscientemente, no quadro de Nadir Afonso, na figura 59, conforme a nossa hipótese já referida.

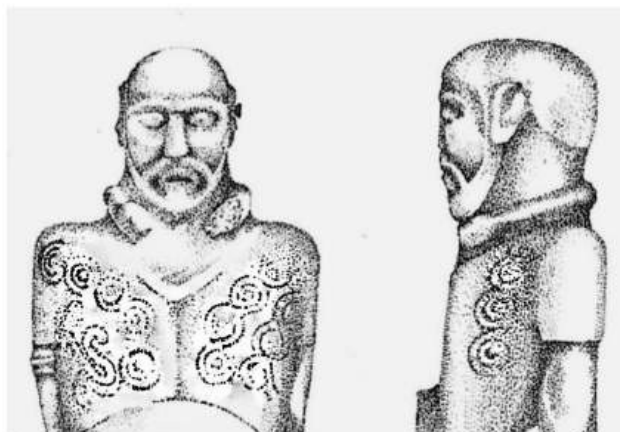


Figura 58a. Detalhes da *Estatuária 2, letras b e c*, da figura 53 (Boticas). Fonte: Ferreira da Silva, Armando C. (1986). *A Cultura Castreja no Noroeste de Portugal*. Est. CXX.



Figura 59. Nadir Afonso. *Benares*. Pintura a guache sobre papel. 22,5 x 33 cm. Inédito. s/d. Inv. 1624. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. foto: própria.

Na pintura inédita, intitulada *Benares*, em guache sobre papel (figura 59), Nadir Afonso realiza uma composição com grande dinamismo das formas e uma explosão de cores, com uma paleta variada. Em evidência nota-se a sugestão linear e visual de um ‘S’ vermelho à esquerda e, mais à direita, em contraposição, a sugestão linear de um ‘S’ invertido/espelhado e maior, que inicia na cor preta e dá continuidade visual numa curva

em cor violeta escuro. Acrescenta-se à esta composição, além dos inúmeros elementos presentes neste quadro, mais 7 espirais em cores variadas e vibrantes.

Outro detalhe a ser verificado na letra - e, da figura 54, aqui colocaremos em detalhe para maior percepção comparativa, na figura 58b. Nota-se os elementos decorativos da saia da estátua do Guerreiro Galaico, que consta de camadas em linhas ziguezagueadas paralelas. Esta linhas formam uma trama, uma espécie de quadrícula, onde é possível ver diversos elementos em forma de losango, do lado esquerdo. Do lado direito da figura 58b, vemos os detalhes da saia da *Estatuária 2*, letras A, B e C, em que a quadrícula é feita com quadrados inclinados e concêntricos dentro da trama. Esta tipologia também aparece em diversas pinturas de Nadir Afonso.

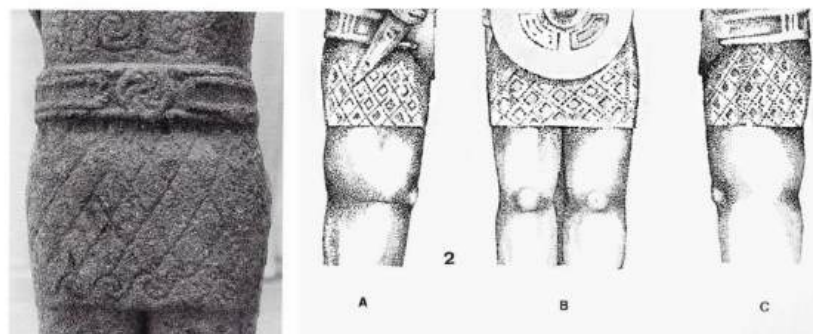


Figura 58b. Montagem realizada pela autora, para fins científicos. *Imagens comparativas*. À esquerda, detalhe - e, da figura 55. À direita, detalhe da *Estatuária 2* da figura 54. Fonte: nas figuras descritas.



Figura 60. Nadir Afonso. *s/título*. Pintura a guache sobre papel. 23,5 x 33 cm. Inédito. s/d. Inv. 687. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Na figura 60, a pintura de Nadir Afonso apresenta linhas soltas, curvas e livres à esquerda, sendo algumas sugestivas do formato em ‘S’, que sutilmente acabam por formar uma figura feminina, mas, de facto, a composição evidencia uma espécie de quadrícula em linhas vermelhas inclinadas, com alguns losangos preenchidos com guache cor-de-rosa, na região da esquerda do quadro. Estes elementos são morfologicamente similares aos apresentados nas saias dos Guerreiros Galaicos na figura 54 (*Estatuária 2*, letras A, B e C), como também na figura 55 (letra e) e figura 59.

Mais um exemplo deste tipo de elementos compositivos similares, podem ser observados na pintura inédita, da figura 61. Verificamos a presença de diversas tramas ou quadrículas de linhas inclinadas. Se considerarmos a pintura dividida exatamente ao meio, por uma linha vertical imaginária, poderemos perceber que há o predomínio destas quadrículas formadas por linhas inclinadas no lado direito do quadro, com losangos e quadrados inclinados, preenchidos com tinta guache, onde as linhas formadoras das quadrículas por vezes estão visíveis, e em outras áreas, estão apenas sugeridas visualmente, com a cor branca.



Figura 61. Nadir Afonso. *s/titulo*. Pintura em técnica mista sobre papel, 25,5 x 41cm. Inédito. s/d. Inv. 293. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Na figura 62, a obra inédita *Le dedain et le regret* (Desdém e arrependimento) expressa a possibilidade já referida do imaginário de Nadir Afonso acerca de alguns elementos visuais dos Guerreiros Galaicos. As linhas soltas em curva, muitas vezes

aparecem em algumas áreas, como os 'S', ou parte deles, ou até mesmo, com 'S' invertidos/espelhados, que nesta pintura não chegam a criar espirais, mas que acabam por sugerir partes de uma figura feminina diluída. Apresentamos este quadro de Nadir Afonso, sobretudo para demonstrar a fluidez que ocorre nesta composição das quadrículas, com linhas menos rígidas, mais espontâneas, cujas formas que são geradas por elas, movimentam-se em mudanças de direção. Estas quadrículas perfazem uma envoltória que abraça os demais elementos da composição.



Figura 62. Nadir Afonso. *Le dedain et le regret*. Pintura a guache sobre papel, 27 x 40 cm. s/d. Inédito. Inv. 269. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Retomamos a observação de mais alguns trabalhos de Nadir Afonso, ainda desta mesma fase, entre 13 e 14 anos, onde curiosamente temos a oportunidade de conhecer trançados e recortes com papéis coloridos, na execução de composições, onde Nadir realizou criações artísticas, com uma certa complexidade, como nas figuras 63 e 64.

Na figura 63, a estrela de seis pontas reaparece, os hexágonos concêntricos, os círculos concêntricos, seis elementos decorativos e recortados em verde e uma faixa hexagonal de trançados de papel rigorosamente realizada com quadrados, num sistema de quadrículas e tramas, em uma colagem precisa. O trabalho inédito já apresenta alguns desgastes ocasionados pelo tempo, provavelmente realizado entre 1933 e 1934, mas é

visível a execução meticulosa e impecável do adolescente Nadir Afonso. Há um domínio da exatidão das formas geométricas nos recortes. A paleta de cores dos papéis escolhidos: amarelo, branco, vermelho, castanho, verde-escuro e verde-claro (talvez seja a frente e verso do mesmo papel), uma tonalidade bege claro, bege mais escuro e o fundo em azul.

A realização destas quadrículas em trançados de papel, com certeza também influenciaram o imaginário de Nadir Afonso em inúmeras pinturas à guache, à óleo e em acrílico, que desenvolveu na fase adulta.



Figura 63. Nadir Afonso. *s/título*. Verso: N° 20 – 2° B- Colagem sobre papel. 30 cm de diâmetro. Inédito. (1933-1934). Não inventariado. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Na figura 64 há um trabalho inédito, também em colagem, com uma composição mais simples, em forma retangular, em que há apenas uma faixa de papel trançado, formando pequenos quadrados, numa espécie de margem ou borda. Este trabalho encontra-se mais desgastado, com algumas formas com fragmentos em falta, ou rasgados. Três pontos nos chamaram atenção:

O primeiro ponto de interesse: as formas complementares concêntricas, em verde e vermelho, refletem uma maneira de preencher os espaços entre as formas geométricas,

que Nadir Afonso utilizou também nas figuras 47 e 49. Observamos o mesmo método visual no escudo de um Guerreiro Galaico da figura 53, na *Estatuária 2*, letra B, e principalmente, na imagem comparativa da figura 65.



Figura 64. Nadir Afonso. *s/título*. Colagem sobre papel. 20 x 32 cm. Inédito. (1933-1934). Não inventariado. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

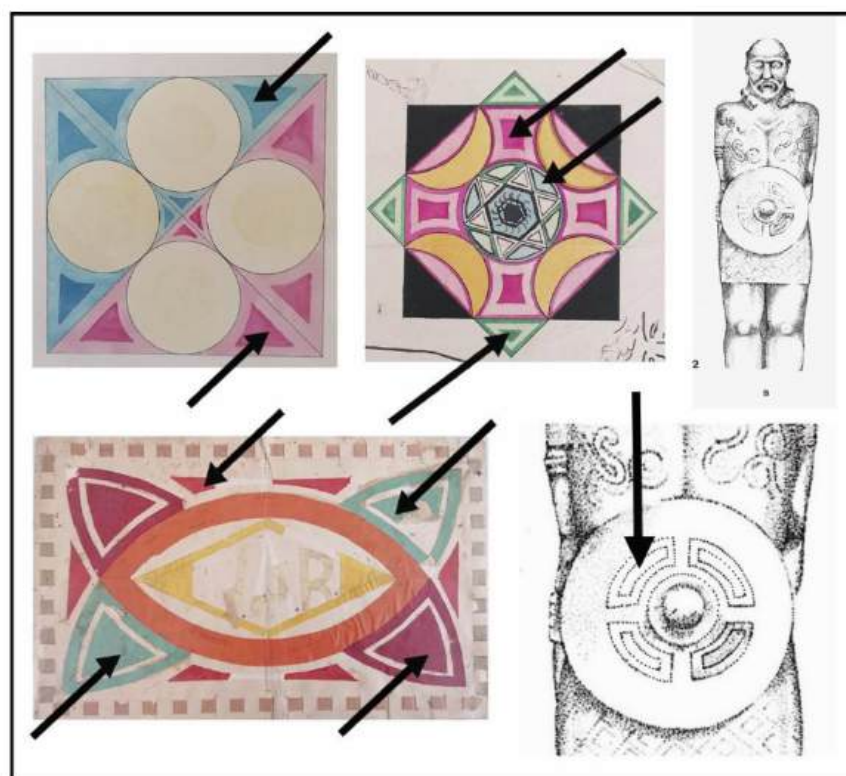


Figura 65. *Formas complementares concêntricas*. Montagem realizada pela autora, para fins científicos, com as imagens das figuras 47, 49, 53 e 64. Foto: própria.

A figura 65 demonstra, de forma comparativa, a utilização de elementos complementares concêntricos, no interior e no entorno dos espaços entre formas geométricas, nas setas indicativas. A seta vertical direcionada para baixo destaca a tipologia destes elementos no escudo do Guerreiro Galaico de Boticas.

O segundo ponto de interesse na figura 64 é verificar que, no centro do trabalho dentro de um losango, há vestígios e restos de cola, onde estavam aplicadas finas tiras de papel amarelo formando as letras N A R – iniciais de Nadir Afonso Rodrigues. Dentro do limite do desenho deste losango, à esquerda e à direita nas iniciais N A R, há 2 triângulos amarelos, e em toda a borda do losango, Nadir colou finas tiras de papel amarelo para dar acabamento à figura geométrica. No lado direito e superior do losango vemos uma parte já desgastada, em que há os vestígios de cola.

O terceiro ponto de interesse na figura 64 é verificar que talvez, a execução deste trabalho tenha sido o prenúncio de períodos futuros muito marcantes na pintura de Nadir Afonso na vida adulta, denominados *Período Espacillimitado (Cinetismo)* e *Período Ogival*. Observamos na parte central da composição, a colagem de uma forma ogival, recortada e aplicada em papel cor laranja. A sua estrutura foi obtida mediante o desenho de dois arcos plenos (ou de volta perfeita) com compasso, em posições simetricamente opostas na folha. Estes arcos se cruzam em 2 pontos de interseção. Portanto, Nadir Afonso realiza a construção desta forma que será um de seus elementos geométricos compositivos – protagonistas – em diversas pinturas futuras.

Importa destacar a importante presença das formas ogivais no sentido vertical, na conhecida pintura *Espacillimité* (figura 66), em óleo sobre tela, assim como em vários estudos realizados e obras em pintura desta série.

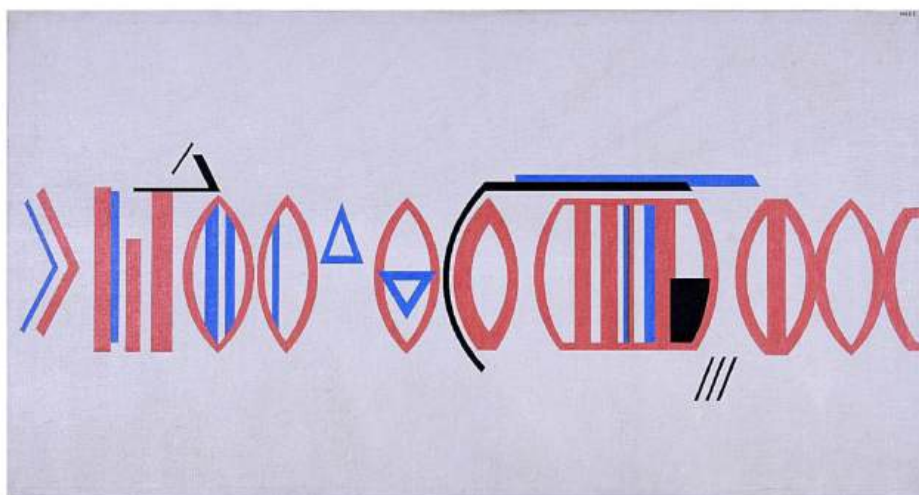


Figura 66. Nadir Afonso. *Espacillimité*. Pintura a óleo sobre tela, 77 x 144 cm. Não inédito. (1958). *Período Espacillimitado (Cinetismo)*. Inv. 1985. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

Em 1956, em Paris, Nadir Afonso contactou os artistas direccionados à pesquisa cinética, como Victor Vasarely, Richard Mortensen, André Bloc, ente outros, e desenvolveu a série denomina por ele, de *Espacillimité*, com diversas obras, como a apresentada na figura 66. Neste mesmo ano, criou a *Máquina Cinética* (figura 67). Ainda em Paris, em 1957, expôs na Galeria Denise René, e em 1958, participou no *Salon des Réalités Nouvelles*, com a sua *Máquina Cinética* (figura 69). Convém enfatizar que que esta fase foi um marco em sua carreira artística e estética, tendo em vista a primeira publicação de sua investigação, com o livro *La Sensibilité Plastique*, no mesmo ano.

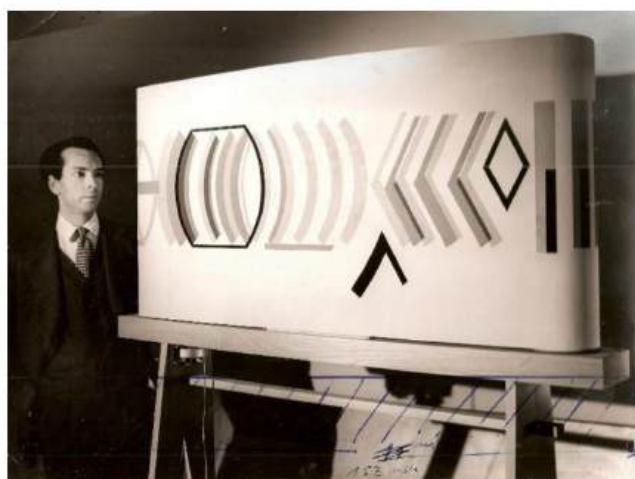


Figura 67. Nadir Afonso. *Máquina Cinética*. Pintura a óleo sobre tela, 95,8 x 137,7 x 41cm. Não inédito. (1956). *Período Espacillimitado (Cinetismo)*. Inv.1934. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

Figura 68. Intervenção e rotação vertical na imagem da figura 64, para fins científicos. Fonte: própria.

Figura 69. Nadir Afonso. *Máquina Cinética*. *Exposição em 1958*. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

*A Máquina Cinética* foi uma realização inovadora, uma obra de arte que, a partir do pensamento criativo de Nadir Afonso e de seu ideário imerso em questões estéticas inexauríveis, promoveu um diferencial revelador e profundo na história da arte portuguesa, e ao mesmo tempo, inquietante, pois Nadir inaugurou– *a Pintura para além da própria Pintura* – ele tornou a pintura expansiva e a projetou para além das molduras, para além da posição estática, fixa e imutável em uma parede. A pintura aqui ainda é lançada ao movimento no espaço, em interação com as dinâmicas da espacialidade e visualidades do entorno. Ela intensifica-se em ritmo, forma, cor, movimento, em interatividade performática com as demais confluências. É uma pintura que atua diretamente em movimento mútuo com o público. Tornou-se uma pintura viva.

Tivemos a oportunidade de presenciar a *Máquina Cinética* em perfeito funcionamento na Exposição *Nadir Afonso – A irresistível paixão pela Pintura*, no Museu Municipal de Faro (de 08 de março a 27 de julho de 2025).

Percebemos que as formas composicionais presentes nesta obra mencionada, como também, em outras pinturas decorrem dos exercícios iniciais de Nadir Afonso na “manipulação das formas<sup>89</sup>”, em muitas décadas anteriores.

Na figura 68, apresentamos a intervenção e a rotação vertical no trabalho original (figura 64) do ainda adolescente Nadir Afonso, como já referido (com 13 ou 14 anos), para a refletirmos acerca desta forma primordial – a ogiva de cor laranja – como sinal ou princípio desta fase de produção artística *Espacillimité*, que Nadir desenvolveu, intuitivamente, com cerca de 34 anos de idade, ou seja, realizada cerca de 20 anos após este exercício de recorte e colagem no liceu.

Nadir Afonso, em prosseguimento, desenvolve pinturas denominadas, em seu conjunto, de *Período Ogival*, cuja composição ressalta as ogivas em integração e inter-relação com outras formas geométricas variadas e inclui linhas, em uma dinâmica mais fluida, onde explora a multiplicidade de cores, em cada composição.

A dimensão cromática desempenha, neste período, uma função na constituição do discurso plástico. O uso de uma paleta diversificada, que explora a multiplicidade de matizes em contraste e complementaridade, atribui densidade simbólica e energética às composições. As figuras 70 e 71, com pinturas inéditas, exemplificam de modo paradigmático essa abordagem, evidenciando a presença recorrente das ogivas em tonalidade laranja, neste caso.

---

<sup>89</sup> Termos utilizados por Nadir Afonso em vários textos e entrevistas.



Figura 70. Nadir Afonso. *s/título*. Pintura a guache sobre papel, 22,9 x 40,6 cm. Inédito. s/d. Inv.1859.  
Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Tal escolha cromática nas ogivas de ambas as pinturas, para além do efeito visual imediato, pode ser interpretada como uma estratégica ênfase semântica, na medida em que o laranja, enquanto cor associada à vitalidade, ao dinamismo e à expansão, potencializa a centralidade do motivo geométrico no conjunto compositivo.



Figura 71. Nadir Afonso. *s/título*. Pintura a guache sobre papel, 28 x 41,5 cm. Inédito. s/d. Inv.1417.  
Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Tanto no *Período Espacillimité* (supracitado anteriormente) quanto no *Período Ogival* observa-se um aprofundamento do processo de elaboração estética do artista, cuja produção passa a ser caracterizada pela centralidade da ogiva como elemento estruturador do espaço pictórico. Essas formas, entretanto, não se apresentam como unidades isoladas, mas articulam-se em um campo visual de interdependência com outras figuras geométricas, produzindo um jogo compositivo que se ancora na integração e na reciprocidade formal.

No *Período Ogival* esta articulação, entre as formas, é reforçada pelo emprego de linhas de carácter mais fluido, que, ao invés de circunscreverem rigidamente os elementos, instauram dinâmicas de movimento e de continuidade, conduzindo o observador a uma experiência perceptiva marcada pela noção de fluxo, que se dissemina por todo o espaço da pintura.

No caso em análise (figuras 64 e 68) observa-se que o exercício adolescente, com trançados e recortes de formas em papel, funcionou como um primeiro contato sistemático com os princípios de ritmo, repetição, contraste e sobreposição de planos, elementos que se tornariam fundamentais na constituição da linguagem pictórica madura.

Aproximadamente, cerca de 20 anos mais tarde, tais experimentações encontram eco em fases da pintura caracterizadas pelo interesse em estruturas modulares e pela exploração do dinamismo visual. Nadir Afonso, nesse momento, recupera, de forma inconsciente, a lógica dos recortes geométricos de várias cores, recriando no campo da pintura uma espacialidade rítmica que dialoga intuitivamente e diretamente com a memória da manipulação das formas (que ali teve início), dentre outros fatores que também o influenciaram durante a vida.

Deparamo-nos com um outro tipo de trabalho inédito de Nadir Afonso, realizado também por volta dos 14 anos de idade, totalmente elaborado em recortes trançados de papéis coloridos. Esta técnica artística caracteriza-se pela sobreposição e entrelaçamento de tiras de papel, que resultam em composições visuais que exploram padrões geométricos, ritmos e contrastes cromáticos. Na figura 72 observamos esta técnica utilizada tendo como base o papel de cor vermelho carmim, em que tiras de papel cor-de-rosa se entrelaçam em posição inclinada, na base carmim. Logo a seguir, foram feitos os entrelaçamentos com as tiras verticais em papel verde, que aparecem sobrepondo-se às tiras da base e também àquelas faixas cor-de-rosa, na sua maioria. As tiras de papel laranja adotam o mesmo tipo de execução, porém se trançam em posição inclinada de cruzamento oposto às faixas cor-de-rosa, inclusivamente, justapondo-as. Estas faixas de papel laranja,

também realizam pequenas sobreposições nas extremidades de algumas formas obtidas pelo entrelaçamento do papel verde no trabalho. Nosso objetivo é refletir sobre a possível repercussão deste exercício no imaginário de Nadir Afonso, em sua produção artística futura, principalmente em algumas obras do *Período Perspético* (figuras 73 a 75).



Figura 72. Nadir Afonso. *s/título*. Colagem sobre papel. 19 x 25,5 cm. Inédito. (1933-1934) Não inventariado. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria



Figura 73. Nadir Afonso. *Vale das Fontes*. Pintura a guache sobre papel. 27 x 40 cm. Inédito. (1982). *Período Perspético*. Inv.622. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Na figura 73, a pintura inédita *Vale das Fontes* estabelece uma conexão visual com a colagem realizada na Figura 72, tendo em vista o aspeto da evidência e protagonismo de formas retangulares de tamanho reduzido, diante das demais, em relação ao espaço envolvente. Formas que remetem a pequenos recortes coloridos. O ritmo e movimento destes elementos da composição traduzem-se em deslocações nos sentidos vertical, horizontal e inclinado, esparsos no espaço do contexto visual. A grande espacialidade do fundo funciona como uma atmosfera rarefeita, diluída, com consideráveis áreas de respiração entre as formas geométricas e linhas. Percebe-se visualmente, formas com aparência de pequenas tiras ou faixas que se cruzam, entrecruzam em algumas áreas da pintura. A obra revela uma sensação de ritmo e leveza, em consonância com a série desenvolvida no *Período Perspético*.



Figura 74. Nadir Afonso. s/título. Pintura técnica mista – guache, grafite e lápis de cor sobre papel. *Período Perspético*. 16,5 x 27,5 cm. Inédito. s/d. Inv.2365. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

A figura 74 apresenta uma pintura inédita, da mesma série referida, com algumas características similares à obra anterior, porém com uma paleta de cores mais reduzida. Iremos deter a nossa atenção às formas geométricas reduzidas e esparsas, em grande dinamismo e à presença de polígonos regulares e irregulares nesta composição. Nadir Afonso, além de ressaltar uma considerável profundidade, em perspectiva, consegue expressar uma espécie de giro ou tornado com as formas, que são bem menos estáticas e movimentam-se em maior eloquência do que nas figuras 72 e 73. A multiplicidade de

elementos geométricos remete, sensivelmente, aos recortes em papel, de sua adolescência.

A pintura inédita *La Montagne Sainte-Victoire II*, na figura 75, revela os aspetos pictóricos já mencionados deste período, porém com uma paleta mais diversificada e mais vibrante do que na figura 74. No entanto, as formas retangulares, como faixas em movimento, protagonizam o movimento ascendente, da esquerda para a direita, em direção ao cume da montanha. As demais formas: quadriláteros, triângulos, alguns polígonos irregulares, ovais, círculos e semicírculo, em dimensões muito reduzidas, movimentam-se neste ritmo.



Figura 75. Nadir Afonso. *La Montagne Sainte-Victoire II*. Pintura em técnica mista- guache e lápis sobre papel. 26 x 48 cm. Inédito. (1980). *Período Perspético – Período Paisagens de Ouro*. Inv.760. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

A experiência de recortar e recombinar formas geométricas visuais, vivida na juventude, ressurgiu transfigurada em uma poética pictórica de carácter mais maduro, na qual o jogo entre fragmentação e unidade e entre – integração e desintegração das formas – assume um papel central.

É evidente que algumas simples atividades artísticas do liceu não formaram a capacidade artística, a competência e o talento nato de Nadir Afonso. O impacto e o gosto, o cuidado e o esmero em realizar estes trabalhos podem tê-lo direcionado à vocação na área da pintura. Podemos inferir que tais exercícios artísticos não tenham direcionado ou impactado os demais colegas, para a carreira de pintor. Estes trabalhos despertaram estas

capacidades de Nadir Afonso como um *start*, conjuntamente, com outras intensas situações, percepções, estudos, cursos, viagens, convívios com outros artistas, experiências e conhecimentos adquiridos ao longo de muitos anos de sua vida.

“Lembro-me até do meu professor de instrução primária, o senhor Aurélio Martins, me pôr a desenhar para que depois os outros colegas copiassem aquilo que eu ia fazendo”, comenta o Nadir, ao dizer que também “andava sempre a sarrabiscar”. E sobre a reação dos colegas da escola, dizia que eles “achavam graça e acabavam por copiar a minha pintura<sup>90</sup>”.

Nadir Afonso revela: “enquanto, por volta dos catorze anos, as nossas faculdades de percepção, adquiridas pelo contacto com o mundo físico permitem representar bastante fielmente as formas dos objetos, a percepção geométrica da harmonia só se desenvolve, a ponto de intervir na criação, depois de uma prática perseverante das formas<sup>91</sup>”.

Segundo Nadir Afonso:

[...] por volta dos dezoito ou vinte anos, uma vez atingido este primeiro objetivo representativo, o artista é orientado por novas necessidades que o impelem progressivamente para outras pesquisas. Ele observa gradualmente na sua obra formas que o embaraçam e que, no entanto, são interpretações rigorosas do real e outras “mais ousadas” que, sem representarem expressamente qualquer objeto, “perduram” mais<sup>92</sup>.

À luz dessas considerações, podemos inferir que determinadas formas analisadas neste capítulo — a exemplo da ogiva — esta, manifestou-se na produção do artista aos 14 anos. Posteriormente, foi retomada como recurso compositivo em obras do *Período Espacillimitado (Cinetismo)*, a partir dos seus 34 anos, e novamente reconfigurada no *Período Ogival*. Tal persistência e reelaboração formal nos permite identificá-la como exemplo de uma forma das “mais ousadas” e que perduraram, conforme Nadir Afonso menciona acerca do desenvolvimento da sua vida como pintor.

Acreditamos que a memória do gesto do desenho das formas geométricas, dos recortes e colagens, nos parece ter se convertido em procedimento criativo, intuitivo e estruturante na pintura, muitas décadas à frente, revelando a permanência de um núcleo formativo de longa duração no percurso do artista.

Na vida adulta, particularmente nos períodos de maior intensidade criativa, Nadir Afonso fez da prevalência das formas geométricas a marca definidora de sua pintura. A experiência acumulada desde a infância, somada ao contato com movimentos artísticos

<sup>90</sup> Santos, Agostinho (coord.) (2009). *Nadir Afonso: Itinerário (com)sentido*. pp.18-19.

<sup>91</sup> Afonso, Nadir (2020). *O sentido da arte e outros textos*. p.86.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

modernos e à sua formação em arquitetura, forneceu os fundamentos para a construção de um estilo inconfundível, em que a geometria opera como linguagem universal. Nesse sentido, pode-se afirmar que os exercícios iniciais, realizados ainda no ambiente escolar, constituíram não apenas o ponto de partida, mas também a matriz de um pensamento visual que se desenvolveu em coerência e aprofundamento ao longo de toda a sua produção artística.



#### 1.4 Pintura – A intimidade do artista

“Eu sempre fui pintor”: um eco constante na fala do artista...

Um Sol que não existia e passou a existir na pintura — uma visão inesquecível para o menino Nadir Afonso, aos 10 anos — o artista Alves Cardoso, a pintar paisagens de Chaves ao ar livre, no cavalete. Essa vivência despertou-lhe um intenso desejo: tornar-se pintor<sup>93</sup> e ter o seu próprio cavalete. Para ele, ainda pequenino, era como um sonho!

“E digo-lhe, a partir desse momento, nunca mais tirei da cabeça a ideia de ter um cavalete, um cavalete meu só meu, que pudesse transportar de um lado para o outro. E o meu pai deu-me esse gosto, pois arranjou-me logo um carpinteiro que me fez um e até tinha dobradiças!...” Nadir Afonso relembra com clareza que tinha exatamente 12 anos quando conseguiu o seu primeiro cavalete e relata que ele mesmo, realizou o desenho: “fui eu que o desenhei, tinha para aí um metro e vinte, dobrava ao meio. A partir daí, andava com ele para todo o lado [...] Dentro da minha ingenuidade toda sentia-me mais pintor<sup>94</sup>”.

O artista recorda que, a partir do momento em que teve o cavalete em suas mãos, sentiu que não precisava mais pintar em casa e podia ir pintar na rua. Descreve o seu ateliê que naquela época, não poderia ser chamado de ateliê, pois era um espaço na sala de estar, e relembra: “onde aliás cheguei a pintar com seis, sete anos, umas três ou quatro telas<sup>95</sup>”.

<sup>93</sup> Cabeçalho 4. Imagem de alguns materiais de Nadir Afonso, de seu ateliê em Cascais, em 2025. Foto: própria.

<sup>94</sup> Santos, Agostinho (coord.) (2009). *Nadir Afonso: Itinerário (com)sentido*.p.20.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

Para Nadir Afonso, o seu cavalete tornava-se o emblema do caminho que ele percorreria como vocação em sua vida. Posteriormente, na fase adulta, o cavalete é substituído pelo estirador.

Sobre a sua paleta, alegrava-se em descrever o feito: “Sim, a paleta, a primeira paleta que tive foi feita por mim, era bonita, sim senhor, era de madeira<sup>96</sup>”.

O artista complementa ao dizer que na sua infância tentou “transmitir à tela esta simpatia por tudo aquilo” que o rodeava. “Comecei por aí, comecei a pintar as ruas de Chaves com o meu cavalete<sup>97</sup>”, afirma Nadir Afonso e relata: “andava por todo lado, carregando o cavalete, as telas, tintas e pincéis. Sentia-me, na realidade, um pintor e dos 12 aos 16 anos andei a pintar todos os ângulos de Chaves<sup>98</sup>”.

“Sua primeira tela à óleo, foi uma pintura de Chaves. Não temos conhecimento de qual pintura seria<sup>99</sup>”, conforme nos informa Laura Afonso. Nadir Afonso retratou uma paisagem urbana de Chaves.

Entre os 15 a 18 anos de idade, Nadir Afonso realizou várias pinturas à óleo sobre tela e sobre madeira, já muito conhecidas pelos públicos, dentre elas, seleccionamos: *Rua da Cadeia* (1935-1936), *Canto do Rio* (1936), *Campinas* (1937), *Larouco* (1937), *Rio Cávado* (1936-1938), *Aldeia e monte (Larouco e Santo André)* (1938) e *Montalegre*, datado e assinado em 1944, mas realizado por Nadir, entre os 14 e os 16 anos (1934-1936).



Figura 76. Nadir Afonso. *Rua da Cadeia*. Pintura em óleo sobre tela 31,5 x 31,8 cm. Não inédito. (1935-1936). Inv.1248. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p.21.

<sup>97</sup> Nadir Afonso (1994) Documentário em duas partes. RTP 2. Realizador Jorge Campos.

<sup>98</sup> Santos, Agostinho (coord.) (2009). *Nadir Afonso: Itinerário (com)sentido*.p.20.

<sup>99</sup> Afonso, Laura (2025). *Entrevista com Laura Afonso*. Entrevistadora Cláudia Matos Pereira. Lisboa, 27/06/2025.



Figura 77. Nadir Afonso. *Canto do Rio*. Pintura em óleo sobre tela 38 x 30,7 cm. Não inédito. (1936). Inv.1245. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

As obras apresentadas da figura 76 à figura 82 retratam paisagens e espaços vinculados ao contexto de vida de Nadir. Em todas essas pinturas, observa-se a presença de movimentos sugeridos por linhas dinâmicas, materializadas em pinceladas mais intensas. Nota-se, ainda, a busca por equilíbrio visual na organização compositiva e nos contrastes estabelecidos entre formas e cores, bem como a emergência de elementos que posteriormente se consolidarão em sua produção artística futura.



Figura 78. Nadir Afonso. *Campinas*. Pintura em óleo sobre tela (preparada pelo arista) 22,8 x 33,8 cm. Não inédito (1937). Inv.939. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

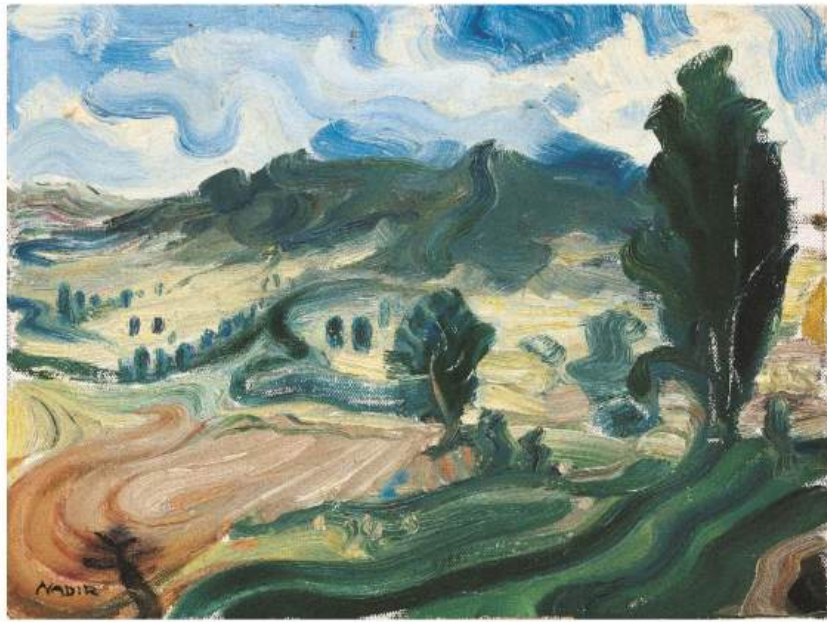


Figura 79. Nadir Afonso. *Larouco*. Pintura em óleo sobre tela 29 x 38,5 cm. Não inédito. (1937). Inv. 1994. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.



Figura 80. Nadir Afonso. *Rio Cávado*. Pintura em óleo sobre tela 30 x 32 cm. Não inédito. (1936-1938). Inv.88. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.



Figura 81. Nadir Afonso. *Aldeia e monte (Larouco e Santo André)*. Pintura em óleo sobre tela. 22 x 31,3 cm (1938). Não inédito. Inv.1954. Foto: Fundação Nadir Afonso. Coleção Paula Silva.



Figura 82. Nadir Afonso. *Montalegre*. Pintura em óleo sobre madeira. tela 38 x 30 cm. Não inédito. (datado e assinado em 1944. Realizado entre 1934-1936). Inv. 1440. Não inédito. Foto: Fundação Nadir Afonso. Coleção Paula Silva.

Segundo Laura Afonso, ainda nesta primeira fase da tenra juventude, “há mais outros trabalhos deste período que se perderam ao longo dos anos, que retratam também Montalegre e Larouco<sup>100</sup>.”

Nadir Afonso realizou não somente paisagens de seu contexto de vida, mas também pintou várias obras retratando a figura humana: nesta fase dos 17 aos 19 anos, os dois retratos de sua irmã *Fati* (figura 83), estando ela com 13 ou 14 anos, (figura 86) com a irmã na fase adulta; o retrato de sua *Prima Berta* (figura 84); o quadro *Fim de tarde* (figura 85). Laura Afonso relata que há um retrato intitulado: *A rapariga sorridente*, cujo destino da obra é desconhecido<sup>101</sup>.



Figura 83. Nadir Afonso. *Fati*. Pintura em óleo sobre tela c.60 X 45 cm. Não inédito. (c.1938). Inv.2403. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

Nos anos iniciais, antes da sua consolidação como um artista de estilo inconfundível, Nadir Afonso realizou estudos figurativos, incluindo retratos (figuras 83 a 86) e autorretratos (figuras 91, 93 e 94). Estes exercícios e pinturas a óleo revelam o

<sup>100</sup> Afonso, Laura (2025). *Entrevista com Laura Afonso*. Entrevistadora Cláudia Matos Pereira. Lisboa, 27/06/2025.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

aprendizado, a experimentação e a prática da observação direta, em consonância com a afirmação e formação da sua identidade artística.



Figura 84. Nadir Afonso. *Prima Berta*. Pintura em óleo sobre tela 30 x 38 cm. Não inédito. (1938). Inv. 1990. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.



Figura 85. Nadir Afonso. *Fim de tarde*. Pintura em óleo sobre tela 36,9 x 51,6 cm Não inédito. (1938). Inv.830. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

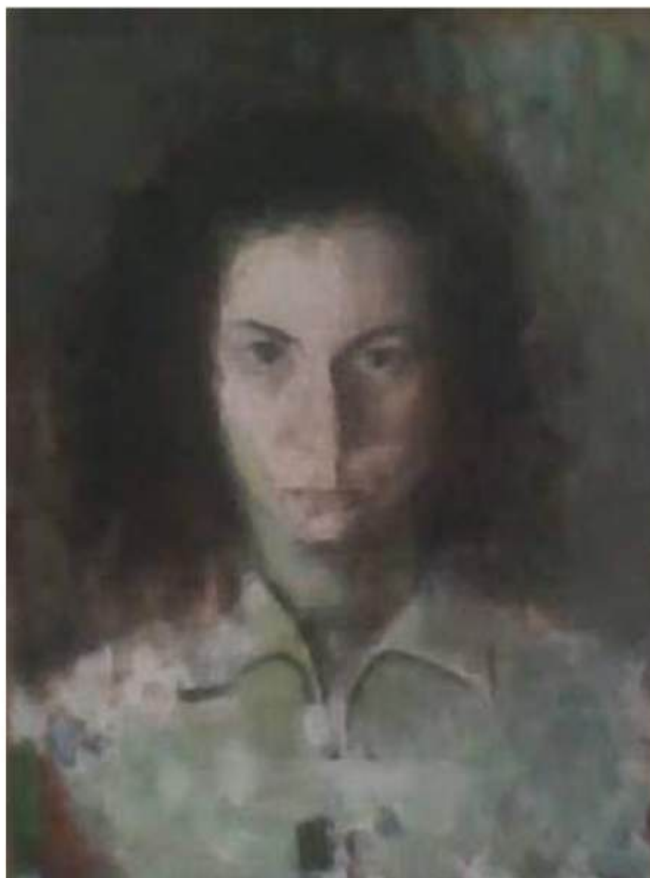


Figura 86. Nadir Afonso. *Fati*. Pintura em óleo sobre tela c. 55 x 45 cm. Não inédito. (c.1940). Inv. 2402. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

O pai de Nadir Afonso, Artur Maria Afonso, além de lhe presentear com o cavalete (entre 1932 e 1933) e lhe oferecer os materiais de pintura necessários, apoiou-o neste desejo, mas queria que o filho terminasse o liceu. Nadir relembra: “e quando dizia que queria ser pintor e que pretendia ir para o Porto, para a escola de Belas-Artes, dizia que sim, concordava, aliás lá em casa havia consenso, todos achavam que eu devia ir para Belas-Artes. Queriam, isso sim, e o meu pai em especial, que concluísse o curso geral dos liceus<sup>102</sup>”.

Portanto, podemos dizer que ali, neste primeiro momento da pintura a retratar ruas e cenas urbanas de Chaves e arredores, configurava-se a *gênese* do que viria a se concretizar no futuro, em uma das fases de sua pintura mais conhecida: a *Série das Cidades*. Na paisagem de Chaves, e de terras próximas, o artista transmontano realiza o seu primeiro passo na pintura. Na figura 87 pode-se observar a ilustração da capa dos

<sup>102</sup> Santos, Agostinho (coord.) (2009). *Nadir Afonso: Itinerário (com)sentido*.p.21.

Estudos Flavienses, com o desenho de Chaves feito por Nadir Afonso e publicado em 1963.

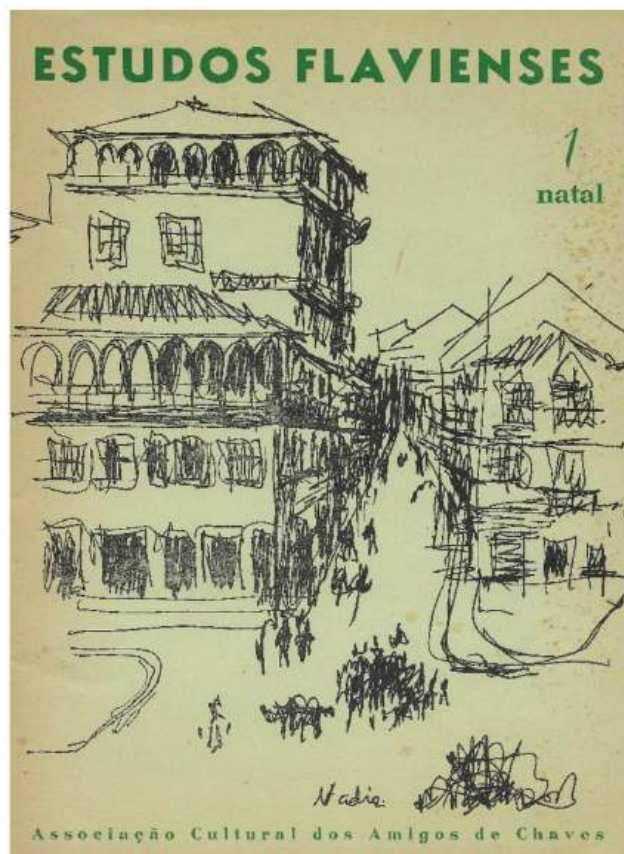


Figura 87. Nadir Afonso. Ilustração da capa. Capa. Desenho em tinta-da-china. Estudos Flavienses 1963 – nº1. Chaves. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

Num segundo momento, o artista trabalhou no desenvolvimento de desenhos e pinturas das cenas urbanas da cidade do Porto, onde foi residir para realizar o seu curso de Arquitetura, para mais à frente, conceber a notória e referida *Série das Cidades*, em que Nadir Afonso irá pintar inúmeras cidades de diversos países e continentes pelo mundo, também com inspiração em viagens que realizou. Ressaltamos que esta classificação — *Série das Cidades* — foi ao longo dos anos, sendo atribuída por outras pessoas, por estudiosos do meio artístico-cultural e reconhecida pelos públicos, não foi definida especificamente por Nadir Afonso como um período da sua obra pictórica.

É relevante destacar que Nadir Afonso em 1938, imbuído de se inscrever para o curso de pintura na Escola de Belas-Artes do Porto, ao chegar com o requerimento devidamente redigido para este objetivo, foi dissuadido por um funcionário, que o

aconselhou a escolher a arquitetura, ao ver que ele possuía o curso do liceu completo <sup>103</sup>”. Nadir ficou impressionado com a argumentação deste senhor e mudou de opinião. Inscreveu-se depois, com um novo requerimento para a arquitetura. Ele reconhece que esta atitude lhe trouxe consequências complexas, quando diz “na verdade, fiz arquitetura como um pintor, tentei sempre colocar pintura na arquitetura [...] dava cor aos esquiços, colocava manchas de luz nos projectos<sup>104</sup>”. Mesmo assim, este desvio de seu propósito inicial proporcionou-lhe uma carreira promissora como arquiteto, permitindo ao artista que ele alterasse a sua rota, decidindo definitivamente em 1965, seguir o caminho único para exercer a sua pintura. Ele pôde atuar como pintor de forma exclusiva, metódica, constante e obsessiva, decorrendo em uma extensa e consistente produção artística única e inconfundível.

A cidade do Porto foi igualmente inspiradora para Nadir Afonso que, entre os 18 e 25 anos, era um jovem dinâmico, que pintava, frequentava as aulas de arquitetura, passeava pelas ruas com seu cavalete e participava do convívio diário com colegas e artistas no Café Magestic.

As paisagens urbanas do Porto, o seu património, os monumentos, pontes e a conformação do Rio Douro que vem a abraçar o Porto e Vila Nova de Gaia, toda essa polifonia e vibração constante das urbes tornaram-se temas de interesse para a pintura do artista.

Esse conjunto de referências, marcado por uma panóplia de elementos visuais, culturais e sociais, traduz-se numa vibração constante que o artista capta e ressignifica através da pintura. A cidade não se apresenta apenas como cenário ou pano de fundo, mas antes como organismo vivo, portador de ritmos próprios, de fluxos humanos e de dinâmicas que interpelam o olhar criativo. Neste momento, a paleta de Nadir Afonso se altera para tonalidades mais cinzentas, com predominância de pinceladas na cor preta e a presença das cores neutras e mais sóbrias nessa fase (figuras 88 a 90).

---

<sup>103</sup> Santos, Agostinho (coord.) (2009). *Nadir Afonso: Itinerário (com)sentido*.p.28.

<sup>104</sup> *Ibidem*, pp. 28-29.



Figura 88. Nadir Afonso. *Clérigos*. Pintura a óleo sobre platex. 50 x 47,5 cm. *Período Primeira Modernidade*<sup>105</sup>. Não inédito. (1941). Inv. 1941. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.



Figura 89. Nadir Afonso. *A Ribeira*. Pintura a óleo sobre tela. 38 x 60,4 cm. *Período Primeira Modernidade* Não inédito. (1942). Inv. 1942. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

<sup>105</sup> O *Período Primeira Modernidade* aparece assim classificado, em documentações de inventário dos Estudos desta época, que correspondem e fazem parte do *Período Modernismo*.

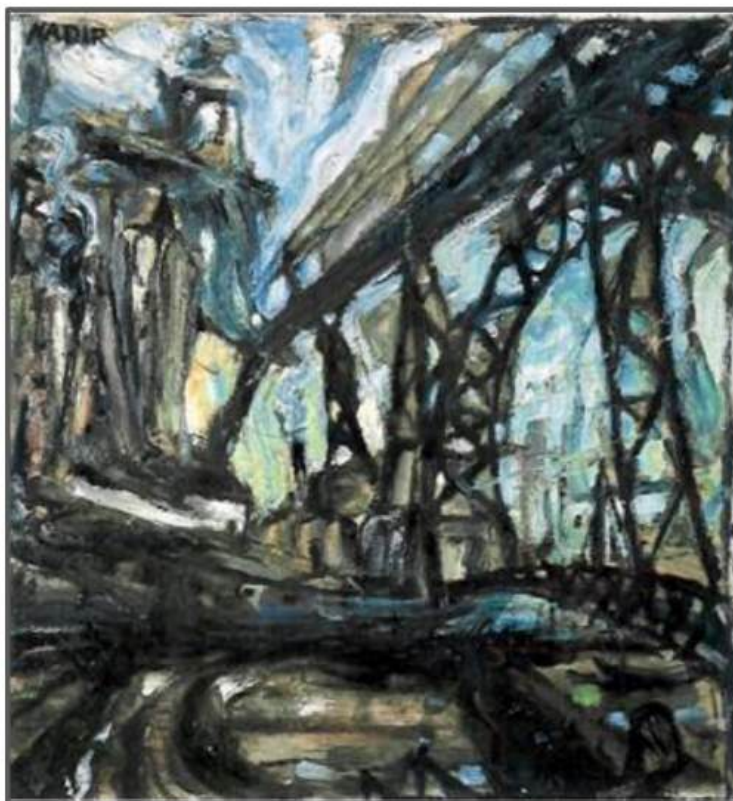


Figura 90. Nadir Afonso. *A Ribeira*. Pintura a óleo sobre tela. 51,5 x 48,8 cm *Período Primeira Modernidade*. Não inédito. (1942). Inv. 1480. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

Observa-se nas pinturas das figuras 88 a 90, uma paleta de cores mais sóbria, de um contraste cromático mais elaborado, onde a composição dinâmica revela a atuação da perspectiva de forma mais consolidada.

Assim, a representação pictórica das paisagens do Porto e de Vila Nova de Gaia, ultrapassa a dimensão meramente descritiva, inscrevendo-se num processo de interpretação estética e simbólica. O gesto artístico transforma-se, desse modo, em veículo de reflexão sobre a identidade urbana, permitindo à pintura funcionar simultaneamente como registo sensível e como instrumento crítico de leitura da cidade contemporânea.

Neste sentido, a permanência do artista no Porto constituiu um momento decisivo para o desenvolvimento da sua carreira, uma vez que a imersão nas paisagens urbanas, no património arquitetónico e na vivência cultural da cidade lhe proporcionou a absorção de um repertório visual, estético e simbólico determinante. A interação com a atmosfera vibrante da cidade, marcada pela confluência entre tradição e modernidade, permitiu-lhe elaborar um discurso pictórico cada vez mais sólido, no qual a observação do espaço urbano se alia a uma linguagem plástica própria, tendo em vista que todo arcabouço

imersivo das visualidades, vivências e conhecimentos advindos da sua vida em Chaves, sempre permanece nas raízes de seu imaginário.

Na criação artística deste período, as paisagens urbanas encontraram maior protagonismo, entretanto Nadir Afonso realizou também alguns autorretratos, que possibilitaram-lhe experimentar a sua imagem enquanto sujeito e objeto da arte. Os autorretratos possuem essa propriedade, de experimentação, reflexão psicológica e autoconhecimento, no ato de pintar.

Pintar um autorretrato é um exercício técnico de proporção, luz, cor e expressão, enquanto o artista, diante da tradição da representação da figura humana poderá desenvolver uma expressividade própria, capaz de configurar a prática de uma identidade artística singular. Iremos apresentar alguns exemplos.

O autorretrato de Nadir Afonso, apresentado na figura 91 e já conhecido pelo público, pode ter cumprido com essa profundidade reflexiva na pintura, enquanto revelava a verdade do artista, que alcançou nesta obra a vitalidade expressiva do seu forte olhar incisivo. Trata-se de uma reprodução em preto e branco, publicada em 1948, em *O Primeiro de Janeiro*. A pintura original em policromia, óleo sobre tela, possui uma história *sui generis* de duplo desaparecimento.

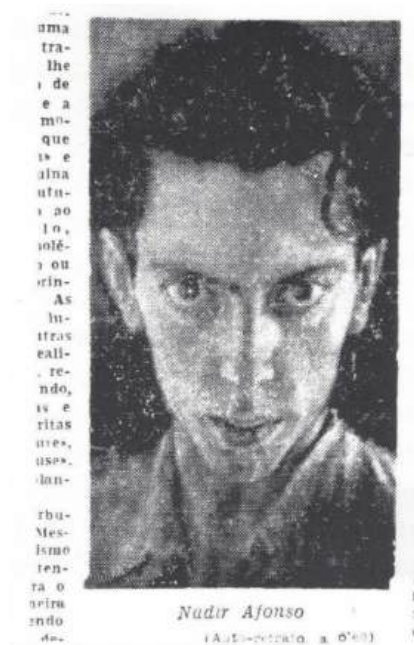


Figura 91. Nadir Afonso. *Auto-retrato*. Reprodução da pintura original à óleo sobre tela. Dimensões desconhecidas. Não inédito. (1939). Inv.2359. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: Periódico *O Primeiro de Janeiro*, de 1948.

Nadir Afonso, aos 19 anos (1939), realizou este autorretrato em óleo sobre tela e “num momento de desespero”, rasgou-o, lançou-o à rua e a obra acabou por desaparecer. Depois este quadro foi recuperado, sendo lhe entregue<sup>106</sup>. Este foi o primeiro momento, em que Nadir Afonso se afasta deste quadro. Segundo nos relata Laura Afonso<sup>107</sup>, essa pintura foi encontrada e recuperada pelo seu amigo Amândio Silva, que lhe levou diretamente em mãos. Assim, Nadir Afonso relembra os fatos e comenta também como ocorreu o segundo desaparecimento:

Os motivos que me levaram a destruir o meu auto-retrato, surgem-me, hoje, inexplicáveis. Penso que tinha imposto, a mim próprio, uma conduta de vida que não cumpri. Sinto, agora, naquela revolta interior, muita ingenuidade. Sei que o auto-retrato foi encontrado, recuperado e restituído, mas emprestei-o e nunca mais o devolveram. Apareceu, depois, em fotografia em “O Primeiro de Janeiro”, disseram-me que estava na posse de um jornalista, Manuel de Azevedo, mas não sei onde pára! Continua a ser meu, pois não o dei nem vendi a ninguém<sup>108</sup>.

Na figura 92 é possível verificar o referido quadro emoldurado, em frente a Nadir Afonso, de pé, e a Ricardo Gil da Costa, sentado na cadeira. A fotografia está sem datação, mas a relevância consiste no registo da existência da pintura original. Nota-se na obra uma linha central irregular no sentido vertical, em tonalidade mais clara, que revela uma escoriação realizada por Nadir que, posteriormente, restaurou a própria obra.



Figura 92. Nadir Afonso e Ricardo Gil da Costa a olharem o autorretrato. s/data.  
Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

<sup>106</sup> Santos, Agostinho (2012). *Nadir Afonso conversa com Agostinho Santos*. p.44.

<sup>107</sup> Afonso, Laura (2025). *Entrevista com Laura Afonso*. Entrevistadora Cláudia Matos Pereira. Lisboa, 27/06/2025.

<sup>108</sup> Santos, Agostinho (2012). *Nadir Afonso conversa com Agostinho Santos*. p.44.

As figuras 93 e 94 apresentam autorretratos de Nadir Afonso, respetivamente, pintura (1942) e desenho (1946). Ambos não são inéditos, mas alguns elementos da composição dialogam, sobretudo o olhar do olho esquerdo do artista, que se encontra do lado direito das obras. A composição deste olho esquerdo, juntamente com o traçado do nariz em uma conformação que une a sobrancelha em um arco geométrico envolvente na linha do dorso nasal, até o ápice do nariz, na região *pronalase*, se assemelham visualmente, assim como a boca e o queixo bem demarcados, em ambos os trabalhos.



Figura 93. Nadir Afonso. *O Arquiteto*. Pintura a óleo sobre tela. 100 X 80 cm. Não inédito. (1942) Inv. 2361. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Coleção João Vasco Marques Pinto.

A pintura intitulada *O Arquiteto*, (figura 93), realizada por Nadir Afonso nos seus 22 anos, revela a composição geometrizada do rosto, cabeça, pescoço e prolongamentos dos ombros, em uma fusão com formas que sugerem edifícios e casas, provavelmente inspirados na cidade do Porto. Nota-se que no contraste entre luz e sombra, o olhar é que gere as diretrizes e confluências das linhas e ângulos que dali se desenvolvem para o espaço pictórico, na criação das formas que compõem o fundo. O olho, inscrito em um círculo seccionado, é o centro, o ponto forte da composição, que possibilita, na dinâmica visual, uma sensação de irradiação deste ponto fulcral, disseminador de luz, e que promove a força do quadro, diante da oposição das sombras.



Figura 94. Nadir Afonso. *Auto-retrato*. Carvão sobre papel. 17 x 22 cm. Não inédito. Paris, (1946)  
Inv. 2003. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

O desenho de Nadir Afonso na figura 94, foi realizado quando o pintor tinha 26 anos de idade, por ocasião de um período em Paris. Além da qualidade técnica e artística, podemos perceber um estilo próprio, principalmente na criação de formas irregulares e orgânicas, com tendência ao geométrico, em tonalidades mais escuras – com o efeito de sombras. Estas formas mais escuras apresentam-se em maior evidência do lado esquerdo do artista, porém se observa do lado direito do desenho:

- uma linha espessa semicircular, que contorna a região da sobrancelha esquerda e circunda o *músculo orbicular do olho*;

- a forma alongada que inicia lateralmente à raiz do nariz e se direciona ao seu ápice, desce pela asa esquerda do nariz e forma um vértice próximo à *região infra orbital*, na face;

- a forma que se inicia num vértice na *região geniana* da face (bochecha), faz uma curva a contornar parte do *músculo orbicular da boca*, desce numa curva na direção da borda lateral do queixo e prossegue de forma descendente pelo pescoço na região do *músculo plaxima*;

- a última forma curva percorre a lateral do rosto, em arco na face, na região do *músculo zigomático maior*.

Os autorretratos foram fundamentais no processo da construção identitária de Nadir Afonso, tendo em vista que esta prática possibilitou ao artista vivenciar uma espécie

de laboratório íntimo. Ele experimentou consigo próprio, técnicas diferentes, a criação de novas formas na composição, a realização de jogos de sombra e luz, de contrastes, assim como, a elaboração de diferentes expressões. Pintar a si próprio é um exercício introspetivo: de auto-observação, autointerpretação e autoconfronto. Ao longo do tempo, essa prática concebe uma consciência maior sobre sua própria linguagem e sobre como deseja ser visto no mundo.

Seja na criação e no desenvolvimento da pintura de paisagens, seja na elaboração de retratos e autorretratos, esse período revela-se, assim, como fase germinal em que a pintura do artista não apenas se enraíza num contexto específico, mas também se projeta para horizontes mais amplos de experimentação e reconhecimento.

O desenrolar dessa trajetória — iniciada em Chaves e arredores, depois no Porto, Vila Nova de Gaia e progressivamente ampliada para outros contextos artísticos, como Paris e Brasil, além das inúmeras viagens realizadas e de publicações de livros de sua teoria estética, pode ser mais bem compreendida em sua biografia, apresentada nas páginas 16 a 19 deste texto. É possível verificar como a experiência, a produção artística e estético-filosófica de Nadir Afonso, se transformou em — rumo e vórtice estruturante — para a sua linguagem plástica, orientada para a concretização do conjunto de sua obra.

## CAPÍTULO 2

*Se o homem conseguiu exprimir numa superfície  
(folha, tela, quadro preto, ecrã, etc.)  
o que vê no espaço em três dimensões,  
é porque desenvolveu  
uma perceção "representativa" ...*

*Nadir Afonso<sup>109</sup>*



Figura 95. Nadir Afonso. *s/título*. Estudo com tinta-da-china sobre papel. Inédito. s/data, 21 x 27 cm. Não inventariado Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

<sup>109</sup> Afonso, Nadir (2020). *O sentido da arte e outros textos*. p.68.



## 2.1 O artista – a intimidade com o espaço, instrumentos e materiais

A intimidade do artista não se limita ao seu pensamento, personalidade, ao imaginário, cultura, aos hábitos, costumes e modos de convívio social. Esta intimidade pode ser vista, ainda, de uma maneira peculiar, no que diz respeito ao relacionamento que ele mantém com os diversos materiais<sup>110</sup> que utiliza diariamente, assim como, com seus experimentos e processos específicos que desenvolve e que são tão pessoais e, ao mesmo tempo, tão característicos, que acabam por revelar a ‘verdade do ser’ deste próprio artista.

Este fato é que permite distingui-lo dos demais. Diferentes artistas podem utilizar os mesmos tipos de materiais, ou meios, porém esta relação de intimidade, de criatividade e o *modus operandi*, que seja verdadeiramente autêntica, irá revelar obras completamente diferentes. Na história da arte esta circunstância se apresenta em diversos períodos, quando é possível verificar a genialidade, o destaque ou originalidade de alguns artistas que desenvolvem uma linguagem visual única, sendo fiéis a si próprios porque encontraram um caminho particular de revelar a sua visão de mundo.

Os materiais<sup>111</sup> e respetivas técnicas assim, atuam como prolongamentos, extensões do artista no seu diálogo único e íntimo no ato da criação. Alguns materiais

<sup>110</sup> Cabeçalho 5. Imagem dos materiais de Nadir Afonso no atelier de pintura em Cascais. Foto: Laura Afonso.

<sup>111</sup> Destacamos que os materiais e respetivas técnicas que serão descritas ao longo desta investigação, (desde o desenho até a pintura) têm como base de pesquisa, além de nossa prática artística com os mesmos, as seguintes referências: Gettens, R. J.; Stout, G. L. (1942). *Painting Materials: A Short Encyclopedia*; Mayer, Ralph (1930) *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*; Motta, Edson & Salgado, Maria Luiza G. (1976). *Iniciação à pintura*; Tate, Elizabeth & Harrison, Hazel (2014). *Manual de técnicas de pintura*.

(figura 96) relacionados a seguir, encontram-se no acervo de Nadir Afonso, em pequenas caixas, de forma simples, como o artista os organizava.



Figura 96. Tira-linhas, lápis de cor aguareláveis e lapiseira de Nadir Afonso. Diapositivos de obras do artista para o efeito de publicação das imagens em livro. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: Laura Afonso (2025).

### 2.1.1 Atelier em Cascais, Lisboa

Nadir Afonso era metódico em seu atelier e mantinha seus materiais dispostos para uso imediato. Possuía um atelier em Cascais, no último andar da casa, somente para realizar os seus Estudos em desenho, pintando também à guache as suas obras de menores dimensões. Atualmente abriga parte do acervo do artista. Lá se encontram: um estirador, seus livros nas estantes e grandes gavetas que guardam uma expressiva produção de pinturas em guache ainda inédita, em que há trabalhos que não foram emoldurados, nem expostos. É ainda um espaço reservado como se o artista pudesse chegar qualquer momento para trabalhar. É um ambiente agradável, com muita luz e uma bela vista voltada para o jardim interno da casa. Há um espaço ao lado do atelier, dedicado ao

armazenamento de suas telas em rolo também inéditas, que ainda não possuem grades e nem molduras.

Há mais um atelier especialmente dedicado à pintura das telas em grande formato, no piso rés-de-chão. É também um espaço amplo, iluminado e inspirador, de frente para o jardim e que mantém um estirador do artista.



Figura 97. Nadir no seu atelier de pintura em Cascais em 27 de fevereiro, defronte à sua tela *Sevilla* (2007). Foto: Antônio Prates Galeria, onde a tela foi exibida.

Na parte central deste espaço, há uma grande mesa de apoio para a realização da pintura, de forma que a tela ali era aberta, sendo deslocada sobre a superfície, mediante a realização da pintura em fases sucessivas (figura 97). Há neste espaço muitas telas do artista, de grandes dimensões, esticadas em grades e com molduras, que participaram em algumas exposições e que fazem parte do acervo do artista.

### 2.1.2 O estirador de madeira

Nadir Afonso não era propriamente um artista de pintura em cavaletes, mesmo tendo iniciado a pintura de cavalete, aos 12 anos, com este presente marcante que lhe foi dado pelo seu pai, como já referido.

Na fase adulta e durante toda a sua carreira, manteve-se fiel à prática diária do desenho dos seus Estudos, assim como a realização das pinturas em seus estiradores de madeira, que substituíram o cavalete. Os estiradores faziam parte do mobiliário de um arquiteto profissional da época e assim, mantiveram sempre a cumplicidade com o artista, nas longas horas de seu trabalho como pintor, durante toda a sua vida.

A propósito, Laura Afonso<sup>112</sup> nos relata que Nadir possuía um único cavalete, somente para ser utilizado como apoio aos quadros, quando eram fotografados no atelier.

Inicialmente na Escola de Belas Artes do Porto, Nadir, em um ato *sui generis* instituiu a sua forma peculiar de trabalhar com o estirador sempre na vertical: ali se acenava uma personalidade única com um desígnio de uma carreira artística singular.

Ele era um homem muito alto, esguio e, portanto, o estirador mantinha-se com o tampo numa leve inclinação e, até mesmo, nos anos que se seguiram, o artista trabalhava com o estirador completamente na posição horizontal. Esta prática facilitava a utilização do tira-linhas, a precisão dos traços e linhas presentes nas pinturas em papel ou tela de rolo, de uma forma mais confortável e com um distanciamento adequado. Desta forma, a realização das obras sobre o estirador na posição horizontal, permitia também, o domínio da técnica da pintura mais uniforme e possibilitava um grande nível de exatidão das linhas retas, curvas, formas geométricas e lineares, o mais precisas possíveis, como é característico em sua criação e produção artística.

### 2.1.3 O tira-linhas

O tira-linhas é um instrumento que foi muito utilizado no desenho técnico, também nos desenhos da arquitetura, em épocas anteriores. Permite realizar linhas muito precisas e finas, com o uso de tintas líquidas como por exemplo, a tinta-da-china. Pode-se graduar a espessura das linhas, ao aumentar ou diminuir o ajuste do parafuso que une

---

<sup>112</sup> Afonso, Laura (2025). *Entrevista com Laura Afonso*. Entrevistadora Cláudia Matos Pereira. Lisboa, 05/09/2025.

as duas partes pontiagudas, como também, ao graduar o ângulo e a inclinação no ato do desenho. Na figura 98 apresenta-se o tira-linhas de Nadir Afonso.



Figura 98. *O tira-linhas de Nadir Afonso.* Foto: Laura Afonso (2025).

O tira-linhas caiu um pouco em desuso, após o surgimento das canetas com depósito de tinta e posteriormente, pela utilização sistemática de programas e ferramentas para desenho digital.

Na atualidade, alguns *urban sketchers* ainda usam deste instrumento para realizar seus desenhos em tempo real. Há também a caligrafia contemporânea feita através do tira-linhas, pois este apresenta a possibilidade de executar tanto traços precisos, quanto expressivos, dependendo do tipo de tinta (se mais líquida ou mais viscosa) e do tipo de papel (mais liso ou mais granuloso). Assim, qualquer artista pode obter também efeitos interessantes de irregularidades nas bordas e efeito borrifado.

Nadir Afonso usou o tira-linhas como uma extensão de sua própria mão criadora, com rigor e precisão, tanto nas pinturas a guache sobre papel, quanto em suas grandes telas pintadas em tinta acrílica. Em ambos os casos, a tinta era preparada conforme o grau de viscosidade ou de liquidez desejado para as inúmeras linhas e curvas, em dimensões variadas.

Com as tintas à óleo, não foi possível utilizar o tira-linhas, pois a viscosidade e oleosidade não favoreciam a precisão do traço. Conforme relembra Laura Afonso, Nadir realizava neste caso, com o pincel de ponta muitíssimo fina, como ele dizia, “pincel com a ponta em bico”, apertando-o bastante na ponta com os dedos, numa espécie de penteado

dos pelos, chegando até a passar a sua saliva também, até que esta ponta ficasse rija e afiada. Utilizava, igualmente, os pincéis retos de contorno, realizando o mesmo procedimento<sup>113</sup>.

No conjunto de obras em pintura de Nadir Afonso, há a presença constante de inúmeras linhas, formas regulares e irregulares, e ritmos lineares que foram sempre realizadas pelo artista com a cumplicidade assídua do tira-linhas.

#### 2.1.4 O compasso



Figura 99. O compasso de Nadir Afonso. Foto: Laura Afonso (2025).

O compasso, enquanto instrumento (figura 99), é muito conhecido e empregado desde as aulas de matemática/geometria ou desenho geométrico nas escolas, conhecido como *compasso escolar*. Entretanto, no desenho técnico e arquitetónico, por exemplo, o *compasso de precisão* e o *compasso micrométrico* sempre foram os mais utilizados por projetistas, engenheiros e arquitetos em projetos mais complexos, que exigem a garantia de firmeza, estabilidade e precisão, no ato da execução.

É um instrumento largamente conhecido por possibilitar o traçado de círculos com perfeição, os arcos, as espirais, ovais, assim como, para medir proporções e transferir distâncias exatas.

---

<sup>113</sup> Afonso, Laura (2025). *Entrevista com Laura Afonso*. Entrevistadora Cláudia Matos Pereira. Lisboa, 27/06/2025.

O compasso enquanto conceito ou elemento simbólico, desde a Antiguidade, é associado à busca pela perfeição, simetria, harmonia, equilíbrio, ordem universal, assim como se relaciona com a ideia da proporção áurea, da geometria e perspectiva, além da organização das formas no espaço.

Nadir Afonso utilizou o compasso durante toda a vida para a realização de círculos, arcos, formas ogivais e partes de circunferências em suas composições. Em várias pinturas, sejam em tintas a óleo, guache ou acrílico, de todo o conjunto de obras realizadas pelo artista, é possível verificar o leve orifício central onde foi inserida a ponta metálica do compasso, na execução dos círculos. Em alguns casos, estes orifícios encontram-se muito encobertos pelas camadas encorpadas da tinta densa, cuja pintura uniforme disfarça este mínimo detalhe.

#### 2.1.5 Escantilhão de curvas



Figura 100. O escantilhão de curvas de Nadir Afonso em seu atelier. Foto: própria.

O escantilhão de curvas (figura 100) para desenho é uma espécie de gabarito gráfico, feito num material rígido ou semirrígido, como por exemplo, o acrílico transparente ou acetato, cujo recorte permite a elaboração e o traçado de curvas e contracurvas. Este gabarito facilita a realização de linhas curvas variadas, que podem se complementar de diversas formas, na criação de uma composição. Essas tipologias de

curvas são assim, facilitadas, pois seriam dificilmente elaboradas por compasso ou outros materiais.

Nadir Afonso utilizou o escantilhão em algumas obras, porém este gabarito se restringe a um limite muito restrito de tipologias de curvas, como também, possuindo uma dimensão limitada, foi descartado por Nadir, que necessitava sempre de criar combinações de diferentes curvas, principalmente, em médios e grandes formatos. Para tal, o artista preferiu utilizar a régua cobra, pois, o escantilhão possui um padrão fixo.

#### 2.1.6 Régua de curva flexível – cobra

Inúmeras pinturas de Nadir Afonso apresentam uma diversidade de curvas, espirais, semicírculos, formas ovóides, ogivais e grande arcos. Para tanto, o artista preferiu utilizar sempre a régua cobra (figura 101), devido ao seu grau de versatilidade e da capacidade de gerar uma infinidade de curvas ilimitadas.



Figura 101. *A régua cobra de Nadir Afonso*. Foto: Laura Afonso (2025).

Esta régua é um instrumento de desenho flexível, constituída por um núcleo interno metálico maleável, revestido por um material plástico ou de borracha, que pode ser moldada manualmente em diferentes formatos curvilíneos, preservando firme a forma escolhida, até o próximo manuseio, em que fica disponível à uma nova criação.

Nadir Afonso fez uso contínuo da régua cobra como instrumento técnico de apoio em suas produções artísticas.

### 2.1.7 Régua simples e esquadros

Nadir Afonso utilizava régua simples, também longas e os esquadros (figura 102). Estes instrumentos de desenho geométrico são amplamente conhecidos e muito empregues pelo artista na execução prévia das pinturas. Nesta caixa da figura 102, percebe-se um esquadro de dimensão mediana, mas Nadir Afonso manejava, com frequência, o conjunto de esquadros de maiores escalas.



Figura 102. *Esquadro de Nadir Afonso, dentro de uma caixa de materiais.* Foto: própria.

Os Estudos, cujas composições eram feitas à mão livre, ao serem repassados para o papel vegetal (figuras 103 e 104), ficavam primorosamente geometrizados com régua e esquadros, depois eram ampliados proporcionalmente, para serem repassados sobre o papel ou sobre a tela – Etapa Intermediária – antes da realização da pintura a guache, ou em pintura acrílica. Há uma descrição sobre a Etapa Intermediária do processo criativo do artista, no item 2.2.4 deste capítulo 2.



Figura 103. Nadir Afonso. *Estudo em aguarela e desenho a lápis grafite sobre papel vegetal.*  
Fonte: Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.



Figura 104. Nadir Afonso. *Nuit de Printemps*. Não inédito. Estudo e sobreposição de desenho geometrizado a lápis grafite sobre papel vegetal, para ser ampliado, para posterior Pintura a guache ou para tela. Mão da autora. 15,6 x 20,5 cm. Inv. 1425. Fonte: Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

### 2.1.8 Lápis grafite e lapiseira

O lápis grafite e a lapiseira cumprem um papel central no contexto do desenho, tanto artístico quanto técnico, sendo primordiais para a materialização de ideias, assim como, para a prática de projetos, estudos e registos rápidos de apontamentos gráficos.

Embora ambos utilizem grafite como matéria-prima básica, apresentam características distintas que influenciam o processo criativo, a expressão e a precisão do traço. São amplamente conhecidos por todos nós que, com certeza, utilizamos no cotidiano, em diversas circunstâncias.

O lápis grafite é versátil e o seu uso em práticas artísticas, permite o controle da intensidade da linha e a elaboração de sombreados expressivos. De acordo com o grau de dureza ou maciez do grafite, as graduações variam conforme os lápis: do tipo H, *hardness*, escala que vai do H ao 9H - (linhas precisas e mais claras – ideal para o desenho técnico); do tipo F, *fine*, (possui a mina menos dura e mais pigmentada do que o H); do tipo HB (gradação intermédia – para escrita, apontamentos e esboços); do tipo B, *blackness*, escala que vai do B ao 9B (favorece a realização de sombreados, nuances, contrastes, volumes e tonalidades mais escuras – ideal para os artistas).

A lapiseira, entretanto, caracteriza-se pela utilização de grafites que são recarregáveis, cuja espessura é padronizada, em sua maioria (usualmente, de 0,3 mm a 0,9 mm). A grande vantagem que a lapiseira proporciona, tanto no ato da escrita, quanto na área do desenho, é que ela viabiliza a precisão e a constância do traço, pois a espessura da linha é inalterável, mesmo que a ponta esteja desgastada. A sua utilização permite maior clareza, rigor na exatidão das linhas e traços, sendo ideal para as áreas do desenho técnico e arquitetônico.

No âmbito do desenho artístico, o lápis e a lapiseira podem ser complementares, tendo em vista que, enquanto o lápis grafite pode revelar traços mais expressivos e espontâneos, podendo gerar sombras e texturas, a lapiseira pode colaborar nas áreas que exijam detalhes meticulosos e contornos de maior definição.



Figura 105. Nadir Afonso. *Página de Estudos de um de seus cadernos de artista – diário gráfico.* Lápis grafite, lapiseira e pequenos detalhes em lápis de cor preto. Inéditos. Não inventariado. Fonte: Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Nadir Afonso utilizou plenamente o lápis grafite e a lapiseira, tanto como artista, como em seu trabalho como arquiteto. Há diversos esboços, rascunhos e desenhos realizados com estes materiais, que faziam parte do seu cotidiano. Na figura 105, há quatro estudos inéditos em uma página, sendo o primeiro inferior da esquerda, mais simples, realizado com lapiseira e os demais, realizados com lápis grafite de graduações diferentes. Observa-se dois Estudos superiores, a presença de alguns pormenores, com

traços mais intensos em preto, realizados a lápis de cor desta tonalidade, a fim de obter um preto mais intenso e opaco.

### 2.1.9 Lápis de cor

O lápis de cor para Nadir Afonso — funcionava como uma tinta seca — é um material artístico híbrido, utilizado nos Estudos como desenho, e nos trabalhos à guache, como pintura em técnica mista, tendo em vista, que o lápis de cor preenchia algumas áreas, com um aspeto muito suave, como se fosse um pincel controlado, assim como o artista realizava a sua pintura a guache, de maneira uniforme. Em alguns casos, realizou manchas, adicionando água ao lápis aguarelável, similarmente à técnica da aguarela.

Nesta caixa do artista (figura 106) percebemos lápis de cor, de variadas tonalidades, marcas e tipos, sendo alguns lápis comuns e outros, em sua maioria, aguareláveis. As marcas mais utilizadas por ele, entre outras, eram os lápis *Caran D’Ache*, *Conté*, *Staedler*, *Derwent*, *Prismalo* e *Faber Castell*.



Figura 106. Uma das caixas de lápis de cor de Nadir Afonso. Foto: própria.

No âmbito da arte, o lápis de cor consolidou-se como uma técnica independente, que não se restringiu a ser um mero material auxiliar ou preparatório. Há muitos artistas que exploram técnicas e o uso combinado com outros suportes (papel texturizado, por exemplo) e alcançam resultados refinadamente estéticos.

Há algumas técnicas já experimentadas por mim, como artista: a aplicação plana de lápis de cor sobre o papel - *flat coloring*<sup>114</sup> ou *flat application* (aplicação plana, que permite a coloração uniforme); a aplicação em camadas ou *layering* (sobreposições de cor); a mistura ótica (cores distintas aplicadas lado a lado); o esfumado (transições suaves entre cores); o polimento ou *burnishing* (a aplicação intensa e saturada que promove uma superfície brilhante de cor intensa); o raspado ou *sgraffito* (camadas intensas são aplicadas e depois raspadas, removidas ou apagadas com borracha parcialmente); o pontilhismo (realização de pontos); as hachuras (traços em linhas paralelas ritmadas); *cross-hatching* (linhas que se cruzam de forma mais livre, com traços espontâneos); a utilização de certos solventes, a combinação com técnicas mistas, assim como, a adição de água (lápis de cor aguarelável).

Dentre outras técnicas, há também uma técnica clássica em que se inicia o desenho com lápis de cor azul, muito claro, se realiza linhas e sombras, volumes, tudo em azul. Logo após, inicia-se o preenchimento de outras cores e tonalidades, que acabam por proporcionar a mescla com as demais cores mencionadas.

O domínio técnico do lápis de cor não envolve somente o controle manual da pressão e do traço do lápis sobre o papel, mas também o conhecimento das características do suporte, que no caso é em papel. É importante observar a gramatura, a porosidade e a textura da folha que se vai escolher para a realização e as características do lápis, (maciez do núcleo, solubilidade, saturação pigmentária).

As técnicas mais frequentes, de uso do lápis de cor com o guache, empregadas por Nadir Afonso, em suas pinturas de técnica mista, foram: *flat coloring*, *layering* e esfumado.

A seguir iremos apresentar pequenos detalhes de obras de pintura sobre papel, em técnica mista do guache com o lápis de cor, para percebermos como o artista trabalhava o lápis com a sutileza cromática.

---

<sup>114</sup> Optamos por utilizar os termos relacionados às diversas técnicas, no idioma inglês, não só do lápis de cor, mas na aplicação dos demais materiais, para facilitar a leitura durante o desenvolvimento das análises e comentários técnicos, ao longo desta investigação.

Na figura 106 podemos observar as setas indicativas das áreas com lápis de cor aguarelável, no detalhe da obra inédita *Ritual de Primavera*, de Nadir Afonso.

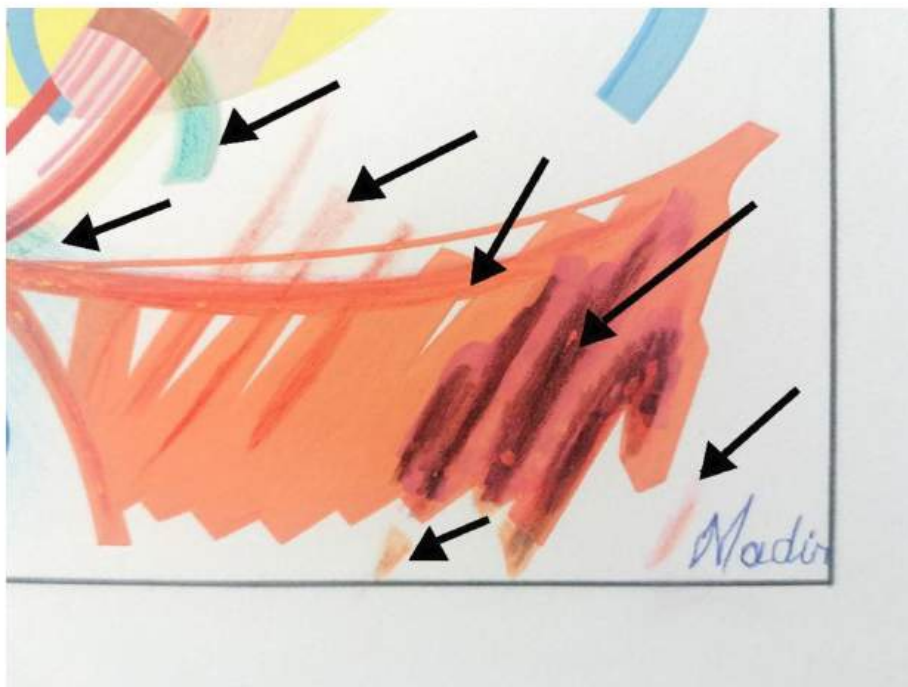


Figura 107. Nadir Afonso. Intervenção da autora para fins científicos. Detalhe da obra *Ritual da primavera*. Pintura a guache e lápis de cor, em técnica mista sobre papel. 24 x 39 cm. Inédito. s/d. Inv. 556. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

As duas setas superiores do lado esquerdo da figura 107 direcionam-se às formas preenchidas com o lápis de cor verde sobre o papel, assim como a última seta inferior, próxima da assinatura à direita, direciona-se a uma pequena forma em tom de laranja. Nestas áreas a técnica realizada foi a *flat coloring*, aplicação plana de cor sobre o papel.

A quarta seta superior, trata-se da indicação do preenchimento com o lápis de cor laranja mais intenso, em forma de linha irregular sobreposta ao guache, na extensão da longa curva concava. Assim também ocorre a atuação de mais quatro linhas inclinadas a lápis laranja intenso que se cruzam na referida curva concava, sobrepostas ao guache. Nota-se o mesmo procedimento na curva inferior esquerda a aplicação do lápis de forma mais suave com uma leve linha de encobrimento, o que igualmente se observa na seta mais central e inferior da imagem, que apresenta uma sobreposição suave de lápis castanho sobre a pequena forma de aspeto triangular.

A maior seta inclinada do lado direito da imagem, direciona-se à dois tipos de encobrimentos sobre a grande área de guache laranja, onde se percebe quatro manchas de cor inclinadas, mais intensas. A primeira aplicação é de lápis de cor laranja aguarelável,

com utilização de água, na obtenção da tonalidade de uma mancha mais forte. A segunda sobreposição é realizada sobre esta mancha ainda pouco húmida, com aplicação do lápis castanho, que permite a obtenção deste contraste e ritmo mais veementes.



Figura 108. Nadir Afonso. Intervenção da autora para fins científicos. Detalhe da obra. *s/título*. 28,2 x 34 cm. Inédito. s/d. Inv. 2175. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

A figura 108 apresenta um detalhe de uma obra inédita de Nadir Afonso, sem título, com pintura a guache e lápis de cor, em técnica mista sobre papel. Na parte superior da imagem, a primeira seta da esquerda e a terceira seta da direita, ambas indicam áreas preenchidas como uma mancha de cor homogênea em tom verde muito suave, onde é possível até perceber a marcação dos limites da forma sobre o papel, sem linhas de contorno. A técnica aplicada nesta área verde é a *flat coloring* que revela uma aplicação plana de camada única, muito uniforme, neste caso.

A seta central superior direciona-se a uma área de mescla entre duas tonalidades: o verde e o azul, com uma transição suave, em que Nadir Afonso utiliza a técnica de *layering*. Observa-se as gradações tênues entre ambas as cores superpostas, com grande controle da densidade das camadas. Ainda na região mais superior, à esquerda, onde se vê um pequeno paralelogramo verde mais acentuado e pequenas linhas em guache, há o

*layering*, com aplicação de verde sobre verde, (duas camadas), ampliando a intensidade da cor.

Na parte mediana da imagem, temos ainda três setas. A seta da esquerda, indica uma pequena área com curvas muito finas, realizadas em guache azul-claro e sobrepostas com lápis azul aplicado nesta região, em *flat coloring* (uma camada de lápis). A seta da direita também apresenta uma sobreposição de lápis verde sobre as linhas de guache, que configuram uma forma em gota, assim como, é perceptível a superposição em *layering*, de verde sobre verde (duas camadas), dentro desta pequena forma. A terceira seta, na posição mediana central, aponta para uma forma retangular verticalizada, previamente pintada em guache amarelo, assim como as outras duas formas similares, que se encontram em ambos os lados. Essas três formas mencionadas apresentam sobreposições de lápis vermelho, em *flat coloring*, sendo o retângulo da esquerda, o que apresenta a tonalidade de vermelho mais intensa.

Na figura 109, o detalhe da obra inédita *Pássaros*, de Nadir Afonso, revela a técnica do lápis de cor esfumado. Observa-se linhas em guache preto, cinza e castanho, como também, formas regulares e irregulares em guache azul, verde, cinza-claro e azul-claro, previamente realizadas e parcialmente superpostas pelo esfumado, expresso numa mancha suave que se dilui em *degradé*.

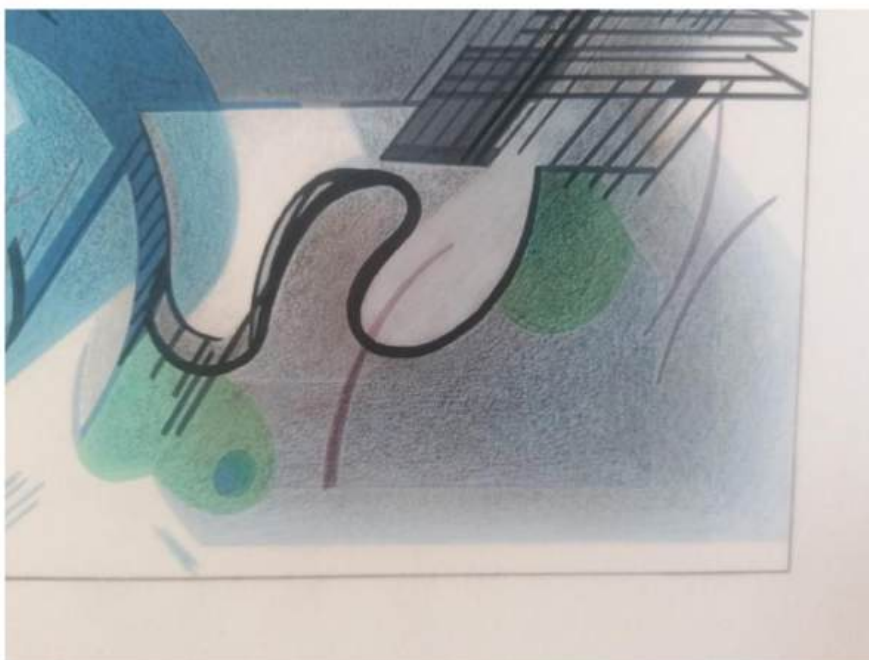


Figura 109. Nadir Afonso. Detalhe da obra *Pássaros*. 25,5 x 39 cm. Inédito. s/d. Inv.1714.  
Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Nota-se neste pormenor da pintura, que há sobreposições de lápis de cor cinza, castanho e preto, aplicadas camada a camada, sobre as áreas de guache seco, com a técnica do esfumado, conferindo superfícies de acabamento homogêneo, com suaves transições entre estas cores, que possibilitam uma textura de granulação subtil.

#### 2.1.10 Lápis de carvão

Nadir Afonso utilizou o lápis carvão com frequência em pequenos estudos na fase de seus primeiros trabalhos (figura 110), demonstrando a rápida captação de um tema, através da espontaneidade dos traços e da capacidade de um forte contraste entre luz e sombra, que acaba por conferir profundidade, fluidez e uma dinâmica ao ritmo dos traços, como neste Estudo inédito.



Figura 110. Nadir Afonso. Estudo. *s/título*. Lápis de carvão sobre papel. *Primeiros Trabalhos*. 9,5 x 13,5 cm. Inédito. s/d. Inv. E-2090. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

O lápis carvão feito com minas de carvão prensado, possibilita a obtenção de um acabamento do preto profundo, denso e opaco, diferente do tom mais escuro do grafite 9B, por exemplo, cuja intensidade máxima, confere um brilho e menor intensidade cromática do que se a mesma área for preenchida com o lápis carvão. Com a sua utilização, o artista também poderá obter várias graduações de tons, desde o mais claro e suave até o mais negro. Mesmo com a ponta mais afiada, as linhas e traços apresentam uma espessura mais densa, textura visual e plasticidade específicas.

É um material versátil, utilizado por Nadir Afonso, de forma única em muitos Estudos, mas também foi aplicado em uma grande variedade de técnicas mistas, na combinação do lápis de carvão com: aguarela, pastel seco (como na figura 112), lápis de cor, lápis de cera, guache, canetas de feltro, tinta-da-china, caneta esferográfica, etc.

#### 2.1.11 Pastel seco

O pastel seco, cujo nome já torna explícita a sua composição em pó, é um material assim como os demais, amplamente difundido na criação de Estudos e de obras artísticas. Os artistas conseguem obter uma intensa saturação cromática, uma textura aveludada e uma capacidade especial de sobreposição de camadas. O grau de delicadeza da superfície expressa igualmente uma vulnerabilidade em sua conservação, devido ao seu aspeto pulverulento.

Nadir Afonso realizou diversos Estudos a pastel seco sobre papel, como material único, conforme a figura 111, mas criou também, tantos outros em técnicas mistas, na variação e combinação com outros materiais, como exemplo, a figura 112.

O Estudo inédito, na figura 111, intitulado *O Tâmega em Verin?* de 1947, referente ao *Período Primeira Modernidade*, apresenta uma paisagem com o pastel seco aplicado diretamente, na realização das linhas de base do desenho da paisagem, assim como, no preenchimento suave das áreas de cor e de contrastes. É interessante observar que, neste caso, Nadir Afonso aplicou pinceladas de água sobre algumas áreas do trabalho já realizado, obtendo manchas similares a um lavado pictórico.



Figura 111. Nadir Afonso. Estudo. *O Tâmega em Verin?* Pastel seco sobre papel. *Primeira Modernidade*. 13,5 x 15,5 cm. Inédito. (1947) Inv. E-1390. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Desta forma, os contornos foram suavizados e ocorreu a fusão de algumas cores. Esta técnica difere-se da aguada transparente da aguarela. O pastel seco, devido ao seu grau de opacidade, na circunstância húmida, proporciona a obtenção de manchas densas, pois os pigmentos não se diluem e se aderem a determinadas regiões do papel, conforme a textura e gramatura do suporte.

Na figura 112, observa-se um Estudo inédito, cuja composição se enquadra no *Período Pré-Geométrico*. Nadir Afonso utilizou o papel vegetal para realizar esta composição que, além de ressaltar um ritmo dinâmico das relações de integração entre as formas geométricas, as cores, e seus posicionamentos, se configuram como elementos de atuação ótica dos contrastes, na concretização do equilíbrio visual.



Figura 112. Nadir Afonso. Estudo. *s/título*. Lápis de carvão e pastel seco sobre papel vegetal. *Período Pré-Geométrico*. 14,3 x 18 cm. Inédito. s/d. Inv. E-1694. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Nesta busca de harmonia entre os pesos e os equilíbrios entre formas e cores, Nadir Afonso conjuga a dimensão vibracional da intensidade das cores aplicadas em pastel seco, em diálogo visual, com a expressiva densidade da cor preta, das formas preenchidas com

o lápis de carvão, na execução desta técnica mista (figura 112). O papel vegetal revela uma textura diferenciada, fosca, semitransparente e mais lisa do que os papéis de gramatura maior e texturizados.

Neste estudo, é interessante observar uma anotação feita pelo artista, a lápis grafite, acima do desenho, onde ele escreve a palavra “trem” e realiza pequeninos triângulos sucessivos, alongados verticalmente, dando prosseguimento, como se estivessem direcionados em uma perspectiva, com as linhas verticais menores, mais distantes. Acima de todos estes elementos, e em cada um deles, realizou pequenas formas circulares preenchidas por este lápis. Acreditamos que Nadir Afonso possa ter anotado uma rápida ideia acerca de um trem, ou estação, onde poderia haver uma fila talvez, de pessoas a aguardar esse trem, como também, poderia ser uma ideia sintética e ritmada da configuração de um trem em movimento, mas isso é somente um elemento de curiosidade.

#### 2.1.12 Marcadores - canetas de feltro

Nadir Afonso manteve as canetas de feltro ou marcadores, sempre presentes na maioria de suas caixas de materiais, pois comumente realizava seus Estudos, rapidamente, a experimentar a prévia visão da ideia de um quadro a desenvolver (figura 113).

Os marcadores facilitam a visualização veloz com grande eficácia, pois apresentam uma gama de tonalidades muito intensas e brilhantes, assim como, a ponta de feltro, nylon ou de fibras sintéticas conferem um acabamento de linha expressiva, capaz de preencher áreas de cor com grande presteza, de maneira quase uniforme. A tinta seca rapidamente e, conforme o tipo de material, permite o efeito de *degradé* e de transição entre cores. Para tal, existem tipos de marcadores distintos, com diferentes aplicabilidades e dimensões.

Nadir Afonso utilizava estas canetas de feltro mais simples, à base de álcool ou água, de pontas médias a finas, pois seus Estudos sempre foram realizados em pequenas ou médias dimensões e as pontas mais finas eram mais adequadas à realização dos pormenores e áreas mais minuciosas. Há inúmeros Estudos realizados com este material.

Em alguns casos, trabalhou também com canetas de tinta permanente.

Nas figuras 113 a 117 há exemplos de Estudos inéditos com canetas de feltro, sendo que, em alguns destes, observa-se o uso deste recurso, em técnica mista, conjugado com lápis de cor, guache e aguarela sobre papel. Os Estudos das figuras 115 e 116

apresentam dimensões medianas, chegando até os 21,9 cm. Os Estudos da figura 113 e 114 enquadram-se no *Período Perspético*.



Figura 113. Nadir Afonso. *s/títulos*. Inéditos. *Período Perspético*.

Oito Estudos à direita da imagem. Canetas de feltro sobre papel. Inv. E-5484 a E- 5491.

Cinco Estudos à esquerda da imagem. Canetas de feltro em técnica mista. Inv. E-5492 a E- 5496.

Dimensões que variam entre 4 cm a 8,4 cm. s/d. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.



Figura 114. Estudos de Nadir Afonso, do *Período Perspético*, feitos com canetas de feltro. Inéditos. Mão de Laura Afonso, para observação da escala. Foto: própria (2024).

Na figura 115 é possível observar o uso prévio das canetas de feltro em azuis, preta, rosa e amarela. Depois o artista aplicou o lápis de cor azul, vermelho, verde e castanho, em diversas áreas, em sobreposição. Logo a seguir, justapôs pinceladas diluídas em guache branco que, por fim, após a secagem, sofreram encobrimentos ainda, em lápis de cor. Trata-se de um Estudo inédito, em técnica mista, do *Período Organicista*.



Figura 115. Nadir Afonso. Estudo. *s/título*. Canetas de feltro em técnica mista com lápis de cor e guache. 8,8 x 10,2 cm. Inédito. *s/d*. *Período Organicista*. Inv. 3421. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

O Estudo inédito, em técnica mista, (figura 116) revela a realização prévia de linhas e formas com as canetas de feltro azul, amarela, magenta, vermelha e preta. A seguir, foram empregues camadas de lápis de cor em diversas áreas de preenchimento, como também de linhas, nas cores verde, azuis em duas tonalidades, preto, castanho e cinza.



Figura 116. Nadir Afonso. Estudo. *s/título*. Canetas de feltro em técnica mista com lápis de cor e aguarela. Dimensões 11,4 x 20,2 cm. Inédito. *Período Perspético*. Inv. E-4941. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Nota-se a posterior sobreposição em três áreas de aplicação de aguadas de aguarela, com tonalidades que variam entre a cor violeta e os verdes, conforme cada localização. Este trabalho pertence ao *Período Perspético*. A assinatura do artista se faz presente no canto direito da imagem.

O Estudo inédito em técnica mista, da figura 117, do *Período Organicista*, demonstra a execução da composição inicial com as canetas de feltro vermelha, verde, azul, cinza e preta. Em seguida, Nadir Afonso preencheu diversas áreas com lápis de cor violeta, preto, verde e vermelho.

Nota-se que há áreas de *flat coloring* e *layering* na aplicação do lápis de cor, assim como há superposições entre diferentes tonalidades das canetas de feltro, entre si.



Figura 117. Nadir Afonso. Estudo. *s/título*. Canetas de feltro em técnica mista com lápis de cor e aguarela. Dimensões 16,5 x 21,9 cm. Inédito. *s/d*. *Período Organicista*. Inv. E-2537. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Por fim, o artista aplicou oito pinceladas de guache branco diluídas em sobreposições sobre o trabalho: são três pinceladas em curvas, na área central mediana do Estudo; uma pequena pincelada no canto esquerdo inferior da imagem (próxima às formas ovóides concêntricas de cor verde, que cobrem parte da região de linhas cinzentas inferiores); uma pincelada sobre uma das linhas da espiral vermelha (na parte esquerda da imagem); outras três pinceladas pequenas e ritmadas, em direção inclinada, e superpostas à uma forma ovóide cinzenta (na parte inferior esquerda do Estudo), intercaladas, entre as linhas vermelhas que convergem à região central da imagem.

Nadir Afonso soube desfrutar da versatilidade, simplicidade, rapidez e espontaneidade, obtidas através das canetas de feltro para a execução de inúmeros Estudos, na combinação destas canetas, com outros materiais, em técnicas mistas.

### 2.1.13 Caneta esferográfica

A caneta esferográfica é um instrumento de escrita funcional e tornou-se um dos materiais mais populares no uso cotidiano. Com o passar dos tempos, a caneta esferográfica tem sido gradualmente incorporada como material de uso frequente por diversos artistas plásticos. O fluxo de tinta desta caneta é relativamente constante e desliza suavemente sobre o papel, porém conforme a pressão exercida pelo artista no ato de desenhar, possibilita distintas gradações tonais da mesma cor, como também, texturas ténues.

Nadir Afonso utilizou as canetas esferográficas, geralmente, nas cores azul e preta, em diversos Estudos de sua produção artística, tanto pela facilidade e qualidades mencionadas, quanto pela desenvoltura obtida na execução rápida de hachuras e de inúmeras linhas sucessivas. O cruzamento destas linhas ou sobreposições da própria caneta, conferem um grau de maior saturação, nas áreas intensas de sombras, criadas pelo artista.

Na figura 118, observa-se quatro Estudos inéditos: o que está centralizado na posição horizontal inferior e o outro logo à sua direita, (em rotação na vertical), ambos foram feitos somente em caneta esferográfica azul; os outros dois Estudos, (em rotação na posição vertical superior, de maior destaque), são em técnica mista, de caneta esferográfica, com pormenores de lápis de cor vermelho e azul-claro.



Figura 118. Nadir Afonso. Quatro Estudos. *s/título*. Inéditos. *s/d*.  
 Caneta esferográfica sobre papel. Inv. E-5464 e E-5466 - *Período Perspético*.  
 Caneta esferográfica e lápis de cor, em técnica mista. Inv. E-5463 - *Período Perspético* e  
 E-5465 - *Período Fractal*. Dimensões entre 4,9 e 9,5 cm. Fonte: Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Ainda sobre os Estudos apresentados na figura 118, três deles são do *Período Perspético*. O único que pertence ao *Período Fractal* apresenta-se de forma mais elevada no sentido vertical superior, posicionada em rotação.

A figura 119 revela quatro Estudos inéditos de Nadir Afonso com a caneta esferográfica azul. Observa-se a ocorrência de muitas linhas curvas, formas ogivais, triangulares, losangulares, circulares e ogivais, presentes na página de um caderno de Estudos do artista - diário gráfico, ainda não inventariado. Nadir elabora a expressividade dos contrastes entre luz e sombra, realiza hachuras e sobreposições de traços de preenchimentos lineares, empregando maior força no traço e portanto, maior nível de intensidade da cor em determinadas áreas.

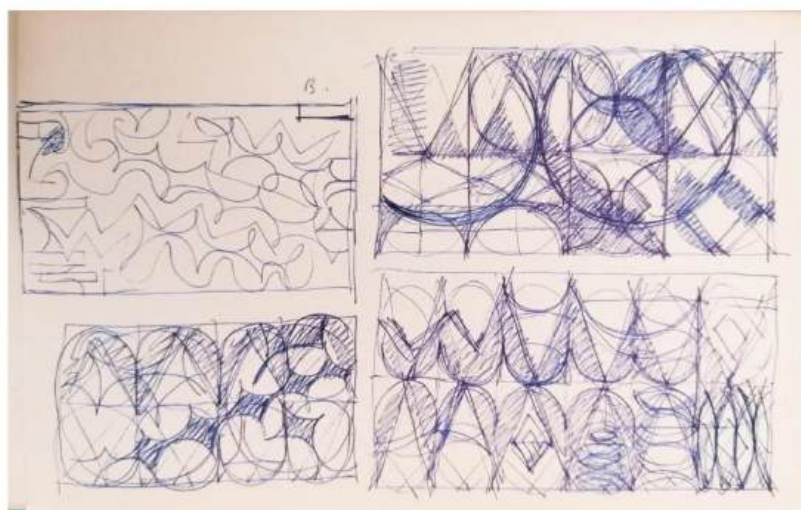


Figura 119. Nadir Afonso. Quatro Estudos. *s/título*. Caneta esferográfica sobre papel. Inéditos. *s/d*. Não inventariado. Fonte: Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Esta página que pertence ao caderno de desenhos do artista, aparece na figura 120, onde é possível verificar a escala dos Estudos e deste diário gráfico.



Figura 120. Nadir Afonso. *Página de Estudos de um de seus cadernos de artista – diário gráfico. s/título*. Inédito. *s/d*. Caneta esferográfica sobre papel. Não inventariado. Mão da autora. Fonte: Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

O Estudo inédito na figura 121 expressa uma composição realizada pelo artista, em técnica mista, na combinação da caneta esferográfica azul com detalhes realizados em lápis de cor: azul-claro, azul-cobalto, cinza e preto, juntamente com o guache branco em sobreposições de pinceladas pequenas verticais, na região da direita da imagem, assim também, com uma pincelada única de guache azul-claro, em forma de mancha arredondada, que estabelece nesta região, o centro de força visual deste trabalho.

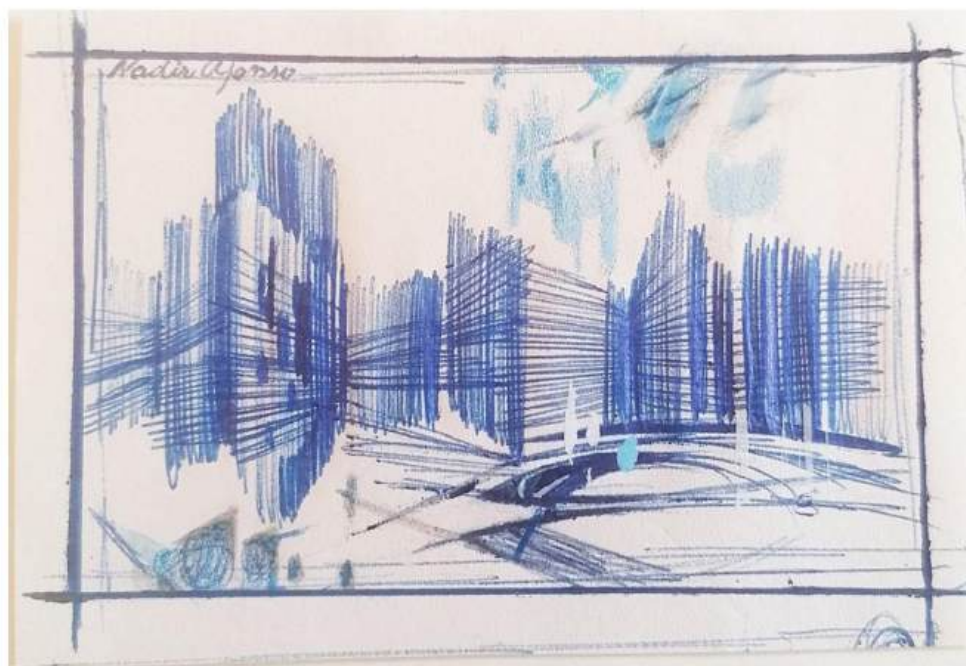


Figura 121. Nadir Afonso. Estudo. *s/título*. Canetas esferográfica azul em técnica mista, com lápis de cor e guache. 5,2 x 8 cm. Inédito. *s/d*. *Período Fractal*. Inv. E-3325.  
Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

As volumetrias dos edificios desta paisagem urbana, cujas linhas sucessivas de caneta esferográfica se apresentam em perspectiva, são intensificadas mediante as justaposições e cruzamentos entre si próprias, em algumas regiões deste Estudo. No canto superior esquerdo da imagem, é possível visualizar a assinatura de Nadir Afonso.

Na figura 122 há uma página que apresenta um conjunto de oito Estudos inéditos, assinados pelo artista. Expomos de uma forma geral, quais são os materiais mais aplicados, tendo em conta que cada Estudo poderá apresentar duas combinações entre estes, ou mais. São composições realizadas em caneta esferográfica preta, juntamente com alguns preenchimentos suaves de lápis de cor verde e/ou vermelho (Estudos Inv. E-5543, E-5544, E-5546 e E-5548). Há pinceladas espessas em guache nas cores: preta, vermelho, azul, amarelo e branca. Aguadas em guache cinza-claro, mais diluídas, também

estão presentes em alguns destes Estudos. O último Estudo, de numeração do inventário E-5050, é o único onde a caneta esferográfica não foi utilizada, somente pinceladas em guache preto, superpostas por uma aguada em guache cinza-claro, encobrendo toda a sua área.



Figura 122. Nadir Afonso. Oito Estudos. *s/título*. Inéditos. *s/d*.  
 Caneta esferográfica preta, em técnica mista com guache e lápis de cor sobre papel.  
 Inv. E-5543 e E-5544 - *Período Organicista*. Inv. E-5545 a E- 5549 - *Período Perspético*.  
 Guache Inv. E-5550 - *Período Perspético*.  
 Dimensões variam entre 5,6 e 9,4 cm. Fonte: Fundação Nadir Afonso. Foto: própria

Pode-se observar, portanto, com estes poucos exemplos, que Nadir Afonso, recorreu amplamente ao uso da caneta esferográfica como recurso expressivo na elaboração de estudos preliminares, os quais desempenharam papel essencial na concepção e realização de suas obras de arte.

#### 2.1.14 Lápis de cera

Os lápis de cera é um material que Nadir Afonso utilizou em alguns Estudos no período inicial de juventude. Há poucos Estudos do artista somente em lápis de cera, mas também encontramos alguns em técnica mista, com a presença deste material.

Há atualmente tipologias de lápis de cera aguareláveis, porém acreditamos que Nadir Afonso, em sua juventude, nos primeiros trabalhos realizados por volta dos 12 a 16 anos, tenha utilizado os lápis de cera impermeáveis, como se poderá observar no Estudo inédito da figura 123, a textura visual do material denso e seco.

Este tipo de lápis geralmente impermeável, possui textura macia, com elevada potência de cobertura e possibilita uma textura visual aliada à intensidade das cores, em sua aplicação. Há resultados interessantes que se obtém com o seu uso, como: sobreposição de camadas de cores, efeitos de profundidade, relativa transparência e contrastes marcantes. O lápis de cera viabiliza o uso de algumas técnicas específicas como o sombreamento gradual, a fricção e o esgrafito (raspagem que revela camadas inferiores).

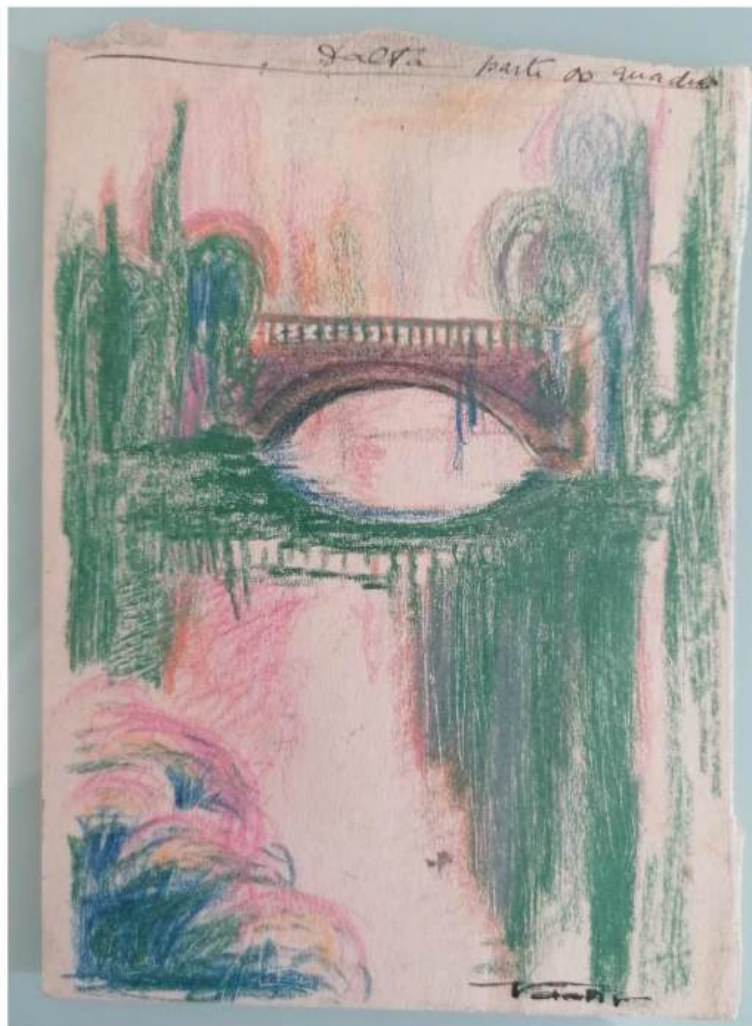


Figura 123. Nadir Afonso. Estudo. *s/título*. Lápis de cera sobre papel. Inédito. s/d. Não inventariado. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Neste Estudo da figura 123, Nadir Afonso aplicou o lápis de cera de forma suave, onde se vê alguns traços com as cores rosa, verde, azul, laranja e cinza, assim como, realizou o sombreado gradual e a mescla de tonalidades em algumas áreas. Por fim, o artista usou também a técnica do esgrafito (*sgraffito*), onde utilizou algum objeto pontiagudo metálico para fazer a raspagem de linhas finas, que deixam visível o fundo em papel. No lado esquerdo da imagem, em áreas de cor verde, percebe-se linhas verticais e também linhas de hachuras inclinadas, como também, há poucas linhas em esgrafito, na área inferior esquerda, de cor azul. Ao observar-se a grande mancha vertical de cor verde, do lado direito da imagem, são perceptíveis as finas linhas verticais raspadas.

A assinatura “Nadir” apresenta-se na parte inferior do Estudo, com a grafia de maneira peculiar, provavelmente, como mencionamos anteriormente, da fase inicial da sua juventude, em que o artista não tinha ainda definido uma assinatura mais definitiva, como ocorreu na vida adulta.

Este Estudo apresenta também um elemento curioso, que é uma anotação feita por Nadir Afonso, em tinta-da-china preta, na margem superior do trabalho, que diz “falta parte do quadro”, que revela, aos olhos do artista, que a composição encontrava-se incompleta, em termos de equilíbrio.

#### 2.1.15 Tinta da China

A tinta-da-china é um dos materiais mais tradicionais de expressão gráfica e pictórica. A sua densidade cromática e o seu grau de permanência, possibilita, a todos nós artistas, a obtenção de uma cor intensa e profunda. Seu potencial artístico possibilita o preenchimento de áreas no papel, de maneira uniforme e facilita o efeito de aguadas, similar ao efeito da aguarela, podendo ser realizada também, a técnica com aspeto de lavado. São efeitos que apliquei em desenhos artísticos, ilustrações, combinados a algumas técnicas de linhas precisas (com os aparos) e pontilhismos (com as canetas), também em desenhos científicos de botânica, de ilustração científica e de reconstituição histórica.

É um material amplamente difundido e conhecido historicamente, nas práticas das caligrafias orientais, sobretudo na China e no Japão, incorporando-se na produção ocidental artística, nomeadamente na realização em estudos, desenhos e obras de arte. Sua versatilidade colabora com a utilização de técnicas mistas.

A tinta-da-china pode ser aplicada com determinados instrumentos, dentre eles: pincéis variados; rolos; penas; aparos com cabos (cujos bicos firmes, em várias medidas, permitem a criação de linhas bem definidas, de espessuras finas ou grossas, a partir de sua imersão no frasco da tinta); canetas de pontas finas, com depósito interno para o preenchimento com a tinta-da-china; marcadores de tinta-da-china de pontas finas variadas; marcadores de tinta-da-china com pontas em pincel, etc.

Em seu trabalho como arquiteto, a tinta-da-china foi utilizada na finalização dos projetos de Nadir Afonso, como era o habitual desta profissão na época.

Nas obras artísticas, Nadir Afonso utilizou o aparo com a tinta-da-china, conforme pode-se observar um exemplo, na anotação superior do Estudo, e na assinatura feita pelo artista, na imagem anterior de lápis de cera (figura 123).

O artista utilizou esta tinta também em trabalhos iniciais aqui apresentados neste texto, no contorno das formas, nas figuras 42, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 87 e 95. Nadir Afonso empregou a tinta-da-china em Estudos rápidos variados, diretamente com o pincel sobre papel comum ou papel vegetal, conforme os inéditos, nas figuras 124 e 125.



Figura 124. Nadir Afonso. Estudo. *s/título*. Tinta-da-china sobre papel vegetal. Inédito. s/d. Inv. E-6286. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Na figura 124, a paisagem urbana é realizada com pinceladas soltas e espontâneas, revelando um pouco de esfregaço do pincel *sfregazzo* ou *scumbling*, na parte inferior, onde a saturação de tinta-da-china foi maior.



Figura 125. Nadir Afonso. Estudo. *s/título*. Tinta-da-china e lápis de cor, em técnica mista sobre papel vegetal. Inédito. s/d. Inv. E-6260. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Na realização do Estudo inédito da figura 125, em técnica mista, Nadir Afonso iniciou o trabalho na aplicação da tinta-da-china, diretamente sobre o papel vegetal, em pinceladas rápidas, soltas e atuou com o esfregaço do pincel na área da esquerda superior da imagem, como também, na parte superior na sugestão de copa da árvore. Após a secagem, virou o trabalho e realizou a aplicação de lápis de cor, no verso deste, com as cores: azul, verde, amarelo, laranja e cinza.

### 2.1.16 Aguarela

A aguarela consiste numa técnica pictórica, cujos pigmentos são bastante solúveis em água. Caracteriza-se pela transparência e suavidade cromática, que proporciona a superposição de camadas transparentes e diáfanas, capazes de resultar em alto nível de luminosidade, especialmente em resultados de profundidade – que a diferencia das demais técnicas. Sendo assim, versatilidade, espontaneidade, transparência, luz e cor são seus principais atributos.

Uma das belezas da aguarela é o seu grau de imprevisibilidade no ato da pintura, nas tentativas de controle da água e de execução de manchas, muitas vezes inesperadas. É uma prática de leveza pictórica para os artistas.

Encontra-se no mercado vários tipos de aguarela: em tubos, em pastilhas (godês individuais), em estojos de pastilhas fixas, como o de Nadir Afonso (figura 126), aguarela líquida, ou até mesmo em lápis ou bastões aguareláveis. Nadir sempre utilizou a aguarela em estojos, conforme este apresentado.



Figura 126. *Aguarela de Nadir Afonso*. Foto: Laura Afonso (2025).

A aguarela consolidou-se como técnica e meio de expressão no âmbito de diversas áreas científicas, como registos científicos e culturais, nos meios artísticos para realização de estudos e obras de arte acabadas e/ou experimentais, na execução rápida de paisagens e demais representações fluidas, como também muito empregada em diários gráficos de

*urban sketchers* e de demais artistas em geral. É uma técnica versátil que facilita a produção de obras em técnica mista, na conjugação com diversos materiais.

Os papéis mais indicados para a aguarela, para evitar a deformação pelo excesso de água, são os de elevada gramatura, sem ácido, e de preferência, 100% de algodão. Nadir Afonso sempre buscou materiais de ótima qualidade, porém muitos de seus Estudos eram feitos rapidamente com folhas de papéis comuns, que estivessem mais próximas de suas mãos, naquele momento. Um exemplo deste fato, é o Estudo inédito na figura 126, em técnica mista, do *Período Perspético*, cuja aplicação da aguarela com muita água, sobre expressivas áreas de um papel mais fino, apresenta uma deformação deste suporte, como se observa uma espécie de enrugamento da folha.



Figura 127. Nadir Afonso. Estudo. *s/título*. Aguarela em técnica mista com lápis de cor, canetas de feltro e caneta fina preta, sobre papel. 9,5 x 12,8 cm. Inédito. *s/d. Período Perspético*. Inv. E-4719. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Na figura 127, após a aplicação das áreas em lápis de cor e em canetas de feltro, observa-se a sobreposição da aguarela na técnica da lavagem graduada (*graded wash*), que se caracteriza pela transição gradual de um tom mais intenso para outro mais suave ou até a tentativa de igualar-se ao branco do papel, para explorar os efeitos da variação

tonal, com uma considerável carga de água no pincel. Por fim, após a secagem, Nadir Afonso realizou pormenores com caneta fina preta.

Algumas técnicas da aguarela que já experimentei na criação artística, amplamente conhecidas, são: molhado sobre molhado (*wet-on-wet*); molhado sobre seco (*wet-on-dry*); seco sobre seco (*dry brush*); lavagem uniforme (*flat wash*); lavagem graduada (*graded wash*); glaciais (*glazing*); retirada de pigmentos (*lifting out*); resistência (*resist techniques*) uso de máscara líquida para preservar áreas do papel em branco.

Nadir Afonso aplicou, em suas aguarelas, a maioria das técnicas acima mencionadas, exceto a técnica de resistência (*resist techniques*), pois o artista não tinha o hábito de utilizar máscaras líquidas para isolar áreas nestas pinturas.

Ao observar as aguarelas em seu extenso acervo, verificamos que dentre as técnicas utilizadas pelo artista, aquelas mais frequentes são: molhado sobre seco; seco sobre seco; lavagem graduada; glaciais e, em alguns trabalhos, também a retirada de pigmentos, mediante raspagem, ou remoção parcial da tinta ainda húmida ou já seca, com pincel limpo, ou mediante papel absorvente, para criar efeitos de luz e ou texturas, como veremos a seguir.



Figura 128. Nadir Afonso. Estudo. *Les Filles du Calvaire*. Aguarela sobre papel, com prévio esboço a lápis grafite. 21,9 x32,4 cm. Inédito. (1949). *Período Antropomórfico*. Inv. E-1828.

Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

O Estudo inédito *Les Filles du Calvaire*, do *Período Antropomórfico* (figura 128), de 1949, revela o desenho prévio das figuras humanas, com fisionomias definidas, e dos

elementos do fundo, em lápis grafite. Posteriormente, as pinceladas da aguarela foram realizadas nas técnicas:

- Molhado sobre seco (*wet-on-dry*) com a tinta em aguadas reduzidas, aplicadas diretamente sobre o papel seco, na obtenção mais controlada de definição de áreas específicas e de formas um pouco mais definidas;

- Glacis (*glazing*) com sobreposição de camadas translúcidas de cor, sobre outras já secas, ou até mesmo, de superposição de camadas mais densas em pigmento, sobre outras, com o objetivo de intensificar contrastes, ou de criar sensações de profundidade, de transparências e atmosferas, com mesclas cromáticas.



Figura 129. Nadir Afonso. *Desintegração*. Aguarela sobre papel. 20 x 25 cm. Inédito. (1967). *Período Ogival*. Inv.801. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Na figura 129, com a obra inédita *Desintegração*, de 1967, do *Período Ogival*, Nadir Afonso realiza a aguarela com as referidas técnicas: molhado sobre seco (*wet-on-dry*) e glacis (*glazing*), onde se observa sobreposições de pinceladas translúcidas em algumas áreas, assim como, sobreposições mais densas na cor preta.

Outro aspeto interessante a verificar, é que na técnica da aguarela, cujo pilar é a transparência, geralmente não se utiliza a tinta de cor branca, que geralmente é a cor que sobra no estojo, pois este pigmento torna a tinta mais opaca e então, é menos utilizada.

Geralmente, nas aguarelas, o branco privilegiado e mais luminoso, refere-se a áreas do papel em que não há cobertura alguma de tinta.

Em algumas aguarelas de Nadir há mesclas tonais com o branco, e por vezes, pinceladas com a cor branca, como nesta obra, em que há duas: na área superior esquerda, uma aplicação em forma ogival semiaberta; e na região mediana da obra, vemos a pequena pincelada branca, opaca e inclinada, que se sobrepõe à forma semi-horizontalizada central, cuja cor apresenta a transição tonal entre o vermelho e o cinza.

As duas aguarelas inéditas, em técnica mista com lápis de cor, ainda inéditas e assinadas pelo artista, nas figuras 130 e 131, são paisagens criadas por Nadir Afonso, em 1947 e 1948, respetivamente. A aguarela da figura 130 possui no canto esquerdo superior, uma anotação do artista a lápis grafite, com as palavras *Lezíria (Seine)* que intitula o trabalho.



Figura 130. Nadir Afonso. *Lezíria (Seine)*. Aguarela sobre papel. Dimensões. Inédito. (1947). Não inventariado. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Ambas as obras foram realizadas, em técnica mista, com linhas e preenchimentos de pequenas áreas com lápis de cor azul, verde, vermelho, violeta, cinza. Algumas destas aplicações em lápis, acontecem previamente, antes da pintura com a aguarela. Em outras áreas, surgem como pormenores justapostos às aguadas já secas, com efeitos de texturas, hachuras suaves ou com certa leveza atmosférica, na busca do equilíbrio compositivo.

As técnicas utilizadas de aguarela, nestes dois trabalhos são: molhado sobre seco (*wet-on-dry*) em que nota-se o início das primeiras aguadas de cor mais controladas; o glacis (*glazing*), em que são nítidas e perceptíveis as diversas superposições translúcidas, de diferentes cores, camadas sobre camadas; e sobretudo o efeito seco sobre seco (*dry brush*) onde o pincel com pouca carga de água e pigmento mais denso na cor preta, proporciona texturas, como frisos dos pelos do pincel, que surgem em destaque, nas figuras 130 e 131, sendo visíveis as áreas de sugestão das vegetações, tão comuns nas lezírias (terrenos planos e alagadiços, localizado nas margens de um rio, que se inundam com as cheias).



Figura 131. Nadir Afonso. *s/titulo*. Aguarela sobre papel. Dimensões. Inédito. (1948). Não inventariado. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Vale destacar que, embora ambas as aguarelas tenham técnicas e aspetos similares, a obra da figura 130, apresenta, ainda, mais uma prática que as diferencia: o uso da técnica conhecida como retirada do pigmento da aguarela (*lifting out*), em que se atua na remoção parcial de tinta ainda húmida ou já seca, com um papel absorvente, ou com pincel limpo e de pelos mais firmes, esponja ou qualquer instrumento que provoque uma certa textura, a partir de uma interferência.

Neste caso, pode-se observar no pormenor da aguarela da figura 130, apresentado em detalhe a seguir, na figura 132. Nos parece que Nadir Afonso possa ter usado a ponta de uma lâmina ou o cabo de um pincel fino para retirar os pigmentos da pincelada húmida ou outro recurso similar, com o objetivo de trazer mais luz a estas áreas, mediante a criação destas linhas sucessivas verticais em textura.



Figura 132. Nadir Afonso. Detalhe com recorte da aguarela original, da figura 130 (realizado pela autora, para fins científicos) *s/título*. Aguarela sobre papel. Inédito. (1947). Não inventariado. Foto: própria.

Apresentamos também, um Estudo de Nadir Afonso em aguarela (figura 133), que demonstra ter sido realizado com as mesmas 4 técnicas da aguarela aplicadas na obra da figura 130.

Neste caso, as pinceladas e aguadas superpostas em várias cores foram aplicadas, mas há uma pequena área onde a técnica mencionada de (*lifting out*), foi realizada provavelmente com a utilização de um papel absorvente pressionado entre os dedos do artista e comprimido sobre a superfície do trabalho, para obtenção de pequenas áreas claras, isentas de tinta, que foi o resultado obtido (figuras 133 e 134).



Figura 133. Nadir Afonso. Estudo. *s/título*. Aguarela sobre papel. 21,5 x 32,2 cm. Inédito. s/d. Inv. 1680. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Pode-se perceber na figura 133, o Estudo inédito original assinado pelo artista. Na figura 134, há o pormenor, onde esta técnica foi utilizada. As 3 setas indicativas demonstram as áreas de *lifting out*, em que houve a remoção parcial da água e do pigmento pertencente à pincelada prévia.



Figura 134. Nadir Afonso. Detalhe com recorte do Estudo original inédito, da figura 133 (realizado pela autora, para fins científicos) *s/título*. Aguarela sobre papel. Inédito. s/d. Inv. 1680. Foto: própria.

O Estudo inédito intitulado *Lago de Vincennes*, de 1948, (figura 135) foi realizado pelo artista em aguarela, com técnica mista, conjugando canetas de feltro (violeta, rosa, amarelo, laranja, cinza e azul) e pequenos traços em lápis de cor (azul, vermelho, cinza) e em lápis grafite. Primeiramente, a criação da paisagem foi iniciada com as referidas canetas e lápis, e depois a aplicação da aguarela se fez em algumas das técnicas anteriormente referidas. Observa-se a lavagem graduada (*graded wash*) que é a transição tonal progressiva, mediante aguadas com maior carga líquida, desde a tonalidade mais intensa até a gradação mais clara e transparente, como se pode observar na parte inferior esquerda e central do Estudo, assim como, numa mancha mais diluída e transparente na região mediana central e, mais à direita, se coloca lado a lado, na mesma técnica, uma mancha transparente violeta. Antes destas últimas, já houve duas aguadas prévias, ultra suaves, em glacis, na área da direita, superior.



Figura 135. Nadir Afonso. Estudo. *Lago de Vincennes*. Aguarela sobre papel, em técnica mista com lápis de cor e canetas de feltro. Inédito. 14,2 x 20,3 cm. Inédito. (1948). Inv. E- 4953.  
Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Esta técnica glacis (*glazing*) também foi aplicada por Nadir Afonso em outras sobreposições de camadas translúcidas de cor já secas. Entretanto, em grande evidência, verifica-se as intensas manchas de aguarela mais densas, em tonalidade azul oriente ou azul ciano (conforme a marca), que criam a vibração cromática e dinamismo neste

trabalho, ao estabelecer um peso visual diante do contraste simultâneo entre os 2 pares de cores complementares: violeta e amarelo, e entre azul e laranja. Este Estudo apresenta ainda, 4 pequenas formas similares a retângulos pequenos, nos 4 cantos deste trabalho, que são vestígios de fita cola aplicadas no verso, e que se tornaram visíveis, com a ação do tempo.

Poucos exemplos de aguarelas do artista foram apresentados diante do conjunto de sua obra, mas são temas significativos como: paisagens urbanas, figuras humanas, paisagens naturais, elementos geométricos, abstratos e paisagens diluídas. Dessa forma, a variedade de recursos técnicos mobilizados pelo artista revela uma prática criativa, que alia sensibilidade estética à experimentação material, consolidando o exercício da aguarela como meio expressivo para o desenvolvimento posterior de outras técnicas de pintura.

#### 2.1.17 Guache

A pintura a guache caracteriza-se pela opacidade e pela intensidade cromática. Possui a capacidade de proporcionar superfícies de pinturas uniformes, sem brilho, com densidade e potencial para uma cobertura eficaz. Atua de forma diferenciada da aguarela, já que o guache, não produz as transparências translúcidas como aquelas obtidas em aguarela.

Como artista, tive a oportunidade de realizar vários trabalhos e experimentações de diferentes técnicas, com pintura a guache e, mesmo que se carregue a pincelada com maior carga de água, para se obter uma aguada mais diluída, esta não alcançará o grau de luminosidade e transparência que se consegue atingir com a aguarela.

O guache possui vantagens, como permitir correções e retoques sucessivos. Desta forma, as camadas posteriores, podem sobrepor totalmente as camadas prévias, sem a perda da intensidade cromática. Essa pintura acaba por ser mais controlada, na execução das aplicações e da criação de manchas. Assim, torna-se mais fácil controlar a composição, podendo ser um material tanto para se realizar estudos, como também para criar pinturas definitivas sobre o papel. É igualmente versátil e se pode aplicar o guache conjuntamente a outros materiais, na criação de obras, em técnicas mistas variadas.

Nadir Afonso utilizou amplamente o guache numa extensa realização de pinturas, ao longo de toda a sua produção artística. Na figura 136 estão alguns tubos de tinta pertencentes ao artista, que criava suas cores e tonalidades próprias, a partir da

combinação entre estas cores, que funcionavam para ele como ‘cores-base’ na obtenção da paleta de cada obra específica ou série.



Figura 136. Alguns dos tubos de tinta guache do artista Nadir Afonso, em seu atelier. Foto: própria.

As marcas de guache mais utilizadas por Nadir Afonso foram: *Talens*, *Caran D’Ache*, *Winsor & Newton* e *Maimeri*. Em muitos trabalhos ele combinava a mistura de tintas de marcas diferentes, sem alteração de resultados, pois eram de boa qualidade.

As técnicas mais difundidas da pintura a guache são: a aplicação em camadas (com sobreposição total da última camada, sem ocorrer a visibilidade da primeira); lavagens diluídas (aplicação de aguadas, não tão transparentes como aguarela, mas com efeitos de semitransparência); pintura uniforme (*flat color*) (aplicação uniforme de uma única cor, de forma lisa e densa); veladuras opacas (aplicação de camadas mais finas e diluídas, sobre camadas anteriores, mas com aspeto semi-opaco, pouco transparente); esgrafito (*sgraffito*) (raspagem de uma camada superior ainda húmida para revelar a cor subjacente, com efeito de textura); a utilização de pincel seco (*dry brush*) (aplicação tinta mais densa com pouca água, criando marcas e texturas).

A versatilidade do guache possibilita a sua aplicação em técnica mista, conjuntamente com outros materiais como lápis de cor, grafite, canetas, tinta acrílica, pastel, carvão, lápis de cera, nanquin, ou até mesmo em colagens ou outras técnicas, para criar diferentes efeitos visuais e ampliar a capacidade de expressão artística.

Nadir Afonso utilizou com maior frequência em suas pinturas, as técnicas de guache: pintura uniforme (*flat color*), a aplicação em camadas, lavagens diluídas, veladuras opacas e utilização de pincel seco (*dry brush*).

Na pintura inédita *Composição Universal*, na figura 137, a técnica utilizada foi a pintura uniforme (*flat color*). Percebemos que todas as formas estão uniformemente preenchidas em cada cor específica, por aplicação do guache de aspecto denso, que configura a obtenção de superfícies lisas, onde não se nota a pincelada. A técnica do artista neste trabalho apresenta a exatidão e o rigor numa pintura com pinceladas muito controladas.



Figura 137. Nadir Afonso. *Composição Universal*. Guache sobre papel. Inédito. 27,5 x 40 cm. Inédito. s/d. Inv. 463. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Há nesta pintura uma única área, com a técnica de veladura. Destacamos um detalhe na figura 138. Observa-se duas formas lineares, similares a duas pequenas faixas (frisos) a contornarem as arestas superiores de um losango azul.



Figura 138. Pequenas veladuras opacas em guache rosa. Detalhe em recorte da pintura original, da figura 137, de Nadir Afonso. (realizado pela autora, para fins científicos). Inédito. Foto: própria.

Nadir Afonso realizou veladuras (figura 138), mediante pinceladas finas cor-de-rosa, sobre a região das arestas de dois triângulos previamente pintados em vermelho. Portanto, estas veladuras, em que se percebe certa irregularidade nas pinceladas, tentam realizar um encobrimento do vermelho, com o guache rosa. O que ocorre com estas pequenas pinceladas, é que o encobrimento não é total. A camada subjacente do vermelho continua visível, e nos causa uma sensação perceptível de contraste visual dinâmico em rosa, quando o nosso olhar se distancia do trabalho e percebe que há uma expressividade mais irregular. Intencionalmente, o artista ao final da realização do quadro, aplicou esta última ação na pintura – veladura como retoque – para minimizar a forte vibração cromática entre azul e vermelho nesta região da composição, com o objetivo de que o nosso olhar se concentrasse em outros pontos fortes que esta obra possui.

O trabalho inédito, em guache, apresentado na figura 139, é um exemplo para observação do uso da técnica das – lavagens diluídas – em algumas regiões da pintura. Nadir Afonso nesta obra também utiliza as técnicas já referidas de *flat color* e das veladuras opacas, mas iremos nos centrar apenas no recurso que o artista aplicou, das lavagens diluídas, que proporcionou a este trabalho, uma atmosfera diferenciada no

aspecto visual e compositivo desta pintura, em relação às demais. Foi uma obra realizada pelo artista em 2011, dois anos antes de seu falecimento.



Figura 139. Nadir Afonso. s/título. Guache sobre papel. Inédito. 26,2 x 40 cm. Inédito. (2011). Inv.1866. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

A figura 140 apresenta um recorte da imagem da referida pintura da figura 139. O objetivo deste pormenor é visualizar com maior atenção a aplicação destas aguadas iniciais – lavagens diluídas – não tão transparentes, mas com efeitos de semitransparência no fundo desta pintura (figura 139) e que, de certa forma, atuam de maneira envolvente na composição, numa espécie de bruma que circula no entorno de uma parte central, que contém a luminosidade branca do papel, simulando uma oval diluída em luz, (repleta de elementos) como protagonista em cena.



Figura 140. Técnica de lavagens diluídas. Detalhe em recorte da pintura original da figura 139, de Nadir Afonso. (realizado pela autora, para fins científicos). Inédito. Foto: própria

A pintura a guache inédita, sem título, apresentada na figura 141 revela um fato interessante. Foi realizada por Nadir Afonso, também em 2011. Na época em que foi catalogada para o inventário, esta foi a fotografia inserida no registo de seu acervo.



Figura 141. Nadir Afonso. s/título. Guache sobre papel. Inédito. 23,5 x 39,8 cm. Inédito. (2011). Inv.1833. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.



Figura 142. Nadir Afonso. s/título. Guache sobre papel. Inédito. 23,5 x 39,8 cm. Inédito. (2011). Inv.1833. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria, em 2024.

O mesmo guache inédito foi fotografado por mim, em 2024 (figura 142), apresentando já, a assinatura de Nadir Afonso, no canto superior esquerdo e, principalmente, alterações posteriores na área central da obra, como poderemos verificar nas figuras 142 e 143, em que Nadir Afonso realizou retoques, com as técnicas de veladuras opacas e de utilização de pincel seco (*dry brush*). No restante da pintura,

observamos que as demais formas foram realizadas na técnica do *flat color*, com aplicação do guache muito uniforme.



Figura 143. Nadir Afonso. Detalhe em recorte da pintura original da figura 142, (realizado pela autora, para fins científicos). Foto: própria, em 2024.

Verifica-se que a área central da obra, alterada por Nadir Afonso e apresentada em recorte (figura 143), revela veladuras semitransparentes de guache, em tonalidades de cor cinza e preto, como também, veladuras em guache branco em forma de curva maior, à direita da imagem. Nota-se mais duas veladuras brancas, semi-opacas, a cobrirem suavemente, uma espécie de grade ou quadrícula branca que havia, sobre preto.

Há pinceladas de guache preto e seco, na técnica *dry brush*, que se iniciam numa curva preta, à esquerda da imagem, em forma de C, onde é possível notar as trajetórias das cerdas do pincel, com as texturas direcionadas para cima, ao redor desta curva. Há uma outra pincelada preta em *dry brush* mais isolada, que forma uma grande curva, que vai da direita para a esquerda da imagem, e que se sobrepõe à maior veladura branca em curva, e de maior destaque, deste recorte.

Apresentamos mais uma pintura inédita, a guache, realizada por Nadir Afonso em 2011, na figura 144, do *Período Antropomórfico*. Quando esta obra foi catalogada no inventário do seu acervo, esta fotografia foi inserida na documentação. Esta pintura foi toda realizada apenas na técnica flat color, com todas as formas e detalhes realizadas com uma pintura uniforme, sobre fundo branco do papel.



Figura 144. Nadir Afonso. s/título. Guache sobre papel. 24,5 x 40,7 cm. *Período Antropomórfico*. Inédito. (2011). Inv.1814. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

Em 2023, muitos anos após, realizei a fotografia da mesma pintura, que havia sofrido um retoque posterior feito pelo Nadir Afonso, como se pode observar na figura 145. Na parte esquerda da imagem, observa-se formas e figuras que foram encobertas pela técnica das veladuras em guache branco e cinza, como também, foi aplicada a técnica *flat color*, no encobrimento da forma irregular azul da esquerda da pintura.



Figura 145. Nadir Afonso. s/título. Guache sobre papel. 24,5 x 40,7 cm. *Período Antropomórfico*. Inédito. (2011). Inv.1814. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria, em 2023.

Nas figuras 146 e 147 é possível verificar de forma comparativa, os recortes de ambas as fotografias de antes e de depois do retoque do artista.



Figura 146. À esquerda. Detalhe em recorte da pintura original da figura 144, (realizado pela autora, para fins científicos). Foto: própria.

Figura 147. À direita. Detalhe em recorte da pintura original da figura 145, (realizado pela autora, para fins científicos). Foto: própria.

Observa-se no detalhe da figura 147, que Nadir Afonso realizou o encobrimento *flat color*, com uma pintura mais encorpada na cor branca, para eliminar a forma prévia azul, que havia na região mediana esquerda inferior da imagem.

Outras formas sem contorno foram realizadas na parte inferior esquerda da obra, com tonalidades em cinza e depois novamente, encobertas pela tinta branca. Estas formas são: dois elementos semi-retangulares num sentido vertical, com leve inclinação à esquerda, e logo ao lado, uma forma irregular pentagonal, de base pouco definida.

As duas figuras antropomórficas desta pintura receberam veladuras de cor cinza e branca sucessivas, pela extensão lateral de seus corpos. Há igualmente veladuras de mesmas cores, no encobrimento de áreas muito próximas, inclusivamente há uma pequena veladura de cor azulada. Nota-se que o artista achou por bem, diluir os efeitos angulares de algumas formas, bem como, reduzir os contrastes fortes que não colaboravam com o equilíbrio da composição.

Não podemos nos esquecer, com isso, que Nadir Afonso, até os dois últimos anos de sua vida, além de pintar, ainda pensava e repensava a sua pintura, fazendo retoques, na busca incansável da harmonia compositiva.

### 2.1.18 Tinta a óleo

Nadir Afonso dominou tecnicamente a pintura a óleo sobre tela, com grande propriedade, desde as primeiras realizações de obras de juventude com paisagens, retratos e pinturas, em demais períodos de sua produção artística, atravessando as diversas épocas na realização do conjunto de sua obra. Trata-se de uma tinta de secagem longa e demorada, mas que permite a continuidade do trabalho, para a aplicação e transição de cores e de tonalidades, por manter o seu carácter húmido por mais tempo.

As marcas de tintas a óleo mais utilizadas por Nadir Afonso foram: *Rembrandt*, *Talens*, *Winsor & Newton*. Os solventes aplicados foram o óleo de linhaça e a terebentina. O artista realizou pinturas à óleo sobre tela, madeira e platex.

As técnicas de pintura a óleo, mais utilizadas por Nadir Afonso, serão comentadas, com alguns exemplos de pinturas do artista:

a) *Alla prima* – método direto - (molhado sobre molhado) trata-se de realizar a pintura de uma só vez, com aplicação direta da tinta ainda húmida – sem esperar – que as camadas se sequem. Desta forma, obtém-se uma fusão de tonalidades no ato da aplicação. Pode ocorrer também, nesta técnica, a aplicação direta de uma cor única em determinada área pintura, uma só vez, com pinceladas lisas e uniformes, para criar uma superfície homogénea e de grande vibração cromática.

Apresentamos a obra amplamente conhecida, *Évora Surrealista* (1945), em óleo sobre contraplacado de madeira, não inédita, do *Período Surrealista*, cuja realização partiu de um esboço inicial do artista sobre a superfície do suporte, para a atuação na aplicação das tintas *alla prima* (figura 148). Vale ressaltar que esta obra também foi realizada em outras técnicas de pintura, como o guache e a tinta acrílica, em diferentes dimensões desta pintura a óleo.



Figura 148. Nadir Afonso. *Évora surrealista*. Pintura a óleo sobre contraplacado de madeira. 57 x 68 cm. Período Surrealista. Não inédito. (1945). Inv.1944. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

Nesta obra (figura 148) é visível a aplicação uniforme e direta da tinta branca nas áreas da arquitetura, que sugerem a representação do aqueduto de Évora. Nos espaços entre os arcos desta arquitetura, nas áreas supostamente de sombras, no lado direito deste aqueduto, observa-se áreas pintadas diretamente com a cor cinza, de maneira uniforme e homogênea. Porém, há quatro áreas de sombra nesta mesma arquitetura, em seu lado esquerdo, em que se pode verificar pequenas áreas semicirculares, arredondadas e irregulares, também formas que sugerem arcos internos – todas estes elementos mencionados, apresentam em evidência a mistura e fusão matérica, de pinceladas em azul e preto, azul e cinza, e na forma com arcos internos, pinceladas nas cores azul, cinza e rosa, conforme as figuras 149 e 150.



Figura 149. À esquerda. Detalhe em recorte da pintura original da figura 149, (realizado pela autora, para fins científicos). Foto: própria.  
 Figura 150. À direita. Detalhe em recorte da pintura original da figura 149, (realizado pela autora, para fins científicos). Foto: própria.

Verifica-se, na figura 149, a pincelada um pouco diluída de azul, mesclada com o preto e o cinza, no interior da forma irregular da esquerda, com obtenção da tonalidade cinzenta. Nesta mesma imagem, as duas formas arredondadas da direita, estão mais carregadas de tinta, onde pinceladas marcadas em curvas, revelam a mistura destas cores, preto, azul e cinza, também formando um aspeto cinzento.

Na figura 150, há uma forma cinzenta irregular que contém 2 arcos, em sua estrutura. A pintura desta área ocorreu com a aplicação rápida das pinceladas nas cores rosa, azul, cinza e preta, onde se observa que as tintas mais escuras, escorreram muito pouco e de forma controlada, nesta pequena área da pintura, apresentando uma textura visual neste preenchimento.



Figura 151. Detalhe em recorte da pintura original da figura 149, (realizado pela autora, para fins científicos). Foto: própria.

Na parte superior da obra, a aplicação direta do azul, dos brancos e amarelos criam nuances e mesclas tonais, nos decursos das pinceladas soltas (figura 151).



Figura 152. Detalhe em recorte da pintura original da figura 149, (realizado pela autora, para fins científicos). Foto: própria.

As tonalidades de brancos e amarelos, na parte esquerda superior do quadro, vão sendo unidas nas pinceladas, que se movimentam de forma ascendente, desde a parte esquerda da imagem, em direção à parte central da obra e deste centro, direcionam-se em curva para a direita no sentido de uma linha do horizonte (figura 152).

Na figura 153, observa-se nos pormenores da pintura, a adição direta das tintas e suas fusões cromáticas.

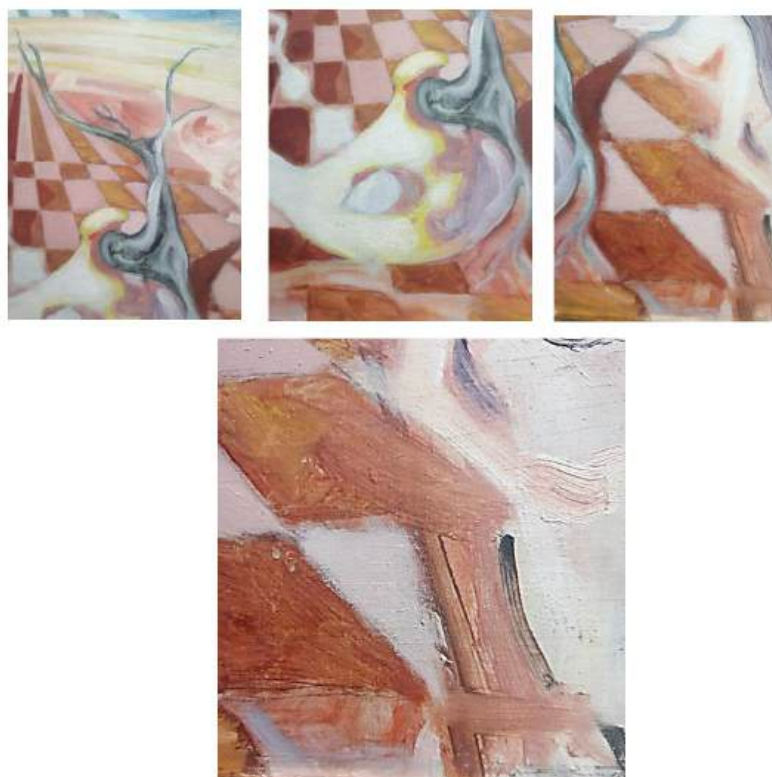


Figura 153. Montagem de quatro recortes, com detalhes da pintura original da figura 149, (realizado pela autora, para fins científicos). Foto: própria.

Ainda na exemplificação da técnica *alla prima*, na figura 154, a obra não inédita de Nadir Afonso, *Osíris*, de 1956, em óleo sobre tela, do *Período Egípcio*, apresenta uma pintura onde as cores foram previamente elaboradas na paleta (azul, amarelo, vermelho, verde, preto e branco) e empregadas em suas áreas específicas, com uma pintura direta sobre a tela, de maneira homogênea. A tinta branca aplicada ao fundo, foi uma constante em diversas pinturas. Nos parece que Nadir tentava ao máximo, que as pinceladas fossem quase impercetíveis, para que a vibração da cor das superfícies lisas fossem protagonistas da obra.

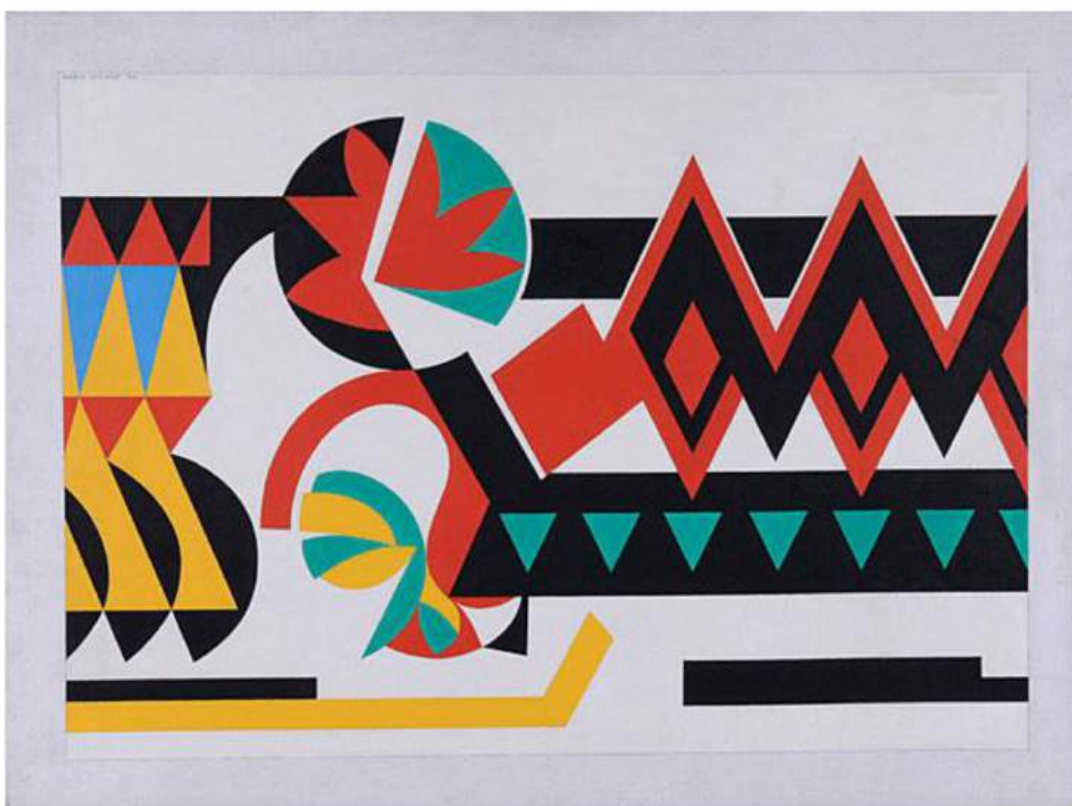


Figura 154. Nadir Afonso. *Osíris*. Pintura a óleo sobre tela. 64,3 x 87 cm. Não inédito. (1956). Inv.1975  
Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

Nadir Afonso durante a sua vida como pintor, realizou inúmeras pinturas, sejam elas com tintas guache, óleo, acrílico ou gliceroftálicas, a pintura uniforme foi uma constante no seu processo artístico, e grande parte de sua produção artística.

b) Impasto – é uma técnica de aplicação da tinta a óleo em camadas espessas e densas, frequentemente com o uso do pincel sobrecarregado de tinta, ou também com o uso da espátula. Esta prática possibilita a criação de texturas e pinceladas volumosas que ressaltam a expressividade do artista, conforme se pode verificar na figura 155.

Nadir Afonso utilizou esta técnica do impasto (figura 155), em algumas obras não inéditas, da década de 1940, no *Período Primeira Modernidade*, sobretudo com a utilização de pinceladas muito densas e encorpadas de tinta a óleo, mas sem a espátula, como neste quadro *A Ribeira* (1942) não inédito, previamente comentado neste texto.



Figura 155. Nadir Afonso. *A Ribeira*. Pintura a óleo sobre tela. 38 x 60,4 cm. *Período Primeira Modernidade*. Não inédito. (1942). Inv. 1942. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

c) Esfumado (*sfumato*) – é uma técnica de transição tonal suave, em que os contornos são dissolvidos, ou seja, não são aparentes, na aplicação da tinta a óleo, com o objetivo de criar efeitos: atmosféricos; de degradés; de profundidade; de contrastes amenos entre claro/escuro; e de volumes suaves, amplamente associados à pintura renascentista.

A pintura de Nadir Afonso, apresentada anteriormente e não inédita, que retrata a sua irmã *Fati* (c.1940), na figura 156, revela o emprego desta técnica, principalmente na realização do rosto.

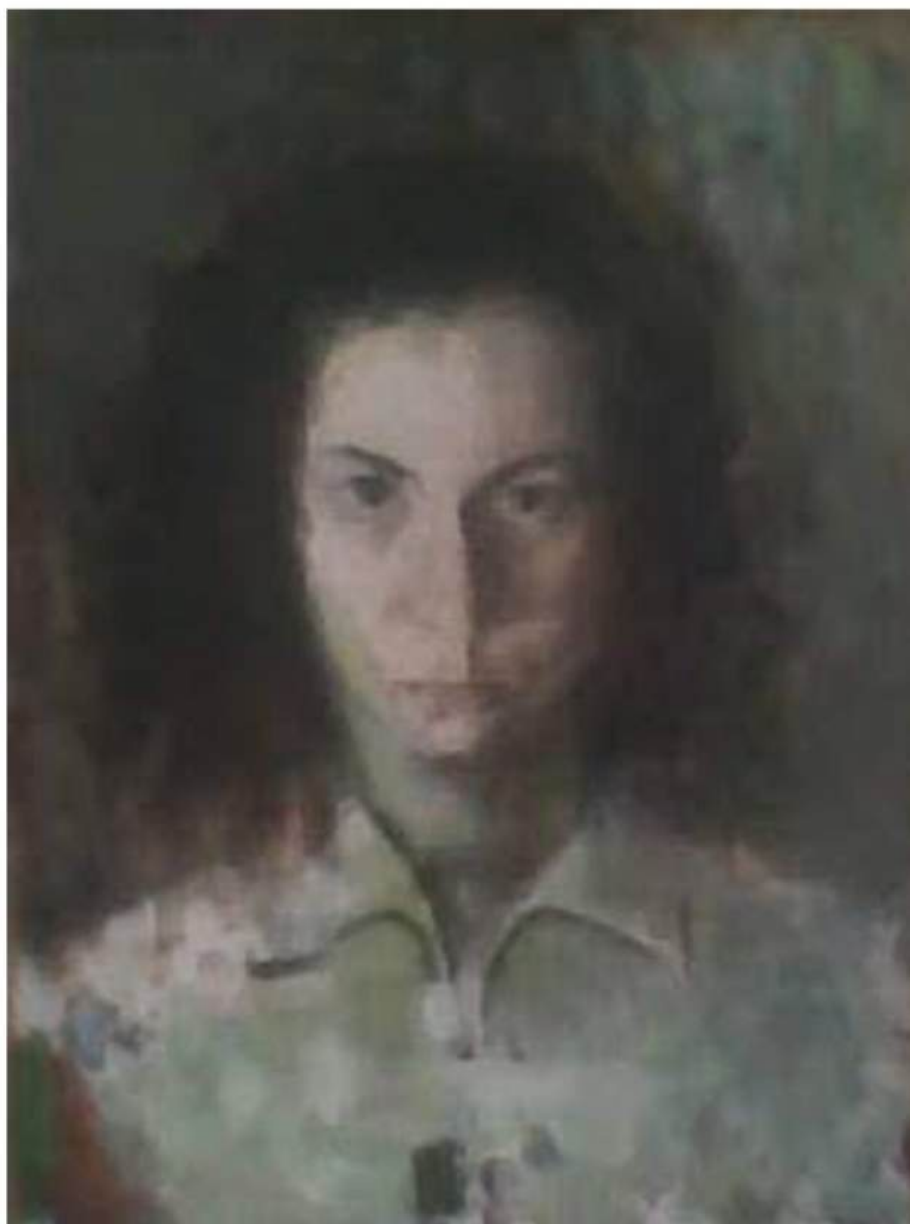


Figura 156. Nadir Afonso. *Fati*. Pintura em óleo sobre tela c. 55 x 45 cm. Não inédito. (c.1940). Inv. 2402. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

d) Veladura (*glazing*) – esta técnica revela a aplicação de camadas de tinta muito finas e translúcidas, sobre uma superfície previamente seca, o que permite a configuração gradual do sentido da profundidade e da luminosidade.

Nesta pintura não inédita, da figura 157, que aqui rerepresentamos, intitulada *Fim de Tarde* (1938), de Nadir Afonso, verificamos o emprego desta técnica pictórica.

O artista aplicou pinceladas soltas, densas, volumosas e expressivas em diversas áreas da pintura. Percebe-se a aplicações posteriores, com pinceladas mais diluídas e translúcidas, em veladuras que se sobrepõem às camadas anteriores. Isto verifica-se na aplicação de alguns azuis, mas principalmente nas pinceladas transparentes de cor amarela, no lado esquerdo da figura sentada – sobre parte dos cabelos, lateral do pescoço e ombro esquerdo, lateral deste braço e parte da mão esquerda.

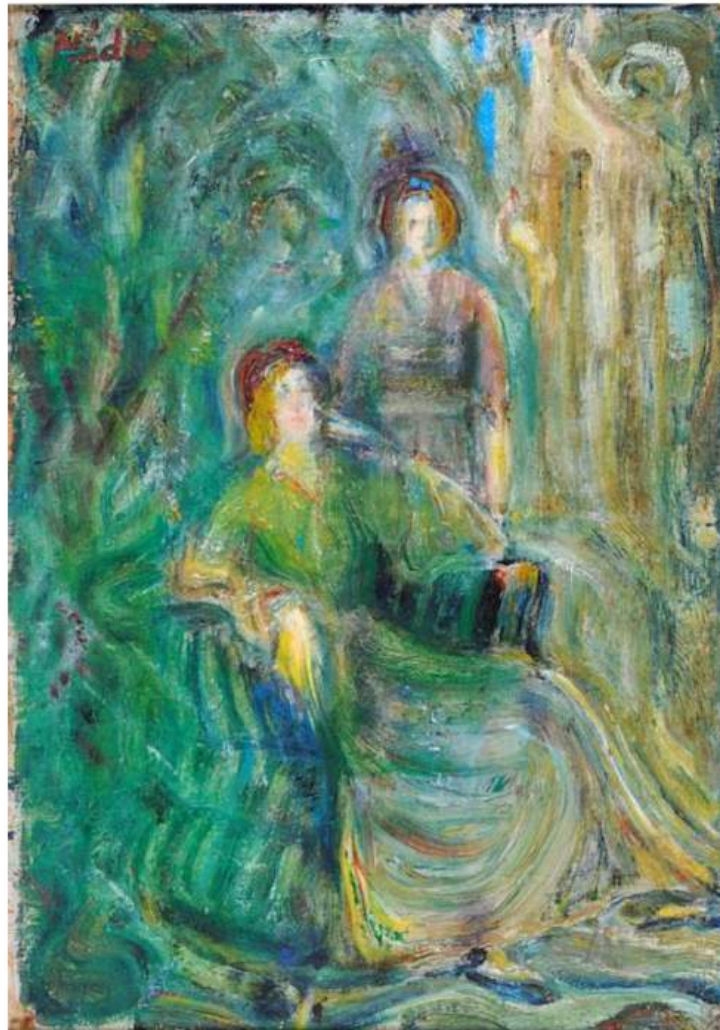


Figura 157. Nadir Afonso. *Fim de tarde*. Pintura em óleo sobre tela 36,9 x 51,6 cm Não inédito. (1938). Inv.830. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

Aqui daremos destaque a uma pintura, ainda desconhecida pelos públicos. Nesta investigação que desenvolvemos, há somente uma única tela de pintura a óleo, ainda inédita – é a obra intitulada *Demogorgon*, sem data, do *Período Surrealista*, pertencente ao acervo do artista e que será analisada no capítulo 3. Iremos abordar um pouco sobre as técnicas utilizadas, ressaltando apenas as veladuras diluídas (*glazing*) e as veladuras secas (*scumbling*) nas figuras 158, 159 e 160.



Figura 158. Nadir Afonso. *Demogorgon*. Pintura a óleo sobre tela. 91 x 107 cm. Inédito. s/d. Inv. 2404. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Nesta pintura, Nadir Afonso emprega técnica de aplicação de tintas em diversas camadas progressivas, inclusivamente é possível observar a criação de texturas referentes à estas aplicações, aliadas a própria superfície do suporte em tela. Há cores previamente elaboradas na paleta e aplicadas diretamente (preto, vermelho, verde, amarelo e branco). As primeiras aplicações ocorrem com as tonalidades mais escuras, como as regiões de cor preta, porém os cinza-escuros, os castanhos já são obtidos pelas fusões entre diferentes cores mescladas sobre a superfície pictórica, no ato da pintura. Os tons de castanho, os tons de rosa, e cinza, vão sendo obtidos nas fusões decorrentes das pinceladas

A técnica da veladura (*glazing*), com camadas superpostas e diluídas sobre superfícies secas, pode ser observada no detalhe da figura 159.



Figura 159. Detalhe em recorte da pintura original da figura 158, (realizado pela autora, para fins científicos). Foto: própria.

Percebe-se neste recorte da obra (figura 159), uma certa linha horizontal, da esquerda para a direita que divide dois planos: o superior - de fundo com tonalidades em amarelo e o inferior - com tonalidades mais escuras e predominância do verde. Há na esquerda desta imagem, um conjunto de formas escuras, com superposições de pinceladas brancas e cinzas (formas circulares). Estas depois de aplicadas, foram encobertas parcialmente com veladuras vermelhas e verdes, na parte superior e inferior deste conjunto. Após este feito, Nadir Afonso aplicou uma veladura verde diluída, da linha horizontal para baixo, encobrendo parcialmente, a parte inferior deste conjunto de formas, assim como uma parte do fundo. Essa veladura verde ocorre de forma isolada ao contorno da figura principal da obra. Nota-se que as cores “submersas”, por esta camada verde transparente, apresentam uma vibração tonal mais baixa. Por exemplo, os vermelhos da parte inferior se tornaram menos intensos.

É notória a presença de uma forma retangular amarela muito vibrante, mais à direita da imagem. Este retângulo foi propositalmente isolado pelo artista, mantendo o fundo amarelo inicial da pintura. Curiosamente, o retângulo demonstra, em sua lateral esquerda, que Nadir realizou um pequeno encobrimento, onde a veladura verde deslizou com o pincel e deixou uma pequena marca intencional. Este fato revela que houve no entorno deste retângulo, duas ou mais demãos de veladuras diluídas na cor verde, nesta área do quadro, em que parte desta forma ficou incólume. No canto superior direito deste mesmo retângulo, Nadir Afonso, também deixa visível a primeira camada avermelhada, de forma isolada, do restante da figura maior da obra, onde posteriormente foram empregues cores como preto e demais tons, na obtenção do castanho-escuro. Este retângulo predominantemente amarelo funciona como uma janela de luz nesta composição.

Ainda sobre este quadro, mais uma técnica de veladura será descrita.

e) Veladura seca (*scumbling*) – refere-se à aplicação de uma camada fina e opaca de cor mais clara sobre áreas pintadas previamente em outra cor, deixando transparecer parte da camada inferior. Cria-se, desta forma, o efeito de textura e luminosidade.

Estas veladuras secas são aplicadas em áreas específicas da referida obra *Demogorgon*, apresentada figura 158. Pode-se verificar esta prática de Nadir Afonso em alguns pormenores do quadro, nas figuras 160 e 161.

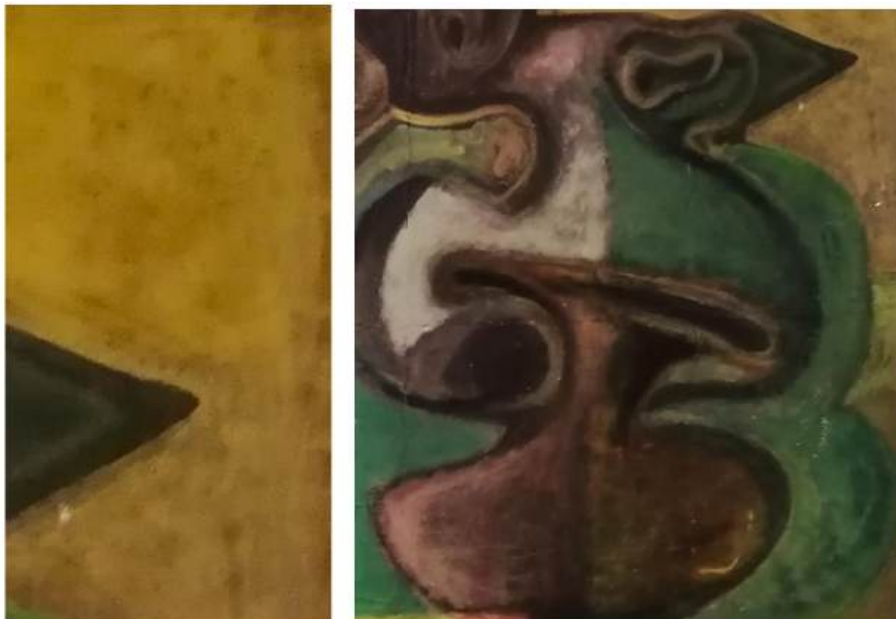


Figura 160. À esquerda. Detalhe do fundo da pintura, em recorte da pintura original da figura 158, (realizado pela autora, para fins científicos). Foto: própria.

Figura 161. À direita. Detalhe em recorte da pintura original da figura 158, (realizado pela autora, para fins científicos). Foto: própria.

As figuras 160 e 161 apresentam veladuras secas (*scumbling*) aplicadas sobre camadas prévias e também secas. Este tipo de veladura pode ser realizado com a tinta esbatida com o pincel, com um mínimo possível do solvente, com aspeto da tinta ‘enxuta’.

Na imagem da figura 160, foi realizada a veladura seca de cor amarela, sobreposta à camada anterior de tonalidade castanha, que ocorre não só neste detalhe, mas no fundo da obra. Na figura 161, há veladuras secas brancas sobre o fundo cinza-escuro da figura. À direita da imagem, há veladuras secas de tinta verde sobre fundo preto e sobre fundo cinza da figura central. Há duas áreas superiores com veladuras em tonalidade rosa sobrepostas ao fundo cinza e, na parte mais esquerda e inferior da figura, as veladuras rosa se sobrepõem ao fundo castanho. Percebe-se pequenas veladuras amarelas, sobrepostas ao cinza, no interior de uma curva, na parte superior esquerda da imagem, ao lado de uma das pequenas veladuras rosas.

Há algumas técnicas com a tinta a óleo não muito utilizadas por Nadir Afonso, como:

f) *Grisaille* – trata-se de uma pintura monocromática em tons de sépia ou cinza, realizada como estudo antecipado de luz e sombra, como também, pode atuar como uma camada subjacente de futuras aplicações de veladuras em cores.

g) Imprimatura e camadas de base (*underpainting*) – é um procedimento técnico de preparação da tela, que se inicia com a aplicação de uma primeira camada tonal, geralmente em tons neutros ou terrosos. Esta camada irá orientar, de certa forma, a composição e traz maior harmonização das camadas de cores subsequentes.

Nadir Afonso geralmente não fazia o uso destas últimas técnicas mencionadas e, a partir dos finais da década de 1940, o artista teve por hábito preencher cada área de sua pintura com as cores pré-determinadas e, na maioria das vezes, aplicava a tinta a óleo branca, cuidadosamente, nas áreas destinadas ao fundo.

#### 2.1.19 Tinta acrílica

Quando Nadir Afonso começou a utilizar as tintas acrílicas, para pintar suas telas de maiores formatos, o artista foi aos poucos, substituindo a tinta a óleo pela acrílica. Isto ocorreu devido a experiência e os resultados obtidos, como: a rapidez da secagem, a luminosidade das cores, a maior facilidade na aplicação e na obtenção de áreas de cor, com superfícies lisas e mais homogêneas.

Este fato da preferência pela tinta acrílica, também aconteceu em minha produção artística, tendo em vista que eu havia realizado diversas experiências e trabalhos em pintura a óleo e, passado alguns anos, fui experimentando a tinta acrílica, até conseguir alcançar os mesmos efeitos do óleo com o acrílico, e então substituí pela pintura acrílica.

Sem dúvidas, é um material menos tóxico, exala pouco cheiro e solúvel em água. Em questões de durabilidade, confere maior resistência, com menores índices de rachaduras, de fragmentações ou descascamentos. Esta tinta foi desenvolvida no século XX, a partir da combinação entre um aglutinante de base acrílica e de pigmentos, com resinas sintéticas.

A tinta acrílica possui características versáteis na pintura, como a obtenção de aguadas luminosas e transparentes, similares às das aguarelas, assim como, também é possível realizar aplicações de pinceladas mais densas e encorpadas (similares ao impasto), com efeitos semelhantes aos da pintura a óleo. Pode ser aplicada em diversos

tipos de suportes, desde o papel, papelão, tela, madeira, metal, tecido, plástico e em paredes.

O seu grau de viscosidade possibilita a criação de texturas, de efeitos plásticos com pinceladas espessas, espatuladas e densas, ou aguadas que podem facilitar efeitos de lavados, derramamento, de escorridos, assim como, de gotejamentos.

O artista pode optar pelo uso, ou não, de *medium* acrílico adicionado às tintas, ainda na paleta. Nadir Afonso não fazia uso de *medium* em suas pinturas.

A tinta acrílica também permite a utilização nas mais variadas técnicas mistas, em combinação com diferentes materiais sobre diversos suportes.

As marcas de tinta acrílica mais utilizadas por Nadir Afonso foram: *Winsor & Newton, Acrylique extra-fine Sennelier e Liquitex*.

Existem técnicas muito conhecidas da pintura acrílica, como:

- Pintura uniforme (utilização de tintas mais encorpadas e pouco diluídas, para aplicação controlada das tintas com pincéis, no preenchimento das áreas de cor, para obtenção de uma pintura lisa, homogênea, com o mínimo de percepção das pinceladas);

- Veladura acrílica (aplicação de camadas finas e transparentes de tinta, diluídas em água ou *médium*, para sobreposição em áreas previamente pintadas);

- Impasto acrílico (emprego da tinta com grande espessura, diretamente do tubo, ou com pinceladas carregadas, ou espátula, misturada a *medium* de textura, para realizar relevos);

- Pincel seco (*dry brush*) (aplicação de tinta espessa, praticamente sem água, em pincel quase seco, para gerar texturas visuais e efeitos de superfície no suporte);

- Diluição aquosa (utilização de tintas bastante diluídas em água, criando resultados similares à aquarela);

- Glacis acrílico (*glazing*) (superposição de camadas transparentes de cores puras, sucessivamente, para intensificar a saturação e o brilho cromático);

- Texturização com *médium* (incorporação de pastas acrílicas, géis ou areia, próprios para a mistura com as tintas, cuja aplicabilidade favorece diferentes encobrimentos, texturas táteis e visuais);

- Máscara e estêncil (utilização de moldes ou fitas adesivas para delimitar áreas de cor uniforme).

Curiosamente, embora Nadir Afonso tenha experimentado, como vimos anteriormente, diversas técnicas de cada material apresentado, na pintura acrílica sobre tela, o artista somente aplicou – a técnica da pintura uniforme – privilegiando a aplicação

direta e organizada das tintas com pincéis, sobre as telas de grandes dimensões, no preenchimento das áreas de cor, mediante uma pintura lisa e homogénea.

Apresentamos, na figura 162, uma pintura inédita de Nadir Afonso, intitulada *Salvador* (2012), uma das últimas pinturas em acrílico sobre tela, realizada um ano antes do falecimento do artista. Esta obra, assim como outras de grande formato em acrílico sobre tela, serão analisadas no capítulo 3. As linhas sucessivas presentes nas composições de diversas obras de Nadir Afonso, de pintura acrílica, eram realizadas com tira-linhas e pincéis extremamente finos.



Figura 162. Nadir Afonso. *Salvador*: Pintura em acrílico sobre tela. 92,5 X 100 cm. Inédito. Inv. 2036. (2012). Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

É interessante verificar que na pintura acrílica sobre tela, Nadir Afonso apresentou uma técnica mais meticulosa e exata, de pintura uniforme, com grande predominância de

fundos na cor branca e principalmente, caracterizada pela ausência de veladuras e aguadas semitransparentes ou semi-opacas, que estavam presentes em diversos Estudos e nas pinturas a guache.

#### 2.1.20 Tinta gliceroftálica

A tinta gliceroftálica é conhecida como tinta de esmalte sintético. É um material constituído por um tipo de revestimento à base de resinas alquílicas (também chamadas de resinas gliceroftálicas), que foram amplamente utilizadas em pintura decorativa e industrial. Podem ser aplicadas com pincel, rolo ou pistola.

Possuem boa resistência e ótima aderência em metais e madeiras. A pintura realizada com estas tintas contribui para a criação de uma superfície de acabamento liso e brilhante, com boa durabilidade. As desvantagens da aplicação destas tintas consistem no fato de que exalam um odor forte, devido aos solventes, e as pinturas podem adquirir um amarelecimento, com o passar dos anos, principalmente em condições de ambientes sem luz. A fórmula destas tintas usadas nas décadas de 1950 e 1970, poderiam afetar ao meio ambiente, por solventes orgânicos voláteis. Atualmente, a elaboração das fórmulas segue padrões mais adequados às questões ambientais.

Além dos motivos acima descritos, Nadir Afonso realizou poucas obras de arte com o uso destas tintas, pois segundo o artista, sua aplicação “era difícil, pois exigiam mão firme e destreza na medida em que secavam rapidamente; era preciso executar as curvas enquanto as tintas ainda estavam húmidas”<sup>115</sup>. O artista utilizou as tintas gliceroftálicas sobre platex, no período dos anos de 1950, ao mesmo tempo em que trabalhava artisticamente com o guache, a tinta a óleo e outros materiais, em simultâneo.

A aplicação das tintas gliceroftálicas foi realizada por Nadir, com a técnica de pintura uniforme, de áreas bem definidas, evidenciando os contrastantes e vibrações cromáticas entre as formas.

Não há atualmente pinturas inéditas de Nadir Afonso, com este tipo de tinta, mas apresentamos três obras conhecidas (figuras 163 a 165) pertencentes ao *Período Barroco*, onde se pode observar o acabamento liso, uniforme e vibrante, tão característicos deste material.

---

<sup>115</sup> Afonso, Laura (2022b). A emoção da arte e da geometria. In Quadros Ferreira, A. (coord). *Nadir, e tudo*. p. 156.



Figura 163. Nadir Afonso. *Composição*. Pintura em gliceroftálicas sobre platex. 68 x 85,5 cm. Não inédito. (1950). *Período Barroco*. Inv.1969. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.



Figura 164. Nadir Afonso. *s/título*. Pintura em gliceroftálicas sobre platex. 68 x 79,5cm. Não inédito. (1953). *Período Barroco*. Inv.1965. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.



Figura 165. Nadir Afonso. *s/título*. Pintura em gliceroftálicas sobre platex. 69,5 x 92,3 cm. Não inédito. (1955). *Período Barroco*. Inv.1972. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

### 2.1.21 Pincéis

Nadir Afonso não era um artista de muitos pincéis. Possuía poucos que lhe eram essenciais ao trabalho diário, porém sempre de excelente qualidade. Ele preferia sempre os pincéis de pelo de marta, pois este tipo de pelo armazena a cor e a libera de maneira uniforme.

Para a pintura a guache (figura 166), o artista utilizava pincéis redondos e macios, com boa absorção de água, para realizar traços suaves e preencher áreas da pintura, de forma mais controlada. O pincel espatulado (reto) também macio, facilitava a aplicação de tinta em determinadas regiões da pintura, de forma densa e uniforme, para obtenção do efeito de superfície lisa e homogênea. Em algumas circunstâncias, estes pelos retos favoreciam o contorno de algumas formas. Os pincéis de ponta finíssima com a extremidade em “bico perfeito” eram muito usados pelo artista, em pormenores e determinados contornos, onde resultassem melhor do que a aplicação com o tira-linhas, (instrumento bastante usado em conjunto com os pincéis, na pintura a guache).



Figura 166. Alguns pincéis de Nadir Afonso, para pintura a guache. Foto: Laura Afonso (2025).

Para a pintura a óleo ou pintura acrílica, Nadir Afonso utilizava pincéis espatulados (retos), com no mínimo três numerações diferentes, como se pode observar na figura 167.



Figura 167. Alguns pincéis de Nadir Afonso, para pintura acrílica. Foto: Laura Afonso (2025).

Estes pincéis espatulados (retos) são ideais para a aplicação de tintas mais viscosas em coberturas, fundos, bases e grandes áreas de preenchimento cromático. A configuração destes, permite a precisão na aplicação e a facilidade em determinados tipos de contornos. Nadir Afonso utilizava também pincéis muito finos de “ponta em bico”, conforme já referido, nestas técnicas do óleo e da acrílica sobre tela, na execução de detalhes, linhas e contornos mais delicados. O artista também fazia o uso conjunto do tira-linhas para a pintura acrílica, na execução de grandes áreas da pintura repletas de linhas dinâmicas e sucessivas, como por exemplo, em diversas pinturas da *Série das Cidades*, com grande protagonismo destas linhas na composição.

#### 2.1.22 *Primer*

O *primer* é uma camada inicial aplicada pelo artista, sobre o suporte, antes da pintura definitiva. Trata-se da aplicação de um elemento intermédio entre o material da base/superfície e as camadas de tinta da pintura, com o objetivo de criar uma estabilidade, certa compatibilidade e aderência dos materiais subsequentes.

Nadir Afonso não usava *primer* em suas pinturas. Na juventude é que realizou a preparação prévia de algumas telas, antes de iniciar a pintura. Durante toda a sua vida, utilizava suportes de boa qualidade e, portanto, não achava necessário realizar nenhuma camada preparatória.

### 2.1.23 Vernizes

O verniz é uma camada de proteção, de origem natural ou sintética e transparente, que pode ser aplicada pelo artista, sobre a superfície de uma pintura finalizada. O objetivo é conferir proteção, uniformidade no brilho e tornar as cores mais intensas. Auxilia também na proteção contra a poeira, os raios UV e outros poluentes atmosféricos, que possam causar danos ou desgastes na pintura. Há uma grande variedade de tipos de verniz, assim como, diferentes formas de aplicação, seja em pincel, spray, etc. Pode-se optar por acabamentos finais em aspeto brilhante, acetinado ou semi-brilho, e mate.

Nadir Afonso não tinha por costume utilizar vernizes em suas pinturas, pois para ele, as suas obras poderiam ser retocadas futuramente e, portanto, para tal procedimento, a pintura não poderia possuir um acabamento final que limitasse o retorno às obras, para novas intervenções. Além disso, Nadir não achava vantajoso visualmente, o efeito do brilho dos vernizes, daquela época, sobre a superfície das obras. Há um item mais aprofundado sobre este tema do retoque nas pinturas, feitos pelo próprio artista, no capítulo 3.

### 2.1.24 Papéis

- Os papéis dos Estudos – Nadir Afonso utilizava quaisquer tipos de papéis para realizar os seus Estudos, desde papéis de qualidade, ou papéis comuns, como folhas de blocos, de cadernos de artista, papéis de aquarela, folhas de papéis ofício, verso de cartões de propaganda, fragmentos rasgados de jornais, páginas do verso de folhas de catálogos, ou de revistas, versos de cartões de visitas, papéis vegetais, dentre outros.

Apresentamos alguns exemplos de pequenos Estudos inéditos, frente e verso, para a verificação desta prática do artista (figuras 168 a 171).



Figura 168. Nadir Afonso. *s/título*. Frente e verso do Estudo Inv. E- 3751. Técnica mista. 4,5 x 7,5 cm, cada imagem. Inédito. s/data. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.



Figura 169. Nadir Afonso. *Tiblissi*. Frente e verso do Estudo Inv. E- 3541. Técnica mista. 5 x 7 cm, cada imagem. Inédito. s/data. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.



Figura 170. Nadir Afonso. *Liberté Sauvage*. Frente e verso do Estudo Inv. E- 3570. Técnica mista. 4,5 x 7,5 cm, cada imagem. *Período Organicista*. Inédito. s/data. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.



Figura 171. Nadir Afonso. *s/título*. Frente e verso do Estudo Inv. E- 3765. Técnica mista. 4 x 6,5 cm, cada imagem. *Período Organicista*. Inédito. s/data. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Este conjunto de quatro Estudos inéditos e informais (figura 172) revelam o espírito de Nadir Afonso, em seu ato criativo. Me fez lembrar do famoso cineasta brasileiro do Cinema Novo, Glauber Rocha, que dizia, cinema se faz com: “uma câmera na mão, uma ideia na cabeça”. Poderíamos dizer da Arte de Nadir Afonso:

*uma caneta na mão, mil ideias na cabeça!*



Figura 172. Nadir Afonso. *s/título*. Conjunto de quatro Estudos feitos em fragmentos de jornal.

Dimensões variadas. *Período Egípcio*. Inéditos. *s/data*.

Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

Neste trabalho de investigação, foram inúmeras as vezes em que estive no Acervo da Fundação Nadir Afonso, juntamente com Laura Afonso, durante 2 anos de investigação. Em 12 de março de 2024 – em mais um destes dias de trabalho – estivemos a vincular os Estudos, previamente catalogados por ela, com numeração em etiqueta, que se pode observar no verso de cada Estudo. Ao encontramos os guaches correspondentes aos Estudos, anotávamos a numeração do guache já identificada do acervo, bem como o número da gaveta em que a obra em guache seria armazenada. Neste exercício conjunto, achávamos muito interessante e curioso verificarmos os tipos de papéis que Nadir Afonso reaproveitava no seu cotidiano, para realizar rapidamente os seus Estudos.

Na figura 168, vemos o verso, com uma parte recortada do desdobrável ou catálogo da pintora portuguesa Gracinda Marques.

Na figura 169, o verso do Estudo revela um cartão de visitas do Hotel Othon, da empresa brasileira Bahiatur S.A.

A figura 170, apresenta no verso, um recorte da página de um catálogo de exposição do próprio Nadir Afonso, que menciona o ano em que o artista abandonou a Arquitetura.

Na figura 171, o verso do Estudo é *sui generis*, pois apresenta o recorte de dois Estudos anteriores ao meio. Estes, foram desconsiderados pelo artista, que reaproveitou o papel do verso, para realizar um novo Estudo. Observa-se à esquerda, com destaque, a vibrante cor azul, do novo Estudo, diante dos demais elementos da composição.

Na figura 172, observa-se um conjunto de quatro fragmentos de jornal francês, que Nadir Afonso utilizou como rápidos Estudos para futuras composições.



Figura 173. Folhas de papel Fabriano, de Nadir Afonso, na gaveta do acervo do artista.  
Foto: Laura Afonso (2025).

- Os papéis de suporte das pinturas a guache – Nadir Afonso utilizava papéis de grande qualidade, 100% algodão, sem ácido (figura 173). Encontramos ainda, em seu

atelier, packs de folhas de papéis em branco, que o artista utilizava nas pinturas a guache, como: Papel Fabriano folhas aguarela artístico, 640g, satinado, 56 x76 cm, 100% *cotton* e Papel Fabriano, folhas de papel 300 g. nas mesmas dimensões.

O artista preferia os papéis Fabriano com textura de grão fino, mas se não houvesse este na loja, naquele momento, trazia o papel que estivesse disponível, como por exemplo, o de grão acetinado ou o de grão grosso. Geralmente, Nadir comprava os packs de papéis na Casa Ferreira, em Lisboa, ou na Casa Varela e mais tarde, tornou-se cliente assíduo da Quadrimóvel (atual Ponto das Artes).

### 2.1.25 Telas de linho em rolo

Nadir Afonso no início de sua juventude pintou algumas telas pequenas, cuja dimensão era recortada deste material, comprado aos metros. Nadir recortou cada tela do tamanho exato da pintura a realizar, não deixando bordas para serem esticadas nas grades. Fixava a tela com pequenos pregos em uma prancheta, que era colocada no cavalete para realizar a pintura, seja ao ar livre, ou dentro de casa.

Algumas destas primeiras telas (figuras 76, 77, 79 e 80) foram emolduradas há cerca de 25 anos e expostas pela primeira vez ao público. Para tal efeito, tiveram de ser coladas sobre uma superfície rija, para receberem as molduras.

Como exemplo, reapresentamos uma das telas, sobre as quais referimos *Canto do rio*, não inédita, presente no capítulo 1, que terá em destaque, 4 recortes dos cantos da tela, para a verificação destes detalhes mencionados (figuras 174 e 175).



Figura 174. Nadir Afonso. *Canto do Rio*. Pintura em óleo sobre tela 38 x 30,7 cm. Não inédito. (1936). Inv.1245. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

Nota-se o detalhe dos 4 orifícios, em cada canto de uma das pinturas, onde Nadir Afonso afixou os pregos que perfuraram a tela. Estas marcas arredondadas dos orifícios, em tom castanho, indicadas pelos círculos facilitam a visualização (figura 174).



Figura 175. Nadir Afonso. Detalhes, em recortes, dos 4 cantos da pintura original *Canto do Rio*, apresentada nas figuras 77 e 173 (montagem realizada pela autora, para fins científicos). Foto: própria.

Posteriormente, preparou algumas telas previamente, para realizar a pintura, conforme o aprendizado de técnicas no período em que frequentou o curso na Escola de Belas-Artes do Porto. Logo na fase adulta e ao longo de toda a sua produção artística, utilizou sempre telas de linho em rolo, de excelente qualidade (figura 176). Somente após a finalização da pintura, é que Nadir enviava a tela para ser esticada nas grades de madeira e também para colocação de molduras.

Como já referido, Nadir Afonso era cliente da Casa Ferreira em Lisboa, que além de vender-lhe diversos materiais, também lhe vendiam as telas de linho em rolo. Esta loja realizava a estrutura das grades em madeira e lhe esticava as telas, depois de prontas. Quando o artista estava em Chaves e necessitava pintar, esta loja lhe enviava rolos destas telas, de Lisboa, para a sua cidade natal. Nadir também foi igualmente cliente, durante anos, de um outro estabelecimento lisboeta, a Casa Varela. Na cidade do Porto, foi cliente em outras lojas, dentre elas, a Casa Sousa Ribeiro. Em Paris comprava materiais artísticos em estabelecimentos, os quais não temos a referência.



Figura 176. Conjunto de telas de linho em rolo, inéditas, pintadas por Nadir Afonso.  
Foto: Laura Afonso (2025).

Houve uma época em que o artista foi à cidade de Ourense, em Espanha, comprar estes rolos de tela. Posteriormente, a Ponto das Artes abriu uma loja com grande variedade de materiais e de serviços, incluindo o gradeamento das telas e a colocação das molduras, o que facilitou e agilizou as demandas da sua carreira de artista, conforme nos relata Laura Afonso<sup>116</sup>.

No conjunto de imagens da figura 176 observa-se algumas telas em rolo pintadas por Nadir Afonso, que são inéditas e nunca foram expostas ao público. Estas obras serão apresentadas e analisadas no capítulo 3.

#### 2.1.26 Contraplacado, aglomerado e platex

- O contraplacado - é um tipo de suporte oriundo da madeira e fabricado a partir da colagem de lâminas finas de madeira natural, dispostas com fibras. Este material possui uma menor tendência ao empenamento, se compararmos com a madeira maciça. Tem sido um suporte frequentemente utilizado por artistas, por possibilitar pinturas de grandes dimensões, painéis murais, como também, instalações artísticas contemporâneas.

Ao verificarmos o inventário das obras de Nadir Afonso, observamos que o artista utilizou muito pouco este tipo de material como suporte. Há um número bastante reduzido de obras, em pintura à óleo, realizadas com o contraplacado.

<sup>116</sup> Afonso, Laura (2025). *Entrevista com Laura Afonso*. Entrevistadora Cláudia Matos Pereira. Lisboa, 05/09/2025.

- O aglomerado - é um material composto por partículas de madeira fragmentada, como serragem, cavacos e pequenas fibras unidas, em condições de alta pressão e temperatura, mediante a utilização de aglutinantes sintéticos. Casualmente tem sido utilizado por artistas como suporte na pintura, mas possui, com o tempo, as desvantagens de sofrer deformações, esfarelamento e inchamento, geralmente através da baixa resistência a questões de humidade.

Não encontramos obras de Nadir Afonso com este tipo de suporte de aglomerado, em seu acervo.

- Platex- é um tipo de fibra de madeira prensada, de elevada densidade, cuja composição possui como aglutinante, a lignina natural da madeira. Trata-se de um painel fino, rígido, bem estável e suas faces apresentam superfícies diferentes: uma das faces é lisa e a outra é mais áspera. Foi um material muito utilizado, a partir dos anos de 1940, por artistas modernistas e expressionistas, como um novo suporte pictórico. A uniformidade de sua superfície e a possibilidade de facilitar o preparo para a pintura, auxiliaram na sua aceitação. Em termos de resistência ao empenamento, o platex é mais resistente que o aglomerado, mas requer cuidados de conservação, como a vedação das superfícies e controle da humidade nos ambientes.

Nadir Afonso desenvolveu um número reduzido de pinturas sobre platex com tinta a óleo e também tintas gliceroftálicas, principalmente em algumas das obras dos *Períodos Barroco e Egípcio*.

#### 2.1.27 Breve reflexão

Diante da profunda intimidade estabelecida com os materiais e suas potencialidades expressivas, pode-se afirmar que Nadir Afonso consolidou um arcabouço estético e prático que orientou, de maneira decisiva, a sua trajetória como pintor.

O estudo deste percurso criativo do artista — desde as etapas de experimentação e escolha dos materiais até as decisões compositivas e temáticas — permite-nos identificar a lógica interna que orienta o fazer artístico e nos facilita compreender como o artista constrói a sua linguagem visual. Conhecer o *modus operandi* de sua pintura é mais um passo para uma percepção mais acurada de seu processo metodológico.



## 2.2 Pintura em *modus operandi*

O processo criativo de Nadir Afonso demonstra uma abordagem sistemática, em que a intuição estética dialoga com princípios matemáticos e espaciais, resultando em uma poética visual que transcende o subjetivo e se aproxima de uma conceção científica da arte. Portanto, o processo artístico de Nadir Afonso traduz-se em uma síntese entre sensibilidade e razão, instaurando um campo de experimentação, cujo grau de originalidade se destaca no âmbito da pintura contemporânea portuguesa.

Em sua metodologia de trabalho, havia uma simbiose constante entre o desenho e a pintura<sup>117</sup>.

### 2.2.1 Desenho & Pintura

- Desenho - é evidente que Nadir Afonso demonstrava amplo conhecimento e sabia conceituar bem as modalidades de desenho e de pintura, mas vale ressaltar que em sua prática artística, realizou séries de desenhos em lápis de cor, lápis carvão, grafite, tinta-da-china, pastel seco e de óleo, lápis de cera, caneta esferográfica, canetas de feltro, e alguns com técnicas mistas, assim como aguarela, em diferentes tipos de papel, como já referido.

Seus Estudos, também considerados por ele como “desenhos provisórios” para tornarem-se pinturas, foram realizados em momentos sucessivos de criação, durante toda

<sup>117</sup> Cabeçalho 6. Imagem ilustrativa. Detalhe superior da obra de Nadir Afonso. *Naturezas revoltas*. Pintura a guache sobre papel, 29,3 x 40 cm. Inédito. *Período Perspético*. s/d. Inv. 1661. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

a sua vida artística. Estes foram feitos com os materiais citados e há um grande número realizado em técnicas mistas em papéis variados, desde o papel vegetal, cartão, papel quadriculado, cartolina e fragmentos de papéis reaproveitados de uso cotidiano. Os Estudos se concretizavam com os materiais mais simples, que surgissem ao alcance das mãos do artista, estivesse ele em qualquer lugar, não somente no atelier.

- Pintura - em sua metodologia de trabalho, o artista sempre considerou os seus trabalhos de guache sobre papel, como “Pinturas definitivas”. Para Nadir Afonso, ao realizar a aplicação da tinta guache sobre papel, tratava-se de uma pintura propriamente dita, mesmo que ele sentisse a necessidade de preencher algumas áreas do trabalho com a suavidade do lápis de cor, sobreposições com lápis grafite ou de cor. Para ele, esse processo de conjugar alguns materiais de desenho diversificados na pintura, simplesmente viria a acrescentar elementos plásticos e reforçar o ato de pintar.

Francisco de Holanda (1517-1584) já em sua época, tendo referenciado outros autores, possuía uma visão ampla e alargada do conceito de pintura. No capítulo 44 de seu livro “Da Pintura Antiga” (1984, 87-92) incluiu todas as técnicas que utilizavam a cor, desde o pastel, crayon, iluminuras, óleo, fresco, têmpera e outros, até a pintura em mosaicos de pedra e de vidro, pinturas em vidro, encáustica, pintura em cobre, em estatuária, tapeçaria e outras.

No inventário das pinturas de Nadir Afonso, encontram cerca de mais de 2300 obras catalogadas, em sua grande maioria, pinturas a guache sobre papel, também pinturas a óleo sobre tela (tinta utilizada no início da carreira artística) tintas gliceroftálicas sobre latex e diversas pinturas em tinta acrílica sobre tela. O artista manteve-se fiel ao uso contínuo do guache e do acrílico, por longos anos.

Vale ressaltar que nesta pesquisa ainda há diversas obras inéditas, em pintura a guache sobre papel, ainda não catalogadas.

### 2.2.2 Pintura: do embate com o touro ao processo criativo dos Estudos

Nadir Afonso, quando mais jovem, pintava a óleo sobre tela, madeira e/ou contraplacado e então, utilizava o cavalete. Inicialmente, realizava a pintura diretamente sobre a tela, sem estudos prévios. Com a experiência e o desenvolvimento de várias pinturas, percebeu as dificuldades e as exigências do trabalho criativo, e buscou possíveis estratégias para obter resultados mais satisfatórios.

Nadir Afonso relembra: “Há pintores que trabalham diretamente na tela. E eu, na minha juventude, também fazia assim. Eu também me lançava para os chifres do touro<sup>118</sup>”.

Em termos de pintura, realmente é muito mais complexo pintar diretamente com as tintas sobre o suporte, sem um esboço prévio e assim, criar simultaneamente, de maneira mais incerta e espontânea, para alcançar o equilíbrio de formas e cores, contrastes e pesos visuais, inserindo elementos, ou retirando-os, sem saber, ao certo, como realmente o quadro irá terminar. Seria como empreender um grande esforço técnico e artístico para descobrir, no final, como um elemento surpresa, como o quadro iria se concretizar.

A investigação visual, o trabalho contínuo da paixão obcecada pela pintura e a reflexão profunda sobre a Arte são os pilares geradores da produção e do percurso de Nadir Afonso.

O caminho do artista apresenta-se, assim, como itinerário de reflexão e de reinvenção constante, no qual cada obra funciona como etapa de um percurso que procura, simultaneamente, o sentido do lugar e a essência da criação. Nadir Afonso reflete sobre o caminho do artista:

Este, no início da sua carreira, também não sabe para onde vai e mal compreende aquilo que procura. Há dentro dele impressões traduzidas sob a forma de conceitos mais ou menos concretos, que ele vai corrigindo à medida que avança no seu trabalho misturando as suas investigações artísticas com o conjunto de crenças e ideias que possui sobre o mundo. Nota-se, aliás, na gênese de qualquer obra, uma fase de assimilação dos diversos fenómenos e leis da natureza. As manifestações criadoras começam por uma espécie de esboço, resultante de todas essas experiências adquiridas<sup>119</sup>.

Esta reflexão de Nadir Afonso configura uma consideração metódica sobre a gênese da criação artística, evidenciando um posicionamento ontológico e epistemológico que inscreve a arte no campo do conhecimento e da ciência. Ao afirmar que o artista, no início da sua trajetória, “mal compreende aquilo que procura”, o autor introduz a noção de arte como experiência de incerteza e de investigação, ao privilegiar a vivência do trabalho contínuo, como o dever do processo criativo.

Nadir Afonso, ainda em seu texto supracitado, ao referir à “assimilação dos diversos fenómenos e leis da natureza” inscreve a prática artística numa relação direta com o mundo natural, sugerindo uma arte fundada na observação e na apreensão sensível

<sup>118</sup> Nadir Afonso (1994) *Documentário* em duas partes. RTP 2. Realizador Jorge Campos.

<sup>119</sup> Afonso, Nadir (2020a). *O sentido da arte e outros textos*. p.146.

do real. Isso ressoa com a ideia de que o artista não cria *ex nihilo*, mas opera a partir de uma relação ativa com o ambiente, mediada por sua sensibilidade, intuição e experiência.

Nadir Afonso descreve: “mas acontece uma coisa: à medida em que nós vamos geometrizando as formas, elas vão cada vez se tornando mais exigentes. As formas tornam-se exigentes. Depois entra-se numa espécie de meditação. Já em face da tela, não é? Então é que o trabalho é mais elaborado. É um trabalho mais de reflexão<sup>120</sup>”.

Vale ressaltar, que nos Estudos, Nadir criava a composição instantaneamente, com linhas, formas, perspectivas à mão livre, de maneira natural. Ao transpor os desenhos com estes mesmos traços, para o guache e/ou para a tela, as formas geométricas, demais linhas, ovais, curvas e espirais, estas exigiam o rigor, a exatidão e a firmeza na realização destes traçados com pincel e tinta. Por este motivo, Nadir Afonso utilizava também o tira-linhas, como já referido, que possibilitava o manuseio, o traço limpo e certo, com a aplicação de tinta guache e tinta acrílica.

Sobre seu tipo de pintura, Nadir Afonso relata:

Nessa altura antes que aqui, eu representava o real, tal qual ele parecia, na minha visão direta. Hoje penso de outra maneira, mas a minha pintura nesta altura, era uma pintura objetiva. Era uma pintura naturalista. Do naturalismo, passei ao expressionismo, já que aqui, depois ao surrealismo, e depois, pouco a pouco, entrei na pintura abstrata, mas já muito mais tarde [...] A minha pintura era muito pessoal<sup>121</sup>.

O Galerista Roger Aubry, faz um depoimento no Documentário *Nadir Afonso* (1994) dizendo que já conhecia o artista há uns vinte anos, o apreciava e o defendia. Afirmava que este mercado da arte não era fácil, pois estavam perante um mercado comercial organizado e super financiado. Mas para ele, “Nadir é um grande”. E explica o porquê:

Grande porquê? Porque tem toda uma formação por trás dele e tem uma conceção de arte. Um pintor não é aquele que reproduz uma bonita árvore ou uma bela rapariga, ou uma bela natureza morta. Um pintor é aquele que pode mesmo dizer-se a palavra, luta com Deus e reconstrói o mundo, segundo a sua própria conceção. Ele descobriu o mundo atual que, pode dizer-se, que é construído arquitetonicamente. Vejam, por exemplo, as cidades, os campos, as estradas, os espaços, olhem para tudo – o mundo é construído e ele compreendeu-o e, mas ainda, não se limita a reproduzir, procura introduzir o máximo de impressões, se assim se pode dizer, com o mínimo de meios. Por exemplo, a Ópera de Paris vista por Afonso. É formidável, a Ópera, mas se olharem bem, não é igual, mas é a essência, no verdadeiro sentido, de Ópera. E quando ele representa os quadros que vocês viram e que irão ver, podem ter a certeza de que não passam da moda. Ele vai buscar o essencial e, por isso, está

<sup>120</sup> *Nadir Afonso (1994) Documentário* em duas partes. RTP 2. Realizador Jorge Campos.

<sup>121</sup> *Ibidem*.

avançado em relação aos outros. Tanto pior para ele, que terá de esperar mais 50 anos, para ser reconhecido. Infelizmente<sup>122</sup>.

Nadir Afonso admirava muitos pintores como Victor Vasarely, Max Ernst, Giorgio de Chirico, Pablo Picasso, Fernand Léger, Auguste Herbin, Richard Mortensen, André Bloc e tantos outros artistas, que estavam em Paris, com quem manteve alguns contactos. Mas ele destaca que a sua vida e o seu quotidiano era mais com “aqueles camaradas aqui do atelier”. Refere-se ao atelier de Le Cobusier, onde trabalhou. Ele vivia como arquiteto, vivia da sua arquitetura. A sua pintura era “extremamente pessoal”. Os seus contactos mais próximos foram com pintores de sua idade, como Victor Vasarely, Jean Dewasne, Edgard Pillet, e outros assim como Richard Mortensen. Ele comenta que todos estes pintores “revelavam uma espécie de emulação na pintura”. Nadir Afonso relembra o seu período em Paris:

Houve sempre muita emulação em Paris, sentia-se muito essa emulação, coisa que eu não sentia em Portugal. Aqui o pintor é maltratado. Porque há uma luta entre cada pintor. Você pode ter amigos, mas o diálogo entre pintores, cada um tem um segredinho, que ele explora e não vai, de modo nenhum, deixar-se participar nas suas criações, nem podem, ainda que quisessem, porque o indivíduo tem que trabalhar ele próprio<sup>123</sup>.

O autor afirma que “não é o fato de andar de braço dado com um grande artista em Paris que se aprende a fazer pintura”. No entanto, ele afirmava: “eu posso ter muitos amigos em Paris, mas estes amigos nunca me favoreceram em coisa nenhuma”. E ressalta que o pintor se desenvolve no próprio trabalho contínuo: “é trabalhando as formas que ele evolui na percepção da obra de arte”<sup>124</sup>.

### 2.2.3 *modus operandi* – Etapa 1 – Criação de Estudos

Nadir Afonso revela: “Eu, por princípio, começo a fazer pequenos trabalhos, numa escala que não passa disto”. Nesta fala, em um documentário, ele nos mostra os seus pequenos Estudos feitos em papéis. E descreve a sua forma de trabalhar: “Já há muito, que faço vários quadros ao mesmo tempo. Tenho várias composições e vou trabalhando. Aqui e acolá, onde sinto que há a necessidade de composição. Tudo isso é intuitivo, rápido. Totalmente gestual e rápido”<sup>125</sup>.

---

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> Nadir Afonso (1994) *Documentário* em duas partes. RTP 2. Realizador Jorge Campos. *Ibidem*.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

Conforme Nadir Afonso nos relata, diante de tantos Estudos (figura 177), ele seleciona alguns e vai criando várias pinturas em simultâneo — não realiza um quadro de cada vez.



Figura 177. Nadir Afonso. *Uma coletânea de diversos Estudos em papel.*  
Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

É interessante mencionar que em seus inúmeros Estudos, todos os traços, linhas, formas, manchas e preenchimentos de cor, eram sempre feitos pelo artista, à mão livre e, na sua grande maioria, em pequenas dimensões (figuras 177 a 182).

---



Figura 178. Nadir Afonso. *Conjunto de Estudos em canetas de feltro sobre papel*. Mão de Laura Afonso. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.



Figura 179. *Estudos de Nadir Afonso em técnica mista sobre papel*. Mão Laura Afonso, para melhor percepção da escala. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

O inventário dos Estudos conta com cerca de mais de 6.000 Estudos, já catalogados, e há muitos destes, cujas medidas são relativamente um pouco maior, tendo em média, a dimensão de meia página de uma folha A4. Entretanto, a grande maioria dos

Estudos realizados são de pequena dimensão e encontram-se organizados e numerados, conforme a figura 180. Existem, ainda, diversos Estudos a inventariar.



Figura 180. Nadir Afonso. *Alguns Estudos catalogados*. Mãos de Laura Afonso.  
Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

O Acervo da Fundação Nadir Afonso dispõe também de Estudos espontâneos a cores, sobre papel vegetal, conforme a figura 181, que é um exemplo inédito, em técnica mista e em pequenas dimensões.



Figura 181. Nadir Afonso. Estudo. *s/título*. Técnica mista, em lápis de cor, lápis carvão, lápis grafite e guache branco sobre papel vegetal. Inv. E- 74. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Apresentamos mais quatro Estudos inéditos, com dimensões médias, que variam entre 13,5 cm a 33,5 cm, em diferentes papéis e técnicas variadas (figuras 182 a 185).



Figura 182. Nadir Afonso. Estudo. *s/título*. Técnica mista, (carvão, pastel seco e lápis grafite nas bordas do Estudo) sobre papel vegetal. 14,3 x 21 cm. Inédito. *Período Pré-geométrico*. Inv. E-1711.  
Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.



Figura 183. Nadir Afonso. Estudo. *s/título*. Técnica mista com aguarela sobre papel. 13,5 x 16 cm. Inédito. *Período Egípcio*. Inv. E-2605. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.



Figura 184. Nadir Afonso. Estudo. *s/título*. Aguarela sobre papel. 22 x 33,5 cm. Inédito. *Período Antropomórfico*. Inv. E-1260. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.



Figura 185. Nadir Afonso. Estudo. *s/título*. Aguarela sobre papel. 21,6 x 32,2 cm. Inédito. *Período Pré-geométrico*. Inv. E-1577. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Nadir Afonso realizava seus Estudos com grande foco e concentração. As suas composições desaguavam com abundância sobre os papéis, em estudos de pequenos e médios formatos, como flashes que registavam a dinâmica de sua mente criativa.

O exercício da criação diária ocorria como um fluxo contínuo. As leituras, a escrita, o pensamento, a música, as viagens, as imagens: do cotidiano, das atmosferas, das paisagens vividas e imaginadas, das pessoas e das arquiteturas envolventes, todo este contexto nutria o ideário do artista.

#### 2.2.4 *modus operandi* – Etapa Intermediária – Decalque e Ampliação

Após a criação dos Estudos, Nadir Afonso escolhia aqueles que lhe pareciam melhores para a continuação do processo, até chegarem na fase de concretização da pintura. O fato é que, para ele, uma vida só não seria possível para realizar todas as pinturas que desejava, ou seja, ele tinha consciência de que não teria tempo suficiente para pintar todas as obras que viessem a decorrer dos Estudos criados.

O artista não costumava utilizar instrumentos de desenho geométrico para criar os Estudos, exceto nesta Etapa *Intermediária*, em que os estes, eram superpostos pelo papel vegetal e todas as formas eram então cuidadosamente repassadas e geometrizadas, com o uso de régua e/ou esquadro, ou com o compasso e escantilhão, conforme o caso (figuras 186 a 188). Esta é uma Etapa de Geometrização, onde se fará decalques e ampliações.

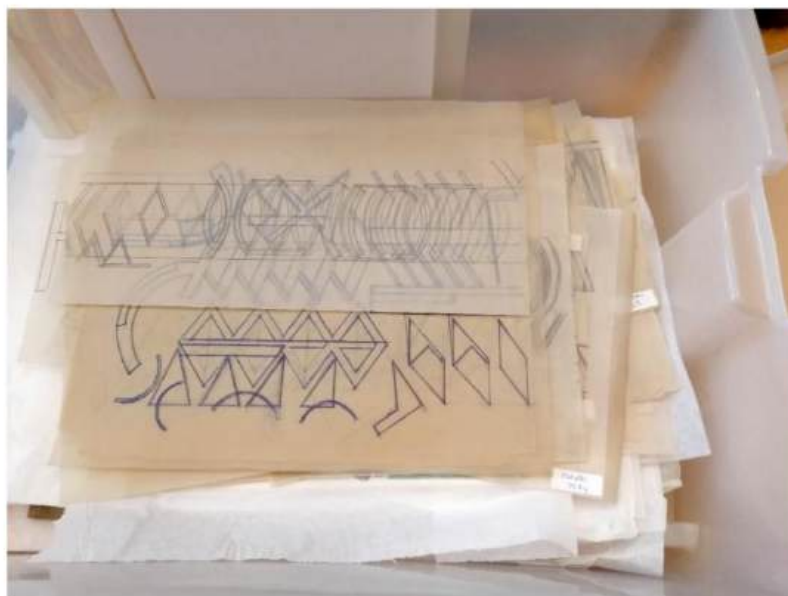


Figura 186. Nadir Afonso. *Estudos em papel vegetal. Etapa Intermediária do processo.*  
Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.



Figura 187. Nadir Afonso. *Estudos em papel vegetal. Etapa Intermediária do processo.*  
Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Nas figuras 186 e 187, estes estudos feitos em papel vegetal, apresentam-se catalogados com etiqueta de numeração. Eles correspondem à *Etapa Intermediária* do processo.

Na figura 188, pode-se observar o Estudo original realizado em guache sobre papel branco e os contornos geométrizados a lápis grafite, sobre o papel vegetal, na parte superior da imagem, a indicar o processo.

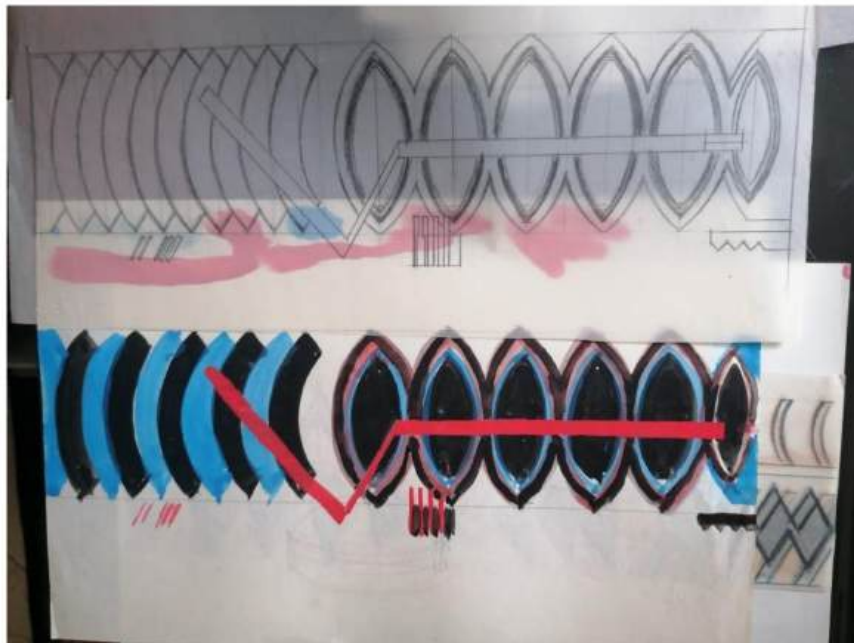


Figura 188. Nadir Afonso. *Estudo original, da Etapa 1 e Etapa Intermediária do processo em papel vegetal.* Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria

A figura 189 apresenta um Estudo realizado na *Etapa 1*, com 5 x 7,2 cm, e a superposição do papel geometrizado, que depois foi ampliado para realização posterior do guache. Segundo Laura Afonso, “esse vegetal será ampliado e aplica-se depois o decalque dos limites das formas no papel para guache e o processo repete-se para a tela. Esta etapa é realizada por colaboradores, dado tratar-se de trabalho mecânico<sup>126</sup>”.



Figura 189. Nadir Afonso. Estudo. *As margens do Capibaribe*. Canetas de feltro e carvão sobre papel. 5 x 7,2 cm. *Capibaribe*. Inv. E-2799. Fonte: Acervo Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Após o processo de geometrização manual do Estudo com o papel vegetal, era feita a ampliação para um formato maior, mediante um processo manual, como a quadrícula. Outros meios foram utilizados posteriormente, como o pantógrafo e, a seguir, a fotografia. Com o passar dos tempos e o desenvolvimento técnico as ampliações eram feitas através de outros métodos, conforme relata Laura Afonso<sup>127</sup>:

Mais tarde, os papéis vegetais com os contornos das formas geométricas eram ampliados, por meio de *ozalide*, para o tamanho variável de A4 e A3, que se decalcam para o papel de guache; executavam-se novos papéis vegetais com contornos a partir dos trabalhos realizados a guache e seguia-se nova ampliação para o tamanho final da tela, seguindo um procedimento idêntico ao guache. Com a banalização das máquinas copiadoras e das *plotters*, os custos da ampliação não só baixaram como se poupou muito trabalho. Presentemente, os pequenos estudos são ampliados diretamente para o tamanho pretendido e é realizado o guache que, por sua vez, depois de passar pelo *scanner*, é ampliado para grandes dimensões.

Houve então uma fase em que as ampliações feitas no processo metodológico de Nadir Afonso, para posterior execução das pinturas, partiram da evolução das cópias heliográficas, para o uso das amplamente conhecidas – fotocópias.

<sup>126</sup> Afonso, Laura (2022b). A emoção da arte e da geometria. In Quadros Ferreira, A. (coord). *Nadir, e tudo*. p.160.

<sup>127</sup> *Ibidem*. p.162.

Apresentamos alguns exemplares inéditos, destas fotocópias em preto e branco (figura 191). Há também fotocópias com preenchimentos de cor, realizados pelo artista (figuras 190 e da 192 a 194) e anotações de Nadir Afonso, acerca da paleta de cores a ser utilizada no processo da pintura. É interessante verificar este material, até porque temos ainda dois exemplares de papéis grafite (*papel químico transfere grafite*), também conhecidos como papéis autocopiativos, utilizados pelo artista, para as transferências das demarcações presentes nas fotocópias, para os papéis de pintura a guache e para a pintura em tela (figura 195).

Na fotocópia da figura 190 observa-se detalhes preenchidos com lápis de cor na espiral central, em detalhes à esquerda na parte inferior e um detalhe superior à direita da imagem, feitos por Nadir Afonso, sobre a fotocópia.

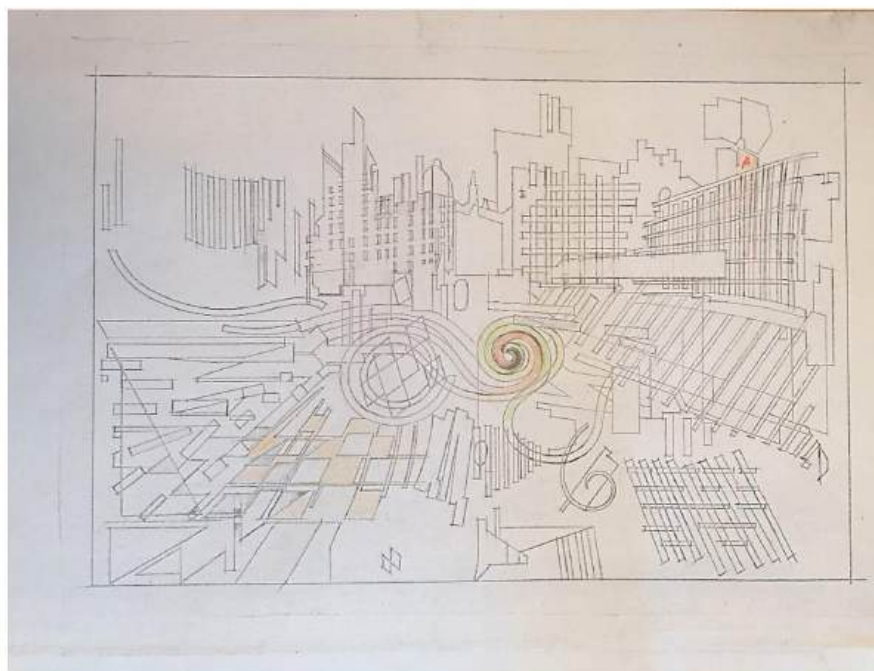


Figura 190. Exemplo de Estudo da obra *Sevilla* e abaixo, a fotocópia inédita realizada nesta *Etapa Intermediária*. Papel A3. Fotocópia não inventariada. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso.  
Foto: própria.

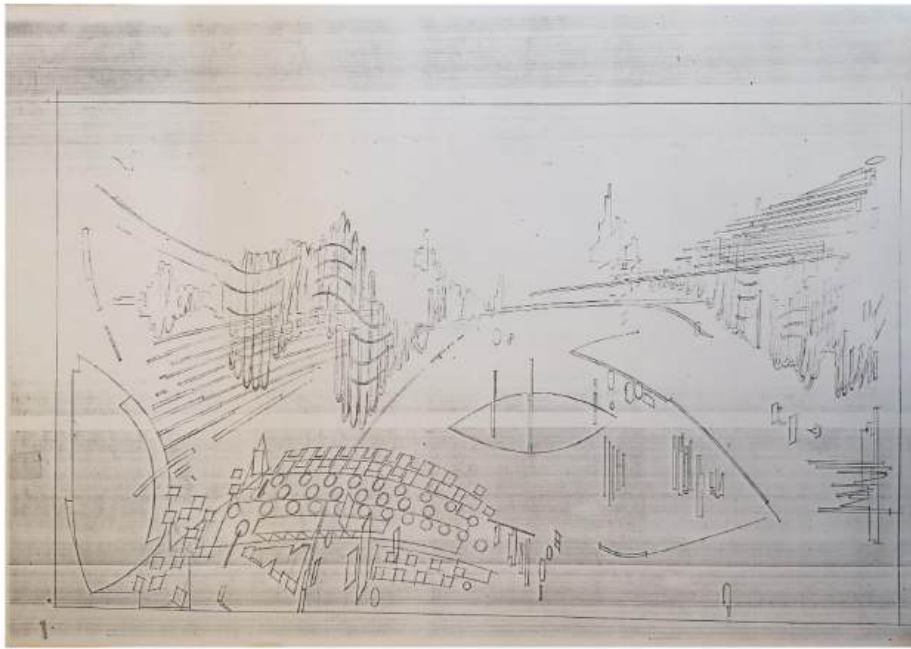


Figura 191. Exemplo de fotocópia inédita, em preto e branco, realizada nesta *Etapa Intermediária*. Papel A3. Fotocópia não inventariada. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Observa-se na figura 192, preenchimentos realizados por Nadir Afonso, com lápis de cor, sobre a fotocópia. Este fato revela uma reflexão do artista acerca das tonalidades da paleta, para posterior aplicação da tinta na pintura



Figura 192. Exemplo de fotocópia inédita, em preto e branco, com detalhes em lápis de cor, realizados por Nadir Afonso. Papel A3. Foi realizada nesta *Etapa Intermediária*. Fotocópia não inventariada. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

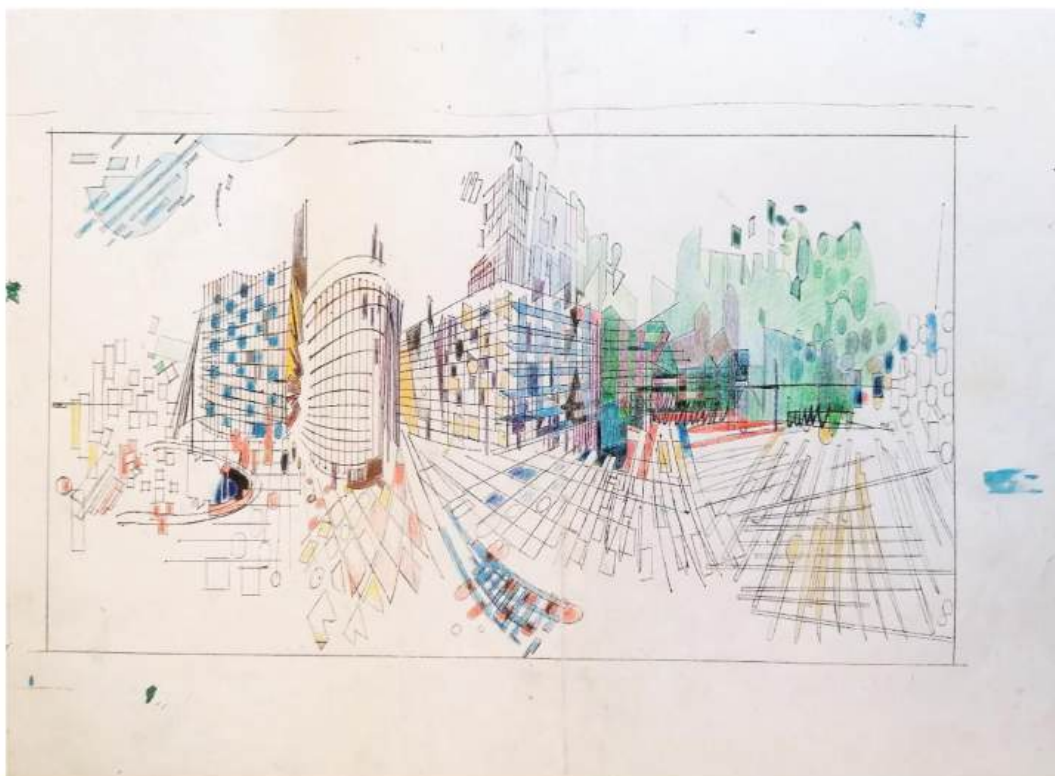


Figura 193. Exemplo de fotocópia inédita, em preto e branco, com detalhes em lápis de cor, realizados por Nadir Afonso. Papel A3. Foi realizada nesta *Etapa Intermediária*. Fotocópia não inventariada.  
Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.



Figura 194. Nadir Afonso. Exemplo de fotocópia a cores, inédita, do primeiro Estudo In. E- 422. Foi realizada nesta *Etapa Intermediária*. Fotocópia não inventariada.  
Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

As fotocópias apresentadas nas figuras 193 e 194, que são ampliações de um mesmo Estudo prévio, constituem uma espécie de novos Estudos, nesta *Etapa Intermediária*, com dupla função: repensar e alterar algumas cores para posterior aplicação na pintura e possibilitar o decalque no papel, onde se realizará a pintura a guache.

Na figura 194 é possível verificar anotações em lápis vermelho sobre a fotocópia, realizadas por Nadir Afonso, a partir da margem superior e inferior do trabalho. Trata-se de três apontamentos escritos pelo artista, não muito visíveis, mas aqui iremos transcrevê-los:

Margem superior: “Estes traços verticais são muito finos e de cor violeta-acastanhado. Os traços horizontais são um pouco mais largos e de cor violeta acastanhado”. Margem inferior: “Traços verticais muito finos”.

Na figura 195 há dois exemplares de papéis grafite, utilizados por Nadir Afonso, para a realização das transferências dos Estudos ampliados para os papéis onde seriam realizadas as pinturas a guache. Nota-se ainda, os vestígios de linhas e traços que deixaram marcas em ambos.



Figura 195. Dois exemplares de papel grafite, autocopiativos, de Nadir Afonso. Papéis A2. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

### 2.2.5 *modus operandi* – Etapa 2 – Pintura a Guache

Nadir Afonso revela: “havia uma segunda etapa, em que eu procuro transpor em uma nova escala, normalmente em uma escala de guache, maior, estes primeiros estudos<sup>128</sup>”. O artista realizou inúmeras pinturas a guache que foram ampliadas nas dimensões proporcionais aos Estudos.



Figura 196. Conjunto de imagens que demonstram o processo, desde a *Etapa 1*, a *Etapa Intermediária*, até chegar na *Etapa 2* da pintura a guache realizada, na última imagem do conjunto. Nadir Afonso. *La Vallé*. Pintura a guache sobre papel. 21,5 x 36 cm. *Período Paisagens de Ouro* (1979) Inv. 496. Estudo de mesmo título. 4,2 x 7,1 cm. Canetas de feltro sobre papel. Inv. E- 5855. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

<sup>128</sup> Nadir Afonso (1994) *Documentário* em duas partes. RTP 2. Realizador Jorge Campos.

### 2.2.6 *modus operandi* – Etapa 3 – Pintura Acrílica ou Óleo

Uma terceira etapa acontece com a transposição do mesmo Estudo ampliado, para a tela, para ser realizada a pintura em tinta acrílica ou a óleo, após ter sido realizada uma pintura a guache anterior, sobre papel. Só nesta última etapa da pintura, a obra atinge dimensões consideravelmente maiores. Estes processos estarão detalhados a seguir.



Figura 197. À esquerda. Exemplo de ampliação inédita, a cores, em grandes dimensões, realizada através de *scanner* de um Estudo menor, e impresso em grande formato. A imagem ampliada refere-se ao Estudo que foi realizado para a pintura prévia a guache sobre papel. Mão de Laura Afonso a desenrolar o grande rolo desta ampliação. Material não inventariado. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Figura 198. À direita. Detalhe da ampliação descrita na figura 197, para melhor verificação de um pormenor a cores. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Na figura 197 é possível verificar a imagem de parte de uma ampliação, com mais de um metro na lateral vertical, em que nota-se a mão de Laura Afonso a desenrolar o papel impresso em grande formato. Trata-se de uma reprodução em grande escala, de um pequeno Estudo prévio do guache, que foi feito por *scanner*. Na figura 198 observa-se um pormenor desta ampliação.

Neste *Etapa 3*, com a ampliação já realizada na etapa anterior, realiza-se a transferência de todos os traços e linhas demarcadas para a tela, mediante a aplicação de folhas de papel grafite entre o papel da ampliação e a tela, para a execução do decalque.

Logo após a aplicação do desenho em toda a superfície da tela, é que ocorre a pintura propriamente dita, em acrílico ou óleo. Na figura 199, a obra inédita *Odillon*, de Nadir Afonso demonstra as —Três Etapas Completas do processo artístico— de acordo com as seguintes dimensões, para a percepção das escalas: o pequeno Estudo em papel (5,4 x 7,9 cm); o guache à direita (26 x 37,5 cm) e abaixo, a pintura em acrílico sobre tela (81 x 119 cm).



Figura 199. Nadir Afonso. Conjunto de imagens das *Três Etapas Completas* do processo artístico.

*Etapa 1:* Estudo. *Odillon*. Técnica mista sobre papel. 5,4 x 7,9 cm. Inv. E-2807. s/d.

*Etapa 2:* *Odillon*. Pintura a guache sobre papel. 26 x 37,5 cm. Inv. 522. s/d.

*Etapa 3:* *Odillon*. Pintura acrílica sobre tela. 81,5 x 119 cm. Inv. 2135. s/d.

Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

Ainda sobre o processo e metodologia de Nadir Afonso na pintura, destacamos uma característica sobre a aplicação da tinta branca sobre o fundo:

- Nas pinturas à óleo — a partir do *Período Espacillimitado*, onde houve o predomínio de muitos fundos brancos nas obras realizadas, devido a questão de demora da secagem das camadas de tinta, Nadir Afonso aplicava diretamente cada cor em seu espaço determinado e, portanto, se houvesse partes do fundo da tela na cor branca, cada parte era pintada criteriosamente em separado, uma a uma. Tipo de aplicação que se incluía às demais cores de toda a pintura, no caso da técnica de pintura uniforme.

- Nas pinturas acrílicas — as obras criadas por Nadir Afonso, cujos fundos eram brancos, aplicava-se, primeiramente na tela, uma camada de tinta acrílica branca sobre toda a extensão do trabalho, previamente delimitado. Após a secagem, é que se realizava o decalque da ampliação do desenho sobre a tela. Assim, este processo facilitava a realização da pintura, tendo em vista que grande parte dos quadros do artista apresentavam fundos brancos. Logo após a realização do decalque/transferência, em cada forma ou pormenor, eram aplicadas as tintas com as cores específicas, em cada área.

Vale ressaltar que a aplicação de cor, sobre um fundo previamente pintado com a tinta branca, possibilita um aumento da vibração e luminosidade de cada cor, neste tipo de procedimento.

Nos quadros criados pelo artista, cujos fundos não fossem da cor branca, o decalque era realizado sobre a tela naturalmente, sem camada prévia. Logo após a transferência do desenho, a pintura poderia ser realizada com a aplicação das diversas cores, de acordo com cada área específica.

Nas pinturas a guache — não havia uma camada prévia de branco, pois o papel branco em si, já era considerado como cor de fundo na pintura.

### 2.2.7 Assinaturas nas pinturas

Nadir Afonso não adotava uma regra específica e/ou imutável para assinar as suas obras. Por vezes, sua assinatura aparece na parte inferior das suas pinturas, no canto direito ou esquerdo do trabalho, mas também se apresentam em vários outros, na parte superior direita ou esquerda. Em alguns casos, a assinatura surgia em outra região diferente destas, de maneira a não comprometer o equilíbrio da composição.

Em alguns trabalhos, observamos que o artista assinava no canto inferior de uma pintura, e depois tapava de branco a sua assinatura, registrando-a em outra região desta

obra, virando-a ao contrário, num giro de 180°, como ocorre na figura 200. Nota-se nas indicações das elipses verdes no entorno destas assinaturas. No canto esquerdo superior nota-se a assinatura anterior, tapada de branco. No canto inferior direito, a assinatura final.

O fato interessante é que isso ocorre em alguns trabalhos, sendo perceptíveis ambas as assinaturas, já que este encobrimento não deixa de ser visível e elas passam a conviver mutuamente nas obras.

Destacamos o fato de que há, também, obras do artista com assinaturas duplas e invertidas, como estas identificadas, porém não cobertas de branco, ou seja, a pintura com dupla assinatura em posições de sentidos opostos, possibilitam ao quadro a visualização numa parede, por exemplo, e posicionamento da obra em ambos os sentidos. A explicação teórica de Nadir Afonso para este feito, revela que para ele, uma composição completamente equilibrada e harmônica, poderia também possibilitar a visão da pintura em posições diferentes.



Figura 200. Nadir Afonso. *O Jardim da Rainha*. (Indicações criadas com elipses verdes, realizadas pela autora, com fins científicos). Pintura a guache sobre papel. 25 x 39,3 cm. Inédito. *Período Paisagens de Ouro*. Inv.1654. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Nadir Afonso não tinha propriamente o hábito de assinar sempre na mesma área do quadro. As suas assinaturas variam de local e de tipologia. Existem casos em que as obras possuem 2 assinaturas em simultâneo, à esquerda e à direita na parte inferior do quadro, ou à esquerda e à direita, na parte superior do quadro. Para verificarmos tais

situações, apresentamos 2 recortes para a visualização em detalhe, das duplas assinaturas, de posição similares, em cada quadro (figura 201).



Figura 201. Nadir Afonso. *Assinaturas duplas, de duas obras diferentes do artista.* (Recortes de pormenores realizados pela autora, com fins científicos). O primeiro recorte horizontal refere-se à parte inferior de uma pintura. O segundo recorte horizontal refere-se à parte superior de outra pintura.  
Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Na figura 202 pode-se verificar, de acordo com as elipses azuis indicativas, a existência de dupla assinatura em uma mesma obra, a ocupar cantos opostos na pintura. A assinatura inferior, apresenta somente “Nadir” e a assinatura superior, “Nadir Afonso”.



Figura 202. Nadir Afonso. *s/título.* (Indicações criadas com elipses azuis, realizadas pela autora, com fins científicos). Pintura a guache sobre papel. 29,7 x 42, 5 cm. Inédito.  
Período Ogival. Inv.1777. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Há inúmeras pinturas do artista assinadas como “Nadir” ou como “Nadir Afonso”. Existem igualmente assinaturas contendo datação: “Nadir Afonso, ano”, com os dois últimos dígitos do ano da pintura. A maioria das assinaturas apresentam-se em letra cursiva. Encontramos assinaturas com letra com letra de imprensa, geralmente mais no início da carreira do artista (figura 203).



Figura 203. Conjunto de assinaturas mais frequentes de Nadir Afonso, em algumas obras. (Recortes realizados pela autora, de diferentes pinturas, com fins científicos). Suportes em tela e papel.  
Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Ao final de sua vida, havia muitos trabalhos sem assinatura. Graças ao zelo, dedicação e incentivo de sua esposa Laura Afonso, tornou-se um exercício diário do artista, assinar as suas próprias pinturas. Estas últimas assinaturas apresentam a caligrafia de Nadir Afonso mais trêmula, em comparação com as anteriores, como pode-se verificar na figura 203, um exemplo, no canto inferior direito da imagem, uma assinatura mais trêmula.

#### 2.2.8. Datação das obras

Há diversos Estudos e obras com o ano de realização, seguido da assinatura. Posteriormente, Nadir Afonso deixou de o fazer, como realizava no início de sua carreira, prevalecendo somente a assinatura. Nadir Afonso finalizava suas pinturas e, tempos depois, retornava a elas, para realizar retoques que achava necessário. Portanto, a data limitaria esse processo do artista que preferia não inserir a datação, ao longo de muitos anos.

Laura Afonso, com seu amplo conhecimento do conjunto de obras e de convivência durante a realização de inúmeras pinturas, em vários casos, consegue nos fornecer alguma datação aproximada, quando necessária.

#### 2.2.9. Limite da pintura – contorno do espaço

O limite do espaço para a pintura a guache sobre papel era previamente realizado a lápis grafite aparente e, em diversos trabalhos, este limite era feito com caneta preta fina, de tinta-da-china, para finalização, conforme o caso.

Na pintura em tela, Nadir Afonso também utilizava o contorno prévio a lápis grafite, muitas vezes perceptível ainda após a pintura. Para além deste limite do quadro, há ainda uma grande faixa de espaço na tela em branco sem pintura, que costuma ser exposta, a funcionar como *passee-partout*, em diversas pinturas.

Nestes casos, em que a faixa de tela aparente (*passee-partout*) apresenta uma superfície muito branca, que se confundiria com o fundo de tinta branca delimitado na pintura, esta linha divisória de limite se fazia presente mediante, a demarcação com o traço fino preto (figura 204).

No caso em que a tela visível, na margem da pintura (*passee-partout*), apresenta a tonalidade natural mais escura, bege ou cor de areia, e no fundo da pintura esteja aplicada a cor branca, esta a superfície delimitada, destinada ao espaço da pintura já se destacaria naturalmente da borda e, portanto, não era realizada a linha de contorno limítrofe (figura 205).

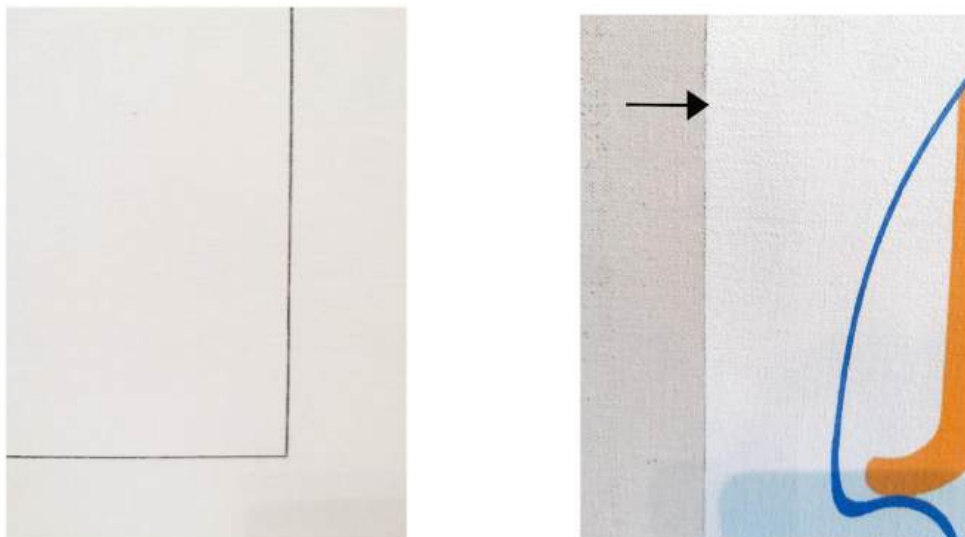


Figura 204. Imagem da esquerda. Limite demarcado em linha preta. Borda branca da tela sem pintura e parte interna do quadro com pintura de acrílico branco. Tonalidades similares. (Recorte de pintura de Nadir Afonso realizado pela autora, para fins científicos). Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Figura 205. Imagem da direita. Ausência de linha preta demarcada. Limite natural entre tela sem tinta e a superfície com aplicação da pintura acrílica, indicado por seta preta. (Recorte realizado pela autora, para fins científicos). Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

#### 2.2.10. Anotações do artista nas margens das pinturas

Nadir Afonso teve por hábito fazer anotações e indicações a lápis sobre o papel, na borda extra das pinturas. Algumas destas anotações referem-se a indicações de alterações a serem feitas, ou correções, seja de uma cor ou forma a adicionar como sobreposição, como também, o título do trabalho conforme o caso. Há diversas pinturas no acervo do artista com lembretes e apontamentos.

Como exemplo, nas figuras 206 a 210, apresentamos alguns destes tipos de detalhes realizados pelo artista, para além das margens da pintura a guache sobre papel, com a obra intitulada *La Montagne Sainte-Victoire II*, na figura 206, já apresentada, anteriormente na figura 75 desta investigação.



Figura 206. Nadir Afonso. *La Montagne Sainte-Victoire II*. Pintura em técnica mista- guache e lápis sobre papel. 26 x 48 cm. Inédito. (1980). *Período Perspético - Período Paisagens de Ouro*. Inv.760. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.



Figura 207. Nadir Afonso. Marcação de X a lápis sobre a pintura. Pormenor da pintura *La Montagne Sainte-Victoire II*, da figura 206. (Recorte de pintura de Nadir Afonso realizado pela autora, para fins científicos). Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

A figura 207 apresenta um pormenor da pintura, em sua parte central, onde Nadir Afonso fez uma demarcação retangular, com um X ao centro, a lápis grafite sobre a forma amarela, na pintura seca e previamente finalizada.

Na figura 208, está registada a anotação feita pelo artista, dizendo “cortar com o branco”, ou seja, ele iria realizar uma sobreposição de guache branco nesta área para

quebrar a força contínua da faixa longilínea amarela, com o objetivo de criar uma área central de respiração na composição. Porém, ele não chegou a ter tempo de concretizar este retoque.

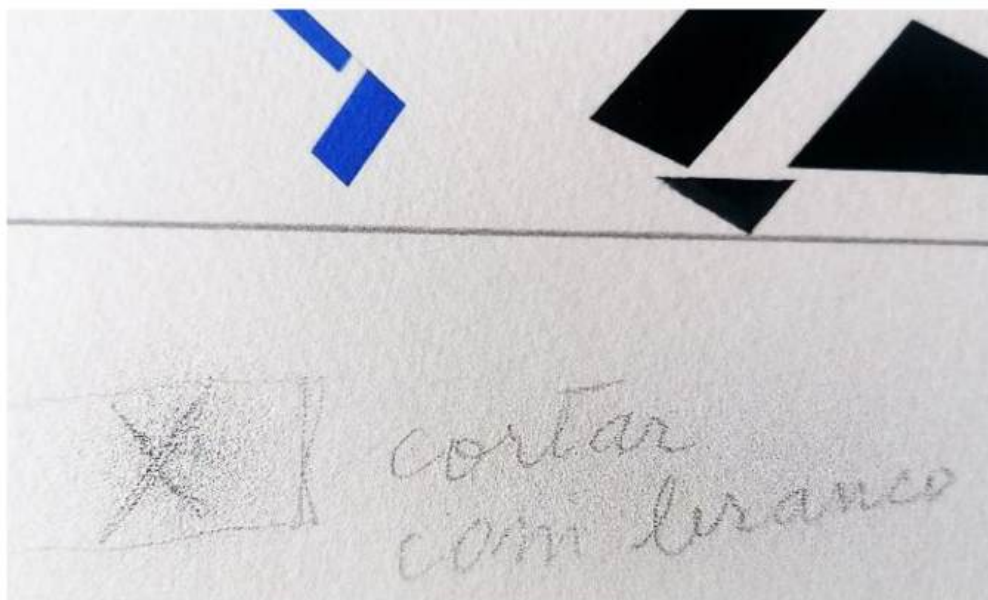


Figura 208. Nadir Afonso. Cortar com branco. Anotação a lápis na margem da pintura. Pormenor da pintura *La Montagne Sainte-Victoire II*, da figura 206. (Recorte de pintura de Nadir Afonso realizado pela autora, para fins científicos). Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

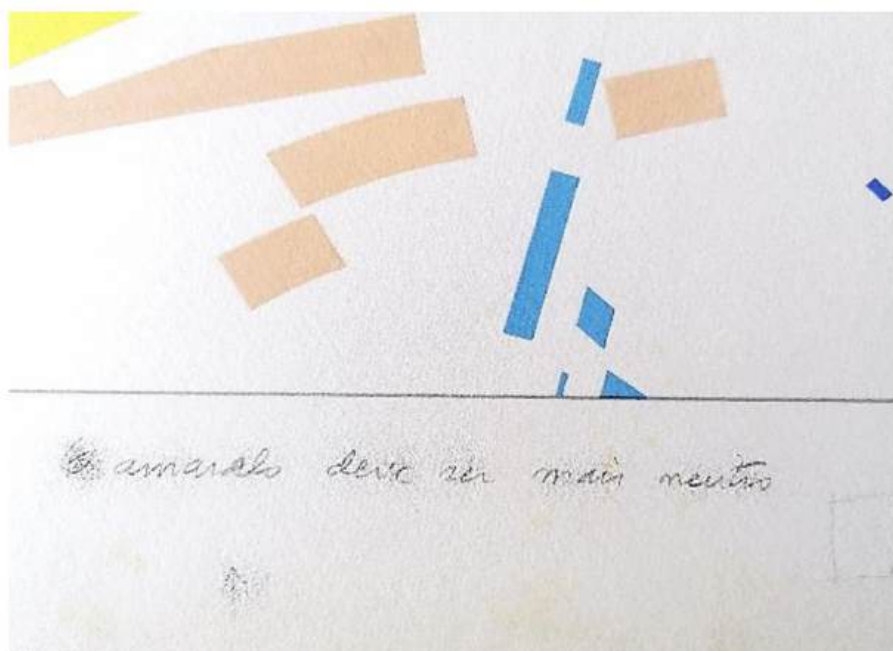


Figura 209. Nadir Afonso. O amarelo deve ser mais neutro. Anotação a lápis na margem da pintura. Pormenor da pintura *La Montagne Sainte-Victoire II*, da figura 206. (Recorte de pintura de Nadir Afonso realizado pela autora, para fins científicos). Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Na figura 209, embora a anotação de Nadir Afonso esteja com pouca nitidez, é possível verificar uma seta vertical direcionada à palavra “amarelo”. O apontamento completo é “o amarelo deve ser mais neutro”. Podemos concluir que neste caso, numa futura ampliação deste guache para uma pintura em tela, de maior dimensão, estaria ali o lembrete para a alteração da tonalidade da cor.

Na figura 210 nota-se com maior nitidez, elementos descritos provavelmente com uma lapiseira de grafite, onde se vê uma numeração relativa a uma organização da pintura, o título da obra e o ano de realização: “23 – Montagne Sainte-Victoire, 80”. Na parte inferior, lê-se “coleção particular”.

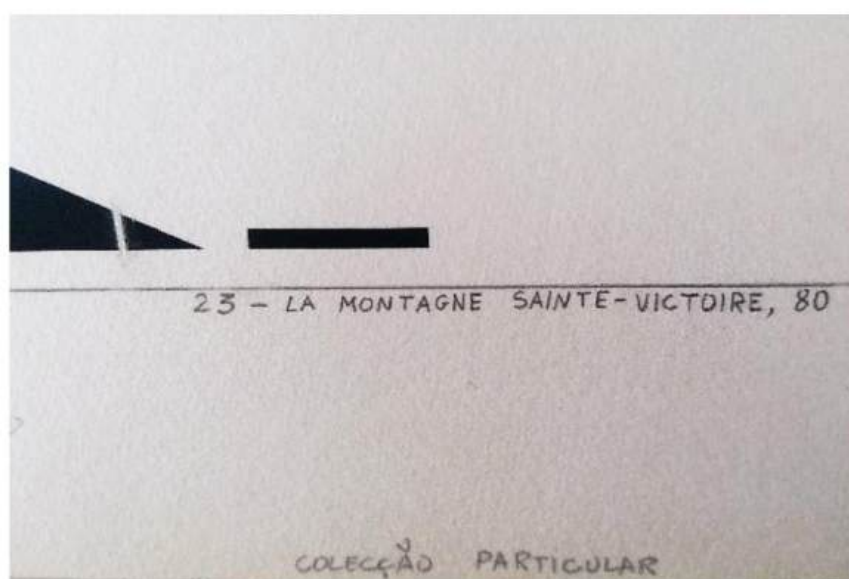


Figura 210. Nadir Afonso. Pormenor da pintura *La Montagne Sainte-Victoire II*, da figura 206. (Recorte de pintura de Nadir Afonso realizado pela autora, para fins científicos).

Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

A prática de Nadir Afonso em realizar pequenas notas e marcações, nas margens ou nos versos de suas pinturas e Estudos, não acontecia sempre. Entretanto, há diversas obras que apresentam esta característica, ou seja, provocaram uma maior reflexão para o artista, ou desencadearam a necessidade de apuramento da composição.

Esses breves apontamentos atuam, não somente como registos para posteriores retoques ou ajustes de cor, forma e composição, mas também como expressão da revisão visual, relacionada à construção conceitual de cada pintura.

### 2.2.11. O ato de retocar – Exercício da persistência

#### **Apalpar – atentar – examinar – investigar – sondar – experimentar – tentar – recriar**

Segundo Laura Afonso<sup>129</sup>, Nadir Afonso dizia que “alguns quadros precisam de um tempo de namoro”. Requerem uma observação profunda (figura 211). Nadir muitas vezes, observava um quadro por um longo tempo, atentamente, virava-o de cabeça para baixo, também lateralmente, mudando o ponto de vista para visualizar melhor a composição. Também via e revia a sua obra ao espelho<sup>130</sup>. Para ele, a composição equilibrada manifesta-se na obra, esteja ela em qualquer posição. Acrescenta-se uma mancha ou elemento, preenche-se uma área ou encobre-se outra... Em diversos momentos, convém deixar o trabalho em suspensão por um período, para permitir que o distanciamento favoreça uma revisão mais apurada. Então é possível experimentar um olhar diferenciado do anterior. O artista detinha-se inúmeras vezes em seu processo, num exercício de visitar algumas obras, em retocá-las ou adicionar detalhes que lhe conferissem maior equilíbrio visual e harmonia compositiva.



Figura 211. Nadir Afonso a refletir sobre uma pintura sua. *Print screen* de uma cena do Documentário: *Nadir Afonso: O Tempo Não Existe* (2010). Filme de Jorge Campos.

<sup>129</sup> Afonso, Laura (2025). *Entrevista com Laura Afonso*. Entrevistadora Cláudia Matos Pereira. Lisboa, 27/06/2025.

<sup>130</sup> Afonso, Nadir (2020a). *O sentido da arte e outros textos*. p.91.

Segundo Laura Afonso (2024), Nadir Afonso dizia: “o quadro está terminado, quando o quadro cessa de me oprimir”<sup>131</sup>.

Quando surge o sentimento de que ali falta qualquer elemento ou cor, ou que algo incomoda, causa perturbação ou ruído, há que se olhar, analisar e repensar. Por vezes, o artista inseria elementos, superposições, aguadas ou pinceladas, anos decorridos, após o trabalho ter sido finalizado. Havia também alterações e retoques nas assinaturas, em ocasiões em que Nadir Afonso alterava o local da assinatura já feita e a encobria, como já referido.

Na figura 212, há um recorte com pormenor de uma pintura realizada em guache sobre papel. É possível verificar o encobrimento de uma assinatura com tinta branca e a nova assinatura logo abaixo. Há também um retoque na dimensão do trabalho, que ganhou cerca de um centímetro, como uma faixa a mais, em toda a extensão do guache na sua maior lateral horizontal. Esta faixa acrescentada ao espaço da pintura, recebeu uma camada suave de lápis de cor azul-claro.



Figura 212. Nadir Afonso. Detalhe de pormenor da obra *s/título*. Pintura em técnica mista- guache e lápis de cor sobre papel. 25,9 x 40,5 cm. Inédito. (2011). *Período Fractal*. (Recorte de pintura de Nadir Afonso realizado pela autora, para fins científicos). Inv.1843. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

Foto: própria.

<sup>131</sup> Afonso, Laura (2025). *Entrevista com Laura Afonso*. Entrevistadora Cláudia Matos Pereira. Lisboa, 27/06/2025.

Nadir Afonso revela como ocorre a sua necessidade de retocar as obras, no Documentário *Nadir Afonso: O Tempo Não Existe* (2010), de Jorge Campos:

Eu acredito no que faço e uma das provas é essa: quando há um quadro meu, no qual eu sinto um defeito, eu podia pensar assim, bem...eu sinto agora esse defeito porque a minha alma está perturbada... mas amanhã eu olho para o quadro, e o quadro vai me agradar. Mas a verdade é que o quadro nunca mais agrada. Eu olho hoje um quadro, sinto nele um defeito. Passado um mês, olho o mesmo quadro, e sinto o mesmo defeito...e passado um ano, eu olho para o quadro e aquele defeito que vi no quadro, volto a encontrá-lo. E é o que eu digo, há uma Lei, que eu não encontrei, e voltei a não encontrar e faço um esforço para retocar o quadro<sup>132</sup>.



Figura 213. Nadir Afonso a comentar a respeito de uma pintura sua. *Print screen* de uma cena do Documentário: *Nadir Afonso: O Tempo Não Existe* (2010). Filme de Jorge Campos.

Em inúmeras pinturas a guache do artista é possível verificar retoques posteriores nas pinturas previamente finalizadas. Na figura 214, num pormenor da pintura a guache *O regresso de Ulisses* (1962-1990) em que se constata pela datação que a obra foi feita em 1962 e recebeu um retoque final em 1990. Nesta figura indicada, está presente apenas dois retoques dentre os demais, que foram realizados na obra.

<sup>132</sup> *Nadir Afonso: O Tempo Não Existe* (2010) Documentário. Filme de Jorge Campos

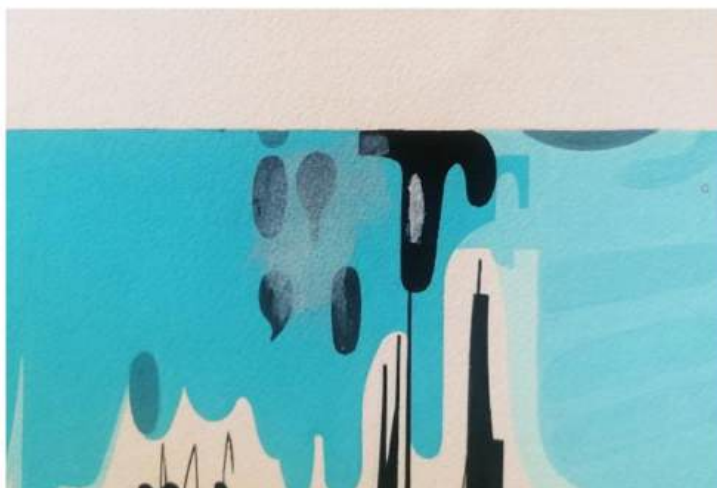


Figura 214. Nadir Afonso. *O regresso de Ulisses* Pintura a guache sobre papel. 27,5 x 39 cm. Inédito. (1962-1990). *Período Antropomórfico*. Inv.580. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Na figura 214, nesta área da pintura, há dois retoques visíveis, realizados por Nadir Afonso. O primeiro consiste numa levíssima aguada de guache branco semitransparente, similar a uma pequena névoa, que se sobrepõe a quatro formas pretas arredondadas, na parte superior da imagem e se estende um pouco até a extremidade esquerda da forma irregular preta, de maior destaque nesta região superior. O segundo retoque encontra-se nesta forma irregular maior, na cor preta, a qual já referimos, que recebeu a aplicação de pincelada em guache branco, na forma vertical, de uma elipse muito fina e alongada, com maior concentração de tinta nesta aplicação.

Na figura 215, o artista analisa o seu próprio retoque realizado na pintura, no ano de 2010.



Figura 215. Nadir Afonso a comentar a respeito de uma pintura sua. *Print screen* de uma cena do Documentário: *Nadir Afonso: O Tempo Não Existe* (2010). Filme de Jorge Campos.

Nadir Afonso, ao olhar um trabalho seu, a guache, no momento da filmagem do documentário já supracitado (figura 215), relata: “há quadros que me agradam mais, há quadros que me agradam menos... Esse me agrada sempre”. Logo a seguir, observa mais pintura a guache e diz “Eu meti aqui um branco, meti uma forma branca ali. Porquê? Não sei explicar... mas tive necessidade de cruzar ali um traço branco, que me parece que compõe... é muito difícil traduzir em palavras, é muito difícil. É um tipo de emoções, é uma sensação que me dita: põe ali um branco, e eu marquei-o”<sup>133</sup>.

Nesta investigação, há mais exemplos descritos destes tipos de retoques feitos pelo artista, em pinturas a guache, nas figuras 141 a 147.

Em seu processo artístico singular, Nadir Afonso aplicava sempre o método do ato de retocar, não somente nas pinturas a guache. Segundo Laura Afonso nos relata, “quando Nadir participou no concurso do Monumento ao Infante em Sagres, em 1955, houve a necessidade de fotografar a maquete de seu projeto. Realizadas as fotografias Nadir sentiu necessidade de retocar as próprias fotografias com guache<sup>134</sup>”.

Sobre o ato de retocar, destacamos a fala do artista em seu penúltimo ano de vida (2012), em que ele revela como ainda aplicava a sua metodologia de trabalho na pintura, naquele período, principalmente no que diz respeito aos retoques. Em entrevista conduzida por Luísa Rego, do Canal Cascais - *Nadir Afonso - Parte 1/2: O pensamento e a obra do artista plástico*:

Agora o que acontece é que eu vou olhando para os trabalhos que fiz durante este período. E acontece que por vezes, encontro erros. Aqui está o golpe de teatro. Eu olho e muitas vezes sinto que há erros. Então retoco, retoco. O meu trabalho hoje para responder à menina, [responder à entrevistadora], eu não faço nada de novo, mas olhando para os quadros antigos, eu vou retocando aqui e acolá. Às vezes não retoco, quando sinto que o quadro atingiu o absoluto da sua composição. A composição está certa, então eu olho, sinto o prazer de ver as leis expressas de uma maneira exata, harmoniosa. Mas muitas vezes, isso não acontece. Sinto erros. E então retoco.

As leis essenciais são as leis matemáticas, porque o artista universal não é uma artista regional. O artista regional interessa-se pela perfeição, pela originalidade, pela evocação. Mas o artista verdadeiramente universal, ele sente, ele interessa-se pela exatidão matemática. As leis universais são sobre matemática. E são essas leis que eu procuro. As leis que o hipersensível procura, a meu ver. Evidentemente que os estetas não estão de acordo. Mas isso é outro mundo. A perfeição, nossa, portuguesa, não é a mesma do conceito de perfeição de um chinês. Eles têm um outro conceito de perfeição. A originalidade, a nossa, portuguesa, é muito diferente de um holandês.

<sup>133</sup> Nadir Afonso: *O Tempo Não Existe* (2010) Documentário. Filme de Jorge Campos.

<sup>134</sup> Afonso, Laura (2025). *Entrevista com Laura Afonso*. Entrevistadora Cláudia Matos Pereira. Lisboa, 27/06/2025.

Eles têm a tulipa negra. Estão fartos de ver tulipas negras, não tem originalidade para eles. Para nós tem. Eu penso e ando a pensar nisto há sessenta anos<sup>135</sup>.

Nadir Afonso, ainda encontrava-se, até o fim da vida, na busca incessante de alcançar o absoluto na composição das suas obras. Diante de algumas pinturas, ele sentia que havia alcançado este patamar, porém em outras, continuava a praticar o seu *exercício da persistência*, ao retornar à reflexão sobre o trabalho, para tentar perceber quais elementos deveriam receber uma intervenção. O objetivo era atingir o máximo de harmonia, ao sentir o que deveria ainda alterar na obra, para que ela respondesse à ação das leis universais da composição – as leis matemáticas, que sempre foram determinantes na sua conceção filosófica e artística.

O artista é universal quando a sua obra é capaz de atingir o mundo, sensivelmente através da percepção, independentemente do tema, conforme o pensamento de Nadir Afonso.

Para uma melhor compreensão da trajetória da pintura do artista, ao longo de toda a sua produção pictórica, iremos destacar brevemente a classificação dos períodos de sua pintura.

---

<sup>135</sup> Nadir Afonso - Parte 1/2: O pensamento e a obra do artista plástico (2012). Canal Cascais. Câmara Municipal de Cascais. Entrevista conduzida por Luísa Rego. 22/05/2012. [00:12:18] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x39nd346WcU> Acesso em: [09/04/2025]



### 2.3 Períodos da Produção Pictórica

O conjunto da obra de Nadir Afonso<sup>136</sup> pode ser compreendido visualmente, através de períodos que já foram identificados e que auxiliam a compreensão de suas pinturas, de acordo com as características temáticas, técnicas, expressivas e de composição formal. “Estes períodos não são estanques”<sup>137</sup>, afirma Laura Afonso.

A periodização das obras não está cronologicamente fixa e delimitada completamente, com exceção dos “primeiros trabalhos” realizados em pintura à óleo, como por exemplo, em que Nadir Afonso aplicou técnicas de impasto, com pinceladas espessas, carregadas de tinta, cuja fusão das cores muitas vezes, ocorria na tela, no ato direto da pintura. Esta fase, com este tipo de técnica mencionada, ocorreu por volta dos anos de 1930 até meados dos anos de 1940, não voltou a se repetir.

Conforme verificamos no Acervo da Fundação Nadir Afonso e em seu inventário, desde os finais dos anos de 1940 até 2013, ano em que o artista veio a falecer, a sua pintura à óleo, em guache e em tinta acrílica, em termos de técnicas empregadas e pinceladas, se manteve com o predomínio da técnica de aplicação uniforme, de áreas preenchidas de tinta de aspeto homogêneo, com preponderância visual de superfícies lisas, em que a vibração de cada cor pertence à sua área delimitada previamente.

Devido ao próprio processo criativo e metodológico do artista, os períodos classificados, referentes à produção artística de Nadir Afonso, não podem ser rigidamente fixos no tempo, tendo em vista que, por exemplo, o artista poderia realizar uma pintura

<sup>136</sup> Cabeçalho 7. Nadir Afonso em seu atelier com uma de suas pinturas. *Print screen* da fotografia de Olívia Silva, do filme *Nadir Afonso: O Tempo Não Existe*. Documentário.

<sup>137</sup> Afonso, Laura (2023). *Entrevista com Laura Afonso*. Entrevistadora Cláudia Matos Pereira. Lisboa, 23/10/2023.

no ano de 2011, a partir de um Estudo criado em 1980 e poderia pintar, em simultâneo, outro quadro em 2011, com um Estudo criado em 2010, ou com um estudo criado no próprio ano de 2011. O artista também poderia estar a pintar três obras diferenciadas, de três períodos distintos, tal como, sendo uma do *Período Fractal*, outra do *Período Perspético* e outra do *Período Antropomórfico*, concomitantemente.

Um outro fator, como já referido, é que Nadir Afonso poderia terminar uma pintura em determinado ano e retocá-la anos mais tarde, ficando esta, identificada com duas datas. Desta forma, não se pode enquadrar as obras do artista, com períodos cronológicos completamente exatos.

Nesta investigação, iremos apresentar trabalhos inéditos para exemplificar cada período da obra do artista, com exceção do *Período do Modernismo*, em que os trabalhos do artista já são amplamente conhecidos pelo público.

Os principais períodos identificados da obra pictórica e sistematizados na catalogação do inventário da Fundação, no arquivo de registo dos Estudos do artista, serão descritos, num total de doze, conforme a publicação de Laura Afonso, no capítulo *A emoção da Arte e da Geometria*<sup>138</sup>, do livro *Nadir, e Tudo*:

A) *Modernismo* – este período caracteriza-se por obras que apresentam paisagens de contexto rural, mas também urbano, cuja trajetória se orienta na direção da representação das cidades, mediante uma estética e uma técnica mais expressionista, cujas formas, com o tempo, vão sendo depuradas num caminho rumo à geometrização (figura 216).



Figura 216. Nadir Afonso. *Clérigos*. Pintura a óleo sobre platex. 50 x 47,5 cm. *Período Primeira Modernidade - Modernismo*. Não inédito. (1941). Inv. 1941. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

<sup>138</sup> Afonso, Laura (2022b). A emoção da arte e da geometria. In Quadros Ferreira, A. (coord). *Nadir, e tudo* (pp.139-174). Porto: Edições Afrontamento.

B) *Surrealismo* – são primeiras obras de tendência abstracionista do início dos anos de 1940, cuja criação expressa uma atmosfera diferenciada, com um conteúdo de um imaginário onírico e formas surrealistas (figura 217).



Figura 217. Nadir Afonso. *Demogorgon*. Pintura a óleo sobre tela. 91 x 107 cm. Inédito. *Período Surrealista*. s/d. Inv. 2404. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

C) *Geometrismo ou pré-geométrico*<sup>139</sup> – neste período as formas geométricas primárias se apresentam nitidamente na elaboração das composições das obras. Inclui-se também, dentro deste período, um período que Nadir Afonso denominou de *Período Brasil* (figura 218).



Figura 218. Nadir Afonso. *s/título*. Pintura a guache sobre papel. 25,5 x 35 cm. Inédito. *Período do Geometrismo ou pré-Geométrico*. s/d. Inv. 1204. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

<sup>139</sup> A nomenclatura de identificação deste período foi classificada por Adelaide Ginga e consta no catálogo da Exposição *Sem Limites*.

D) *Período Barroco* – é um período em que as formas e elementos pictóricos apresentam-se predominantemente elaborados a partir de linhas curvas, contracurvas e curvas espiraladas, inspirados diretamente da arquitetura barroca da cidade do Porto (como exemplo, a Igreja dos Grilos). A paleta de cores, característica nas pinturas desta fase, resumem-se em três a quatro cores lisas, que estabelecem contrastes visuais mais intensos (figura 219).



Figura 219. Nadir Afonso. *s/título*. Pintura a guache sobre papel. 27,5 x 39,5 cm. Inédito. *Período Barroco*. s/d. Inv.968. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

E) *Período Egípcio* – identifica-se facilmente este período, cuja característica apresenta-se através do formato das composições das obras, em forma de frisos, que mantêm um diálogo visual constante, entre as linhas retas e curvas em cores vibrantes, numa coexistência que rememora a civilização egípcia (figura 220).



Figura 220. Nadir Afonso. *s/título*. Pintura a guache sobre papel. 26,7 x 40,7 cm. Inédito. *Período Egípcio*. s/d. Inv.1228. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

F) *Período Espacillimitado (Cinetismo)* – durante a sua estadia em Paris, no período pós-guerra e integrado num círculo de artistas da geração abstrato-geométrica, Nadir Afonso participou do *Mouvement* e partilhou as suas investigações sobre os fenómenos de ótica em exposições. Realizou Estudos, pinturas, criou a obra “Máquina Cinética” e denominou suas composições pictóricas de *Espacillimité*, neste período (figura 221).



Figura 221. Nadir Afonso. *Espacillimité*. Pintura a guache sobre papel. 27 x 39,5 cm. Inédito. *Período Espacillimitado* s/d. Inv.865. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

G) *Período Ogival* – a principal característica das pinturas, de carácter pós-minimalista, deste período consiste na presença constante das ogivas, arcos, contracurvas ou duplas de calotes, conjuntamente com formas geométricas elementares bem definidas, nas composições das obras (figura 222).



Figura 222. Nadir Afonso. *s/título*. Pintura a guache sobre papel. 26,7 x 40,7 cm. Inédito. *Período Ogival*. s/d. Inv.1228. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

H) *Período Perspético* – neste período, de tendência pós-moderna, há proliferação dos elementos geométricos nas composições, que aumentam em número, porém diminuem, consideravelmente, nas suas dimensões. O espaço de fundo se abre com maior amplitude e as formas tornam-se mais complexas e dinâmicas, com maior liberdade de traço e de movimento (figura 223).



Figura 223. Nadir Afonso. *s/título*. Pintura a guache sobre papel. 24,5 x 40 cm. Inédito. *Período Perspético*. s/d. Inv.616. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

I) *Período Organicista* – caracteriza-se pela multiplicidade de formas e cores, como também, de elementos compositivos biomórficos que, mediante o protagonismo das formas curvas, que parecem integrar-se e desintegrar-se, constituem uma unidade formal na composição das obras (figura 224).



Figura 224. Nadir Afonso. *Na orla da praia*. Pintura a guache sobre papel, em técnica mista com lápis de cor. 29 x 31 cm. Inédito. *Período Organicista*. s/d. Inv.592. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

J) *Período Antropomórfico* – foi considerado um subperíodo do *Período Organicista*, ou seja, trata-se de uma subdivisão, pois apresenta os mesmos elementos referidos do período do qual se origina, acrescido da preponderância das figuras femininas, como elementos centrais na composição das pinturas (figura 225).



Figura 225. Nadir Afonso. *Ou etes vous, aux jeunes filles*. Pintura a guache sobre papel, em técnica mista com lápis de cor. 26,5 x 41 cm. Inédito. *Período Organicista*. s/d. Inv.1627.  
Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

K) *Período Fractal* – as pinturas deste período, de cariz pós-minimalista, apresentam uma proliferação de linhas que atuam como elementos centrais compositivos, onde há emancipação total e autonomia plena de movimentos em curvas, inclinações, cruzamentos, espirais, volumetrias e integração dinâmica com outras formas geométricas que ganham expressivo destaque. A paleta exhibe cores de vibração e alta luminosidade, em contraste com a cor preta, usada com frequência nesta variação cromática (figura 226).



Figura 226. Nadir Afonso. *Os Palácios / O Palácio Real - Andaluzia*. Pintura a guache sobre papel. 27,5 x 36,5 cm. Inédito. *Período Fractal*. s/d. Inv.318.  
Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

L) *Realismo Geométrico* – é um período de confluências entre o *Período Organicista* e o *Período Fractal*, onde a observação do real, a razão, a ciência e a exatidão associam-se a formas geométricas ou geometrizantes, com certo apelo ao figurativo (figura 227).

Esta pintura a guache que exemplifica este período é inédita (figura 227), mas há uma pintura acrílica similar, em grandes dimensões, não inédita, no Centro Cultural Nadir Afonso, em Boticas.



Figura 227. Nadir Afonso. *Guardador de rebanhos*. Pintura a guache sobre papel. 24,2 x 39,4 cm. Inédito. *Período Realismo Geométrico*. s/d. Inv.1887. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Destacamos que Nadir Afonso nomeou a maioria dos períodos de sua produção em pintura, concordando com a classificação do *Período Geometrismo* ou *Pré-geométrico*, atribuída por Adelaide Ginga. A terminologia *Série das Cidades*, não faz parte, propriamente, de uma classificação registada no inventário da Fundação Nadir Afonso, mas é comumente mencionada informalmente e aceite de forma espontânea pelos públicos diversos, pois – a temática das cidades – está presente enquanto tema central, em diversos períodos do conjunto de toda a sua produção em pintura.

Segundo Laura Afonso<sup>140</sup>, em relação aos períodos já identificados, seria possível identificar e proceder a uma nova classificação, se assim se justificasse. Portanto, o aprofundamento, conhecimento e a imersão no acervo do artista, durante esta investigação, possibilitou-me identificar e apresentar uma nova classificação a ser incluída nos principais períodos da obra pictórica do artista: *Período Paisagens de Ouro*.

<sup>140</sup> Afonso, Laura (2022b). A emoção da arte e da geometria. In Quadros Ferreira, A. (coord). *Nadir, e tudo*. p.163.



#### 2.4 Classificação de uma nova fase na Pintura de Nadir Afonso

*O nome da cor é também cor.*  
Michel Pastoreau<sup>141</sup>

*Período Paisagens de Ouro* é uma proposta que aqui se coloca nesta investigação e que foi aceite, com concordância de Laura Afonso, na qualidade de presidente da Fundação Nadir Afonso e profunda conhecedora da obra do artista, bem como dos seus processos cotidianos, concepções artísticas e filosóficas, e de produção pictórica.

A fundamentação que se apresenta para esta classificação tem como base inicial, o título de uma obra de Nadir Afonso, intitulada por ele, de *Paisagem de Ouro*<sup>142</sup>, no canto direito da folha de papel desta pintura em guache, quase na borda final da folha.



Figura 228. Nadir Afonso. Detalhe de anotação do título da obra, feita pelo artista no canto inferior da folha. *Paisagem de Ouro*. Pintura a guache. Técnica mista com lápis de cor. 26,8 x 40,2 cm. Inédito. *Período Paisagens de Ouro*. Inv.1657. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

<sup>141</sup> Michel-André-Lucien Pastoreau (Paris, nasc. em 1947) é historiador, heraldista, paleógrafo, professor francês e arquivista. Sua frase encontra-se no livro: Farina, Modesto; Perez, Clotilde & Bastos, Dorinho (2006). *Psicodinâmica das cores em comunicação*. p.71.

<sup>142</sup> Cabeçalho 8. Imagem ilustrativa. Detalhe superior da obra de Nadir Afonso. *Paisagem de Ouro*. Pintura a guache sobre papel, 26,8 x 40,2 cm. Inédito. *Período Paisagens de Ouro*. s/d. Inv. 1657. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.



Figura 229. Nadir Afonso. *Paisagem de Ouro*. Pintura a guache. Técnica mista com lápis de cor. 26,8 x 40,2 cm. Inédito. *Período Paisagens de Ouro*. Inv. 1657  
Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Nesta pintura, observa-se o predomínio de tonalidades das cores: amarela, laranja, em contraste com a cor azul ciano e demais cores da paleta. Esta é uma das características observável, igualmente em outras pinturas, que poderão ser classificadas neste Período proposto.

Os pigmentos da cor amarela, mais empregues na produção das tintas guache<sup>143</sup>, amarelas, de uma forma geral, são: o amarelo de cádmio (pálido, médio e laranja) e o amarelo ocre.

Conforme as marcas mais utilizadas pelo artista, como por exemplo, a marca *Talens*, geralmente, Nadir Afonso comprava as seguintes tonalidades de amarelo, ainda restantes em sua caixa: nº 200 – Yellow; nº 201 – *Ligth yellow*; nº 202 – *Deep Yellow* e também o tom laranja-claro, muito usado nas combinações com os amarelos: 236 -*Light Orange*.

Existe no senso comum, a designação popular e informal de dizer que algum objeto ou tecido, roupa, ou até mesmo, a cor de uma determinada flor, é da cor “amarelo ouro”. Portanto, acreditamos que por esse motivo, o artista intitulou a sua obra como *Paisagem de Ouro*.

<sup>143</sup> Motta, Edson & Salgado, Maria Luiza G. (1976). *Iniciação à pintura*.p.17.



Figura 230. Conjunto de fotografias das Giestas em flor, dos arredores de Chaves. Paisagens e lugares que Nadir Afonso admirava e conhecia. Fotografias de Laura Afonso (2025)

Havia, desde a infância de Nadir Afonso e ainda há, na região de Chaves e arredores (figura X), uma abundância de arbustos da espécie da planta Giestas, predominantemente com flores amarelas nesta região, nos meses de maio e junho, a cobrir os campos, as montanhas e grande parte da paisagem, com um “banho de exuberante amarelo” nestes panoramas naturais – uma experiência visual de – amarelo ouro – possível de se concretizar em uma *Paisagem de Ouro*.

As giestas em flor, com este tom amarelo vibrante, com certeza não passaram despercebidas por Nadir Afonso que, além de gostar muito de passear pelos campos e jardins, na fase adulta, viveu num apartamento de último andar em Chaves, onde nas varandas, era possível ter uma visão de quase 360° sobre a cidade e avistar os campos ao redor e, ao longe, os montes. Nos meses de maio e junho estes arbustos unidos e em floração, podem ser vistos ainda desta varanda, muito distantes, como se fossem manchas amarelas num quadro natural.

Desde a infância e juventude de Nadir Afonso em Chaves, assim como, durante longos anos da sua vida, sempre retornou à sua cidade natal. As paisagens da cidade, a natureza dos arredores, assim como da serra do Larouco, lugares na vila de Montalegre e no entorno, foram marcantes na percepção da natureza e do que o artista sentia ao explorar e conviver nesses ambientes paisagísticos. Este arcabouço visual possivelmente esteve presente no imaginário do artista.

Em depoimento no Documentário da RTP 2 (1994), do realizador Jorge Campos, Nadir Afonso responde sobre o que significa ser transmontano:

Eu não faço ideia nenhuma, mas eu estou muito preso ao sentimento transmontano, reconheço que sou muito transmontano. Tenho a memória de infância, tenho...tenho... Chaves, o jardim público, há um jardim público em Chaves, com o qual me identifico muito. Não sei traduzir em palavras o que há de essencial na minha maneira de trabalhar, relacionado com esse passado, mas sinto<sup>144</sup>.

Quando Nadir disse: “Eu sou Flaviense de gema pura” estava a relembrar as suas raízes familiares e os seus antepassados, ainda no mesmo depoimento do Documentário supracitado<sup>145</sup>. As memórias vieram-lhe à tona, o artista continua o seu relato e revela a importância da paisagem e da natureza em sua vida:

O meu pai era poeta e a minha mãe era doméstica. Foi assim um encontro lá, bastante romântico, como dizem, não é? O meu pai fazia umas poesias, havia uns concursos de beleza e o meu pai dedicou-lhe alguns poemas. Houve aí uma troca...A minha mãe era dos arredores de Chaves, não é? **Eu sou Flaviense de gema pura**. O meu pai nunca lavrou, mas os meus antepassados lavraram as terras, não é? Mas a infância do meu pai foi realmente junto da terra. Eram lavradores.

Identifico-me com essa paisagem, talvez até já por hereditariedade. Eu tenho a impressão de que há qualquer coisa que nós retemos, por atavismo dos nossos antepassados. Meu pai gostava muito, por exemplo, do Larouco. Ele caçava no Larouco, gostava muito destas

<sup>144</sup> *Nadir Afonso: O Tempo Não Existe* (2010) Documentário. Filme de Jorge Campos, com fotografias de Olivia da Silva. Adeddate 07/02/2024. [00:57:28] Disponível em: <https://archive.org/details/nadir-tempo-nao-existe> Acesso em: [04/02/2025]

<sup>145</sup> *Nadir Afonso* (1994) Documentário em duas partes. RTP 2. Realizador Jorge Campos. 20/11/1994. [00:51:00] Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/nadir-afonso/> Acesso em: [16/06/2025]

paisagens. E eu sinto, quando ando por estas serranias, lembro-me dos meus antepassados e parece que me identifico com eles. Através da mesma visão da natureza.

O que há de transmontano, é talvez na... nesta nossa maneira de ver as relações humanas, é sempre através da natureza.

**Tudo que há entre os homens é coado através da natureza, sentido através da paisagem, que é uma questão profundamente humana. A paisagem torna-se humana e o homem torna-se paisagem.**

Há uma comunidade. E as pessoas pagam, umas às outras, por esforços, por trabalho. Praticamente o dinheiro não existe entre as pessoas. Na minha infância tentei transmitir à tela esta simpatia por tudo aquilo que nos rodeava. Comecei por aí, comecei a pintar as ruas de Chaves, andava com o meu cavalete, a pintar junto do rio, do jardim público.

“Tudo que há entre os homens é coado através da natureza, sentido através da paisagem, que é uma questão profundamente humana. A paisagem torna-se humana e o homem torna-se paisagem<sup>146</sup>”. Com estas duas frases, Nadir Afonso revela uma simbiose entre – paisagem e ser humano – ponto fundamental das influências da natureza na sua conceção de mundo, na perceção da própria existência e, com certeza, expressas em toda a sua produção artística. O artista já referiu sobre a atuação da intuição e sensibilidade na busca da harmonia, em que, no processo de criação da obra de arte, as leis da natureza, são pressentidas através de uma perceção sensível.

O forte vínculo de Nadir Afonso com a natureza, mediante as paisagens, clarifica a nossa compreensão, pois – *Sentir e Perceber a Natureza* – seria um primeiro degrau. O degrau seguinte seria – *Sentir, Perceber a Natureza e as suas Leis* – no processo de criação artística.

Nadir Afonso nos acena para a compreensão deste – *Sentir* – e de como se dá essa passagem do sentimento das materialidades do mundo, para o sentimento das espacialidades. “Poderíamos definir a evolução da arte desde as suas primeiras manifestações como sendo **o deslizar da expressão do sentimento das coisas para o sentimento dos espaços**<sup>147</sup>”.

Neste sentido, Nadir Afonso ao olhar para as paisagens percebia as dinâmicas das espacialidades em interação, movimentação dos elementos da composição, das integrações e desintegrações das formas, nas inter-relações com o espaço.

**Classificação do Período Paisagens de Ouro** – Ao verificar a importância da natureza no forte vínculo de Nadir Afonso com a paisagem, na vida e na arte, desde o

<sup>146</sup> Nadir Afonso (1994) Documentário em duas partes. RTP 2. Realizador Jorge Campos. 20/11/1994. [00:51:00] Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/nadir-afonso/> Acesso em: [16/06/2025]

<sup>147</sup> Afonso, Nadir (2020). *O sentido da arte e outros textos*. p.95.

início de sua juventude, apresento mais uma classificação para ser incluída nos períodos da obra pictórica do artista. O tema da paisagem merece esse destaque. Diante dos doze períodos já anteriormente registrados em seu acervo, proponho: *Período Paisagens de Ouro*. É uma homenagem ao próprio título escrito pelo artista. Este novo Período poderá ser considerado como uma subdivisão do *Período Perspético*.

As principais características das obras, a serem identificadas e integradas no *Período Paisagens de Ouro*, seguem a 3 critérios básicos:

1. Período – devem possuir aspetos formais e elementos de composição, em sua maioria, pertencentes ao *Período Perspético*;

2. Composição – as obras devem apresentar uma composição com nítida linha do horizonte e aspetos de forte horizontalidade, de onde partem linhas divergentes, formas e elementos dinâmicos, em movimentos radiais, como que saíssem em dispersão, para diversas direções, oriundos da linha do horizonte;

3. Cor – a paleta de cores deve apresentar, em evidência e predominância nas áreas preenchidas – a cor amarela, em contraste com a cor azul e também a cor laranja – nas pinturas. Essas três cores são essenciais para identificar as obras deste Período. Em alguns casos, Nadir Afonso utiliza a cor rosa, ao invés da cor laranja. Podem estar, ainda incluídas na paleta, outras cores e diferentes tonalidades, em menor destaque do que as três cores indicadas como primordiais.

Os títulos das obras podem ser os mais variados, não é necessário que os títulos estejam vinculados a alguma paisagem, local ou cidade. As pinturas podem, inclusivamente, não possuírem título algum.

Durante esta investigação, fotografei e verifiquei um total de cerca de 800 obras ‘inéditas’, entre pinturas a guache e pinturas acrílicas, pertencentes ao acervo da Fundação Nadir Afonso. Iremos apresentar, diante deste total, algumas pinturas a guache, ainda inéditas, as quais já se enquadram plenamente nesta nova classificação do *Período Paisagens de Ouro*.

Iremos apresentar um conjunto de 40 obras inéditas desse Período, mas há muito mais pinturas inéditas para ainda serem enquadradas. Cabe ressaltar que haverá também obras ‘não inéditas’ pertencentes ao acervo da Fundação, que ainda poderão ser classificadas neste Período.



Figura 231. Nadir Afonso. *Coletânea de 10 pinturas inéditas. Período Paisagens de Ouro.* Pinturas a guache e técnica mista sobre papel (guache com lápis de cor). Fotos: próprias.

1. *Paisagem de Ouro*. 21,6 x 32,2 cm. Inv. 1657. s/d.
2. *Margens do Tâmega*. 23 x 40 cm. Inv. 03. s/d.
3. *s/título*. 24,1 x 40,5 cm. Inv. 1868. (2011).
4. *Les Champs Irisés*. 21,5 x 39,5 cm. Inv. 296. s/d.
5. *s/título*. 26,4 x 37,9 cm. Inv. 2337. s/d.
6. *La vallé*. 21,5 x 36 cm. Inv. 496. (1979).
7. *Natureza Selvagem*. 24,2 x 38,5 cm. Inv. 1775. s/d.
8. *s/título*. 25 x 40 cm. Inv. 295. s/d.
9. *s/título*. 25,2 x 37,9 cm. Inv. 2327. s/d.
10. *s/título*. 24 x 39,8 cm. Inv. 1906. (2012).



Figura 232. Nadir Afonso. *Coletânea de 10 pinturas inéditas. Período Paisagens de Ouro.* Pinturas a guache e técnica mista sobre papel (guache com lápis de cor). Fotos: próprias.

11. *s/título.* 23 x 39,3 cm. Inv. 2185. s/d.  
 12. *Synesthésie.* 26,4 x 40,3 cm. Inv.1870. (2011).  
 13. *s/título.* 25 x 40 cm. Inv.1919. (2012).  
 14. *s/título.* 21,7 x 40,5 cm. Inv. 1785. s/d.  
 15. *s/título.* 21,2 x 31,5 cm. Inv.1907. (2012).  
 16. *s/título.* 28 x30,3 cm. Inv. 2332. s/d.  
 17. *s/título.* 23,8 x 39,5 cm. Inv. 2025. (2012).  
 18. *s/título.* 24,5 x 40,2 cm. Inv. 2330. s/d.  
 19. *Paisagem Barrosã.* 22,7 x 40,7 cm. Inv.1845. (2011).  
 20. *s/título.* 23 X 40,5 cm. Inv.1905. (2012).



Figura 233. Nadir Afonso. *Coletânea de 10 pinturas inéditas. Período Paisagens de Ouro.* Pinturas a guache e técnica mista sobre papel (guache com lápis de cor). Fotos: próprias.

21. *s/título*. c. 24 x 39 cm. Inv. C-2059. s/d.  
 22. *Tomar*. 25,5 X 37,8 cm. Inv. 2366. s/d.  
 23. *s/título*. 22 x 27,3 cm. Inv.1861. (2011)  
 24. *Fúlvia*. 24,7 x 41cm cm. Inv.1736. s/d.  
 25. *s/título*. 25,5 x 40,5 cm Inv.1733. s/d. 25,5 X 37,8  
 26. *Lubango*. 25 x 36,5 cm. Inv.1739. s/d.  
 27. *s/título*. 24 x 37,3 cm. Inv.1761. s/d.  
 28. *s/título*. 24,7 x 39,2 cm. Inv.1780. s/d.  
 29. *Cota de Mairos*. 27,5 x 40 cm. Inv.1650. s/d.  
 30. *Portucale*. 23 x 41cm. Inv. 1638. s/d.



Figura 234. Nadir Afonso. *Coletânea de 10 pinturas inéditas. Período Paisagens de Ouro.* Pinturas a guache e técnica mista sobre papel (guache com lápis de cor). Fotos: próprias.

31. *Composição*. 23,8 x 41 cm. Inv.1642. s/d.  
 32. *As Memórias de São*. 27,5 x 39,5 cm. Inv.1645. s/d.  
 33. *s/título*. 25,7 x 40,5 cm. Inv.1767. s/d.  
 34. *s/título*. 24 x 40 cm. Inv.1768. s/d.  
 35. *Mitilene*. 22,2 x 41 cm. Inv.1869. (1964-2011).  
 36. *Portuscale*. 25 x 39,8 cm. Inv.1802. (2011)  
 37. *s/título*. 26 x 39,5 cm. Inv.1612. s/d.  
 38. *s/título*. 20,5 x 40,5 cm. Inv.1409. s/d.  
 39. *s/título*. 22 x 40,5 cm. Inv.1411. s/d.  
 40. *Essência*. 24,4 x 39,7 cm. Inv. 1565. s/d.

Estas *Paisagens de Ouro* de Nadir Afonso vêm a reforçar a busca do artista em representar os contextos das paisagens que o cerca e que povoam o seu imaginário, para além do naturalismo, mediante uma visão mais universal e abstrata do mundo, em que a originalidade, a harmonia e o equilíbrio compositivo percorrem um caminho entre a sensibilidade estética e o rigor científico. Para o artista, há que se perceber as leis da natureza – há que se perceber as leis universais, as leis matemáticas – há que se perceber as dinâmicas dos espaços – há que se perceber – um pouco mais, para além do óbvio.

Nadir Afonso nos coloca um questionamento interessante, para aqueles que não percebem a atuação das leis matemáticas ou das estruturas geométricas em uma obra de arte, como também, não conseguem perceber as leis de integração e de desintegração dos espaços. Para refletirem... “Toda fenomenologia das formas nos reenvia, portanto, a esta questão preliminar: quando se pode dizer que uma estrutura não é geométrica? Noutras palavras, a partir de que deformação o espaço elementar deixa de ser regular?”<sup>148</sup>

A paisagem deixa de ser um tema em si: ela torna-se um campo de investigação para o artista.

---

<sup>148</sup> Afonso, Nadir (2020a). *O sentido da arte e outros textos*.p.235.

*Se o pintor é levado a expressar-se através das tonalidades, linhas, simples superfícies, é porque ao longo do tempo, ao trabalhar as formas, foi trabalhado por elas e sensibilizado para as leis específicas que as determinam, não por procurar, embora assim o creia, expressar os sentimentos das ações ou dos objetos.<sup>149</sup>*

*Nadir Afonso*



Figura 235. Nadir Afonso a falar sobre arte em seu atelier de pintura em Cascais (2010). Fonte: *print screen de cena do filme Nadir Afonso: O Tempo Não Existe*. Documentário<sup>150</sup>.

<sup>149</sup> Afonso, Nadir (2020). *O sentido da arte e outros textos*, p.95.

<sup>150</sup> *Nadir Afonso: O Tempo Não Existe* (2010) Documentário. Filme de Jorge Campos, com fotografias de Olivia da Silva.



### 3.1 Análise das pinturas - introdução

É um grande desafio analisar diversas obras de Nadir Afonso, de diferentes períodos<sup>151</sup>. Nossa proposta é a tentativa de uma aproximação ao pensamento do artista para realizar uma análise, o mais similar possível, com o seu método de analisar as obras de outros artistas.

Tendo em vista as análises já realizadas dentro destes princípios, desde o início desta investigação nos capítulos 1 e 2, a análise que se pretende realizar neste capítulo 3 não seguirá um critério único e fixo em todas as imagens. Com a intenção de se realizar uma abordagem mais leve e interessante para o leitor, cada pintura irá ser brevemente comentada de acordo com alguma característica ou processo mais perceptível. O objetivo é tentar alcançar algum aspeto mais contundente e instigante do ato da pintura, da criação, do ideário do artista, ou da composição.

Na peculiaridade ou diferenciação de metodologias ou processos artísticos, seja de maneira racional ou subjetiva, esses indícios poderão ser reveladores da expressão da intuição deste artista.

---

<sup>151</sup> Cabeçalho 9. As mãos de Nadir Afonso e de sua esposa Laura Afonso a verificarem os Estudos do artista. Fonte: *print screen* da fotografia de Olívia Silva, do filme *Nadir Afonso: O Tempo Não Existe*. Documentário.

Conforme já mencionado no início desta investigação, sigo um modelo iconológico de análise da obra de arte, criado por Aby Warburg, e desenvolvido por Erwin Panofsky. Restrinjo-me ao significado primário, ou seja, de descrição pré-iconográfica.

Dentre diversas pinturas inéditas de Nadir Afonso, cada obra selecionada irá direcionar a tônica da análise. Para tanto, algumas pinturas terão uma descrição mais detalhada ou extensa e outras, terão uma abordagem mais breve, pois certas características podem ser comuns e não deverão ser mencionadas em repetição. Haverá ênfase na análise da composição ou da estrutura de algumas pinturas. Em outras, o processo do artista, suas pinceladas, manchas, sobreposições e técnicas mistas terão o protagonismo.

A maioria dos estudos de Nadir Afonso estão fielmente iguais à pintura realizada em guache ou acrílica. Há estudos em que alterações foram realizadas, no intuito de solução da composição.

Nadir Afonso pensava e repensava a sua pintura, durante um longo tempo. Passava às vezes horas observando um trabalho, quando sentia que havia qualquer coisa que não estava fluindo bem visualmente. Poderia estar faltando alguma forma, cor ou pincelada, ou poderia haver alguma parte do quadro a desequilibrá-lo, ser encoberta ou retirada.

Para o artista, a obra estaria bem em sua composição, se estivesse em equilíbrio em outras posições, como por exemplo, sendo vista de cabeça para baixo. Adotava, ainda, a estratégia de observação de sua obra através do espelho<sup>152</sup>, já referida, como forma de investigar a dinâmica compositiva e cromática, com um olhar distinto do habitual, para perceber o apelo visual, ao contrário do que vemos naturalmente.

Ocorria-lhe, por diversas vezes, um pequeno tempo após o término de uma obra, ou cerca de anos de uma pintura já concluída, retornar àquela obra para realizar alguma alteração ou correção. Isso se tornou um exercício reflexivo, tanto nos esboços quanto em diversos guaches.

Sobre a criação da composição, Nadir Afonso revela neste pequeno parágrafo, a essência do ato compositivo, as hesitações pelas quais qualquer artista pode vivenciar na execução de sua obra, como também, a geometria implícita, muitas vezes não visível na temática da pintura, nem pelo artista, nem pelo público, e inconscientemente presente no ato criativo:

No entanto a composição geométrica da obra nem sempre é aparente. Uma forma pode não possuir o rigor de um triângulo equilátero, mas possuir algumas de suas proporções, por exemplo, três vértices equidistantes; não possuir o seu equilíbrio,

---

<sup>152</sup> Afonso, Nadir (2020a). *O sentido da arte e outros textos*. p.91.

mas sugeri-lo no seu conjunto ou aproximá-lo por intensidades de cor, compensações de espaços. É por isso que uma obra pode não representar concretamente as formas geométricas elementares e conformar-se, contudo, a certas propriedades suas. Muitas vezes o artista estabelece as relações e o equilíbrio geométrico mediante procuras hesitantes e consegue mesmo expressar esse equilíbrio por aproximações sem aprofundar a composição; a proporção é apenas esboçada por superfícies, ângulos ou lados e não plenamente definida; pode dizer-se, neste caso, que a geometrização está presente, se bem que sugerida, como no caso da pintura “tachista”, por exemplo, mas ela não é praticamente verificável<sup>153</sup>.

Com este exemplo supracitado, Nadir Afonso reflete sobre a presença da busca das proporções e de equilíbrios numa pintura tachista, onde há o predomínio das manchas, respingos de tintas, sem haver a existência de formas especificadamente delineadas. Há análises feitas por ele, que nos auxiliam a perceber como ele investigava as composições de diversas obras.

No livro *Sobre a Vida e a Obra de Van Gogh*<sup>154</sup>, Nadir Afonso realiza um estudo aprofundado e reflexivo sobre este artista e algumas de suas obras. Uma parte do livro é dedicada a apresentar reproduções das pinturas de Van Gogh, nas páginas da esquerda. Nas páginas da direita, estão as alterações realizadas por Nadir, nessas pinturas. Abaixo destas reproduções alteradas, Nadir Afonso indica como estas interferências atuam na composição.

Desta forma, mediante as suas análises e intervenções na obra de Van Gogh, podemos apreender a forma de Nadir Afonso pensar e analisar a composição das pinturas, conforme algumas de suas observações:

“Alteração: suprimida a mancha negra sob o arco da direita<sup>155</sup>.

Alteração: o verde dos campos e o muro são cruzados com formas amarelas<sup>156</sup>.

Alteração: círculo branco sobre a figura da esquerda<sup>157</sup>.

Alteração: mancha branca junto da árvore mais próxima. Uma persistente contemplação assinala esse ponto crucial entre linhas<sup>158</sup>.

Alteração: a mancha branca (sobre o tronco de árvore em primeiro plano) retém o espaço geométrico na parte central da composição<sup>159</sup>.

<sup>153</sup> Afonso, Nadir (2020d). *Reflexões estéticas - Sobre a vida e sobre a obra de Van Gogh*. p.182.

<sup>154</sup> Nadir Afonso publicou o livro *Sobre a vida e sobre a obra de Van Gogh*, Chaves Ferreira Publicações, Lisboa — escolhido para melhor livro de Arte na FERIA do Livro de Frankfurt de 2003. É selecionado para figurar no Museu do Livro em Leipzig. Fonte: <https://www.nadirafonso.com/>

<sup>155</sup> Afonso, Nadir (2020d). *Reflexões estéticas - Sobre a vida e sobre a obra de Van Gogh*. p.135.

<sup>156</sup> *Ibidem*. p.125.

<sup>157</sup> *Ibidem*. p.115.

<sup>158</sup> *Ibidem*. p.113.

<sup>159</sup> *Ibidem*. p.109.

Alteração: traço negro curvo sobre o tronco de árvore a meio da composição”<sup>160</sup>.

Com estas intervenções, Nadir Afonso contribuiu para o aprimoramento da composição pictórica.

Em 1994, no documentário *Nadir*, da RTP2, do realizador Jorge Campos, Nadir Afonso demonstra um exemplo prático de como ele trabalha a pintura na obra *Ópera*, na busca da harmonia, através da utilização de cores determinadas que atuam nas formas, em equilíbrio com as relações matemáticas na composição. Para tal, o artista destaca “a cor como um fator geométrico”:

Foi uma longa evolução, uma longa evolução, de anos e anos, eu trabalhando as formas, pouco a pouco, sentindo essas correspondências, essas relações, essas estruturas, estas formas que justamente começam a ter dois significados, elas são evocativas, elas são originais, elas começam a ser harmoniosas...

**A cor na arte, joga como um fator geométrico.** O que é que isto quer dizer? Neste quadro o fundo é branco. Aqui a cúpula da ópera, isto pretende representar a ópera, é amarela. É um amarelo-claro. Este amarelo-claro não é uma cor bonita, nem este vermelho não é uma cor bonita. O que acontece é essa coisa, é que esta cor amarela, pela sua intensidade, em relação ao branco, harmoniza-se. Se eu fosse carregar o amarelo, ou se eu fosse ter aqui ao invés deste vermelho, um vermelho mais escuro, tudo isso jogava de outra forma. As relações matemáticas que se criavam entre as formas eram diferentes e já não surtiem o efeito da composição. A composição, desvanecia-se [...] O tema é secundário<sup>161</sup>.



Figura 236. Nadir Afonso demonstra elementos compositivos de sua pintura *Ópera*. Conjunto de 2 fotografias realizadas de cenas do Documentário *Nadir Afonso* (1994) Documentário em duas partes. RTP 2. Realizador Jorge Campos. [00:51:00] 20/11/1994.

A partir do pensamento e fala do artista sobre suas metodologias da criação compositiva e das alterações /retoques que achava necessário realizar, torna-se mais clara

<sup>160</sup> *Ibidem*. p.107.

<sup>161</sup> *Nadir Afonso* (1994) Documentário em duas partes. RTP 2. Realizador Jorge Campos. [00:51:00] 20/11/1994.

a compreensão de sua percepção e atuação na execução de suas obras. Assim, em 2010, no Programa *Conversa Maior*, da RTP, em uma entrevista biográfica, com o jornalista Carlos Pinto Coelho, o artista revela:

Vamos supor que eu olho para um quadro meu, e está um retângulo amarelo que eu sinto que está errado. Apetecia-me aumentar este retângulo. Está errado. Eu sinto, que está errado, quer dizer, olho para o quadro... não é por racionalidade... A razão não intervém, eu insisto nisso. Mas sinto por percepção intuitiva, por percepção inconsciente, porque se é inconsciente, eu que sinto que o retângulo não tinha proporção, que deveria estar mais volumoso, que deveria ter mais espaço, eu sentia isso. A primeira iniciativa era aumentar o quadro, mas havia, ao mesmo tempo, um receio, se eu vou aumentar o quadro, vou criar com as formas justapostas, uma relação que já não é harmoniosa. Porque o retângulo é harmonioso, desde os egípcios e gregos, o retângulo de ouro, o quadrado é harmonioso, o círculo é harmonioso [...] Mas o artista não faz só harmonia com estas formas primordiais, com estas formas primárias, o artista faz harmonia com formas que sente de uma maneira intuitiva. Eu olhava para o quadro, para um triângulo, por exemplo, e sentia que ele deveria ser mais amplo, mas, ao mesmo tempo, eu sentia que não podia ampliá-lo. Porque ampliando eu ia jogar na composição, com as formas justapostas, criava uma outra solução, criava uma outra impressão que me parecia desagradável. E o que é que eu faria nessa altura? O quadro era amarelo, podia-se ampliá-lo, mas não podia ampliá-lo pela forma, eu ampliava-o pela cor, porque a cor vermelha, por exemplo, ou preta, impõe-se mais num quadro, do que o amarelo. Se o retângulo era amarelo e eu punha-o vermelho, eu conseguia! E as pessoas diriam assim, nesse quadro a cor é muito bonita! Não é a cor que é bonita, a forma é que está bem conjugada. A cor, claro, amplia o volume da forma<sup>162</sup>.

Diante deste “modo de ver” de analisar, de refletir, de Nadir Afonso, desenvolvemos, nesta investigação, a tentativa de estabelecer uma análise pré-iconográfica da forma mais pertinente possível, de trabalhos inéditos do artista, desde o início desta pesquisa. Poucos trabalhos ‘não inéditos’ também foram analisados, devido à relevância em determinada singularidade, ou período, em que não há exemplares inéditos. Foram considerados neste conjunto inédito, para a análise, em cada capítulo:

- algumas obras de análise relacionadas à morfometria (capítulo 1);
- análise de alguns trabalhos e Estudos de adolescência, juventude e fase adulta (capítulo 2);
- análise detalhada da aplicação de materiais, técnicas e metodologias empregues por Nadir Afonso em Estudos e pinturas (capítulo 2);
- análise para identificação e classificação de 40 pinturas inéditas enquadradas em novo Período proposto: *Período Paisagens de Ouro*, que abrange ainda, um maior número de obras a serem incluídas, inéditas e não inéditas (capítulo 2).

<sup>162</sup> *Conversa Maior* (2010). Programa da RTP. Nadir Afonso. Entrevista biográfica conduzida pelo jornalista Carlos Pinto Coelho, tomando como ponto de partida a sua exposição “Sem Limites”.

- análise de 11 *Fotografias Intervencionadas*, que revelam o seu olhar para as paisagens e as pinturas a guache inéditas, exemplificadas neste item (capítulo 3, item 3.2);
- análises de pinturas a guache inéditas (capítulo 3, item 3.3);
- análises de uma pintura à óleo inédita (capítulo 3, item 3.4).
- análises de pinturas acrílicas inéditas (capítulo 3, item 3.5).

Estas análises das obras inéditas de Nadir Afonso têm como objetivo contribuir para o aprofundamento e o conhecimento mais detalhado sobre a pintura do artista, suas metodologias de trabalho, tendo como ponto de partida o seu próprio pensamento teórico-estético-filosófico. Trata-se de reconhecer o seu grau de originalidade e inovação no cenário da pintura contemporânea portuguesa.



### 3.2. Análise de Fotografias Intervencionadas:

#### O Olhar Percetivo-Investigativo para os Espaços

Que olhar era esse, capaz de aliar-se à intuição para perceber o mundo?

**Temos aqui um elemento norteador da força criadora que atravessa toda a obra artística de Nadir Afonso.**

**O olhar** – É na tentativa de compreender como este olhar<sup>163</sup> de Nadir Afonso para as paisagens, para as pessoas, para o cotidiano das cidades e seus lugares captava da realidade, ao visualizar em simultâneo, formas e linhas voláteis, dinâmicas-diáfanos sobrepostas à essa mesma realidade comum a todos nós, porém invisíveis ao nosso olhar. Estas sobreposições e energias em consonância com as integrações e desintegrações de formas e dos espaços visíveis ao seu olhar singular, escapam à percepção comum.

Nadir Afonso em seu *angulus visus*<sup>164</sup> descreve este seu processo íntimo percetivo: “quando regresso à contemplação, muitas vezes **sinto pontos cruciais, tensões perceptíveis que vejo por instantes em aparição** e não são uma alucinação: penso que, numa submissão a fortes tensões geométricas, **se geram imagens** que não sei se estão se estão ou não realmente sobre a tela. Tudo procurei apreender”<sup>165</sup>.

<sup>163</sup> Cabeçalho 10. Nadir Afonso. s/título. *Fotografia intervencionada*. Técnica mista. 4,7 X 7,1 cm. s/d. Inv. Estudo E-5782. Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fonte: foto própria.

<sup>164</sup> Termo em latim que inserimos no texto para – ângulo de visão – pode-se compreender como a amplitude angular de uma cena ou objeto que pode ser captada ou percebida pelo olho humano. Vale ressaltar que ambos os olhos se complementam formando uma visão binocular conjunta, que é acrescida pela visão periférica. Stolfi, Guido (2026). *Percepção visual humana*.

<sup>165</sup> Afonso, Nadir (2020c). *Universo e pensamento e outros textos*. p.266. Negrito configurado pela autora para enfatizar a ideia crucial do artista.

Este tipo de percepção-visão ocorre naturalmente no ‘ato de ver’ deste artista ao olhar para o mundo circundante, assim como, ao olhar uma fotografia, uma cena, ou a sua própria pintura em execução, ou finalizada.

O autor revela que esta percepção se desenvolve à medida em que se trabalha incessantemente na criação artística. Ele afirma que “as leis geométricas são constantes, mas a percepção sensível evolui”<sup>166</sup>. Em sua Teoria ponderava que, ao passar dos anos, cada vez mais a sua percepção e intuição captavam melhor as imagens, ampliando a sua capacidade de sentir mais facilmente a exatidão das formas na composição das obras.

As afirmações e descrições do artista, acima referidas, possibilitam um maior entendimento de que estas “tensões perceptíveis e geométricas” — que ele vê — expressas em aparições de imagens visuais rápidas — que não são alucinações — configuram o cerne, a essência, o ponto crucial — *a gênese de toda sua a produção artística*.

Fato que também gerou e impulsionou a escrita de sua Teoria Estética-Filosófica. Pois com este olhar perceptível, sensível, conjugado à sua capacidade intuitiva, tornou possível a Nadir Afonso, perceber e sentir as leis de proporção, as dinâmicas das formas, os movimentos e a definição destas leis vivenciadas e definidas por ele como Leis da Morfometria.

Poderíamos então nos perguntar:

Como seria possível, comprovar concretamente, estas “tensões perceptíveis e geométricas” e aparições de imagens rápidas vistas pelo olhar de Nadir Afonso?

Através das *Fotografias Intervencionadas* pelo próprio Nadir Afonso e que estão em seu acervo pessoal. Elas refletem as afirmações do artista, conforme exemplifica a figura 237. O seu olhar para a paisagem urbana, neste caso, e a inserção de movimentos, forças, imagens, formas e elementos dinâmicos na composição são visíveis nesta figura que iremos analisar.

---

<sup>166</sup>Afonso, Nadir (2020c). *Universo e pensamento e outros textos*. p.266.

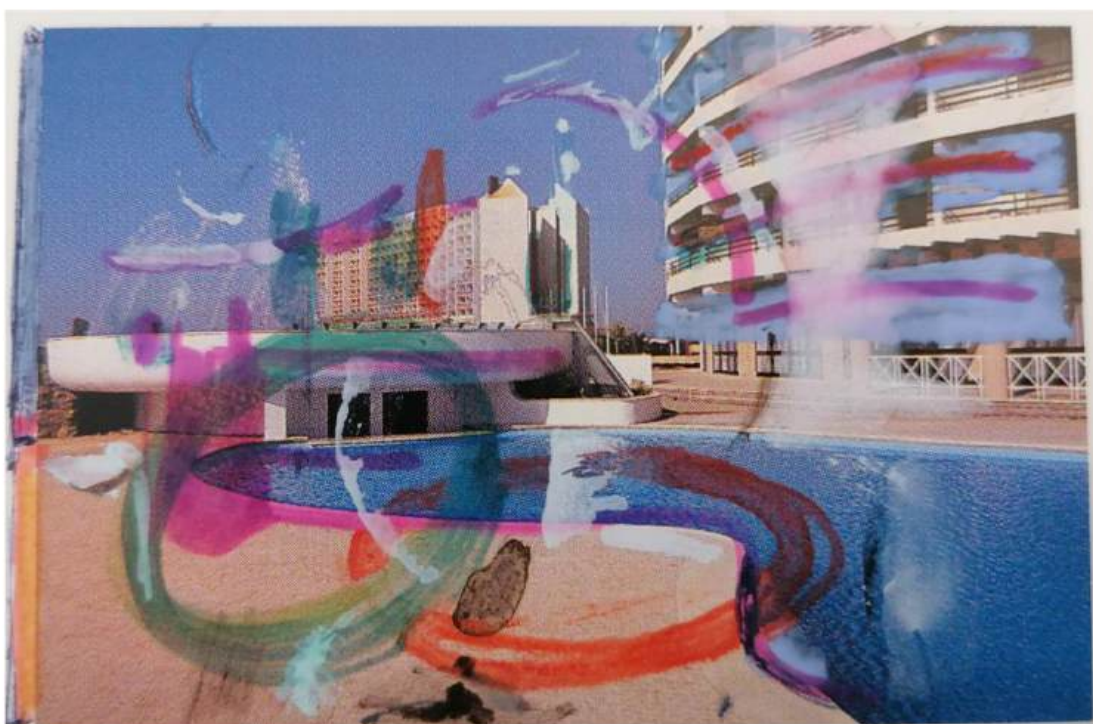


Figura 237. Nadir Afonso. s/título. *Fotografia intervencionada*. Técnica mista. Inédito. 4,7 X 7,1 cm. s/d. Inv. E-5782. Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fonte: foto própria.

Na figura 237 as sobreposições inseridas sobre a paisagem urbana comprovam o processo deste referido olhar de Nadir Afonso. Ele executa e aplica as imagens sentidas e geradas, a partir da sua percepção-visão. Ele sente esta dinâmica, essa energia. As leves formas circulares, em verde e vermelho, se entrelaçam e equilibram o peso visual do edifício à direita. Este, sofre um encobrimento de guache branco, que o torna visivelmente mais suave. As novas linhas curvas e demais manchas em tons de rosa, verde, vermelho, azul e preto, conjuntamente com as pinceladas e a manchas em branco, direcionam o nosso olhar para o ponto central da imagem: as laterais brancas e verticais dos edifícios. Toda a figura se equilibra a partir das intervenções realizadas pelo artista, tendo em vista que a imagem original sem estas intervenções, estaria com um grande desequilíbrio, na relação entre o peso visual do grande edifício da direita e da evidente massa de água em cor azul que movimentava o olhar, da direita para a esquerda. Este desequilíbrio de pesos visuais foi apaziguado por todas as demais formas, manchas e linhas criadas por Nadir Afonso.

A respeito das *Fotografias Intervencionadas* é importante ressaltar que nesta investigação, além de existirem estudos e pinturas inéditas aos públicos, há também este material inédito e precioso para a compreensão desta referida *gênese* da pintura e das Teorias de Nadir Afonso.

Este material – *Fotografias Intervencionadas* – concentra cerca de 54 imagens provenientes de fotografias, de postais, de imagens recortadas de revistas ou de catálogos. No inventário consta que foram realizadas em técnica mista, com registo que vai da numeração E-5773 a E-5827. Destas imagens mencionadas, iremos analisar algumas destas, para compreendermos de que forma este Olhar e estes Estudos de sobreposição à imagens existentes são elementos norteadores presentes em diversas obras da sua pintura.

Segundo Laura Afonso<sup>167</sup>, Nadir dizia, ao analisar estas imagens referidas, “que uma fotografia destas, poderia ser um ponto de partida para a criação de uma obra de arte universal, se lhe fossem acrescentados ou retirados alguns elementos da composição”.

Nadir Afonso, na reflexão diante das fotografias, fazia intervenções sobre as paisagens, objetos, pessoas. Incluem-se também intervenções sobre obras impressas de outros artistas conhecidos internacionalmente.

Apresentamos mais alguns exemplos que atestam essa “mola mestra” da vivência, experimentação e criação de toda a obra artística e teórica de Nadir Afonso: o seu Olhar Percetivo-Investigativo.

---

<sup>167</sup> Afonso, Laura (2025). *Entrevista com Laura Afonso*. Entrevistadora Cláudia Matos Pereira. Lisboa, 27/06/2025.



Figura 238. Nadir Afonso. *s/título. Fotografia Intervencionada*. Técnica mista. Inédito. 10,2 x 14,7 cm. s/d. Inv. E- 5818. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

A figura 238 é um postal dos Açores. Analisamos que Nadir Afonso intervém na paisagem com linhas em forma de hachuras brancas, que formam uma trama em duas direções longitudinais, sobrepostas à superfície da montanha. Há ainda uma terceira sequência de hachuras verticais brancas direcionadas ao céu, que elevam o ritmo visual para a parte superior da imagem, diluindo a forte linha limítrofe desta serra. Uma densidade visual obtida por pinceladas e raspagens brancas configuram texturas num ritmo que se movimentam para baixo, nesta mesma área, como se fosse uma força de queda. Este conjunto de linhas e pinceladas brancas compõem uma forma triangular invertida, que direciona o ponto central da imagem para a região desta extremidade inferior, fato que estabelece o centro visual deste Estudo. Há duas pequenas áreas com machas suaves em azul, acima na região do céu e abaixo, dentro da referida região triangular à esquerda, que não são muito visíveis, pois o artista as encobriu com aguadas superpostas de guache branco. Estas aguadas brancas também surgem em diversas regiões da paisagem formando elementos compositivos, que ocupam o primeiro plano, diluindo regiões muito escuras da imagem, em um protagonismo interessante, pois o efeito das aguadas realizadas sobre o papel brilhante e impermeável possibilitou a obtenção de formas fluidas e irregulares e um maior equilíbrio entre as forças compositivas.



Figura 239. Nadir Afonso. *s/título. Fotografia Intervencionada*. Técnica mista. Inédito. 9,9 x 15,7 cm. s/data. Inv. E-5814. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

A figura 239 é um postal da Ilha da Madeira que iremos analisar. Neste Estudo, Nadir Afonso realiza as intervenções na paisagem, inicialmente com traços realizados em canetas preta e azul-escuro. Estes traços são sobrepostos posteriormente pela pintura com guache branco e azul-claro. O artista iniciou o encobrimento de alguns verdes da paisagem, com tinta azul. Estas sobreposições azuis surgem no entorno das folhas vermelhas da planta *Poinsettia* (*Euphorbia pulcherrima*), na região da esquerda, igualmente nas áreas: central e inferior da direita. Há também pinceladas azuis propositais no entorno e entre as nuvens no céu, na região central-superior da imagem.

É curioso observar que estas formações alteradas nas nuvens em formas de aves, tornam-se as protagonistas da imagem. Estes pássaros, sugeridos por Nadir Afonso, criam um peso visual com grande força na composição, pois promovem o deslocamento dos nossos olhos para esta região superior-central da paisagem, em detrimento da área maior da esquerda, que contém as folhas vermelhas e que, antes desta intervenção, dominavam a energia composicional da paisagem.

As últimas superposições realizadas em tinta guache branca surgem em pinceladas verticais e manchas na região central e da direita da imagem, se contrabalançam e se equilibram com as demais folhas vermelhas da planta. As manchas brancas maiores da direita também favorecem a proposta do artista, em obter o efeito de apaziguar e diluir as demais linhas limítrofes do litoral, desnecessárias, entre praia e montanha, as quais, quase

não se vê – estão subtis. Esta configuração de manchas etéreas e ténues sobrepostas sobre a paisagem criam uma dinâmica de movimento na atmosfera.

Na criação de algumas obras em pintura, Nadir Afonso representou aves, pássaros, assim como elementos florais, também paisagem fluviais e marítimas. Este tipo de reflexão pictórica superposta às imagens preexistentes, colaborou para a sua produção artística.

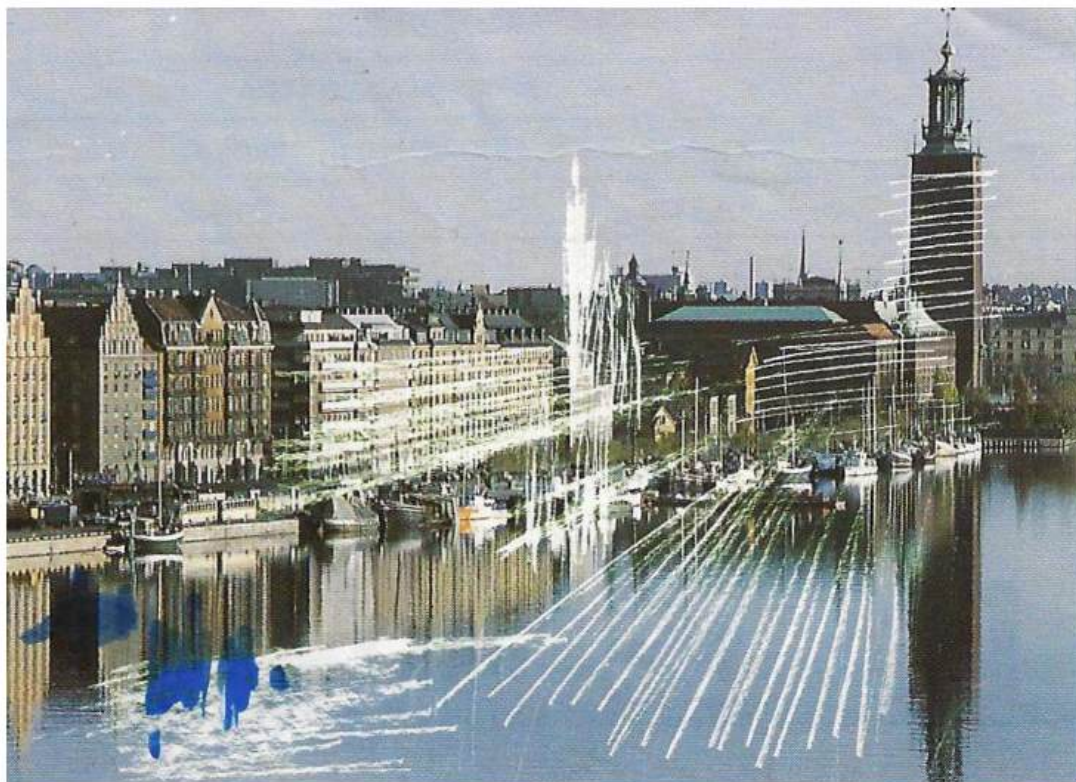


Figura 240. Nadir Afonso. *s/título. Fotografia Intervencionada*. Técnica mista. Inédito. 6,5 x 9 cm. s/data. Inv. E-5796. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

Na figura 240 é relevante verificar o que vê, o que sente e o que expressa rapidamente, o artista Nadir Afonso. Estas velozes linhas brancas, significativas, dotadas de ritmos dinâmicos, a concretizar as perspectivas, volumetrias e a demarcar profundidades sobre espaço desta paisagem fotográfica – indicam também como funcionava o olhar de Nadir diante das paisagens reais.

Todas estas linhas horizontais, inclinadas e verticais, além das manchas flutuantes e sobrepostas em cor azul, no lado esquerdo, formam uma composição que revela o que havia de essencial nesta paisagem, para o artista. Se esta composição fosse utilizada para realizar uma obra em pintura, todo o restante do fundo seria eliminado e talvez todo pintado em tinta branca, como ocorre em inúmeras pinturas acrílicas sobre tela, com a temática das Cidades. Na hipótese de uma transposição para o guache, a pintura manteria

o fundo branco do papel, privilegiando apenas a composição essencial em cores, criada pelo artista.

Esta *Fotografia Intervencionada* da figura 240 não se concretizou como pintura em guache ou acrílico. Portanto, para exemplificarmos a percepção do olhar da Nadir Afonso para os ambientes urbanos e como ocorria o processo da síntese compositiva na pintura, destacamos uma pintura desta tipologia, conforme a figura 241.

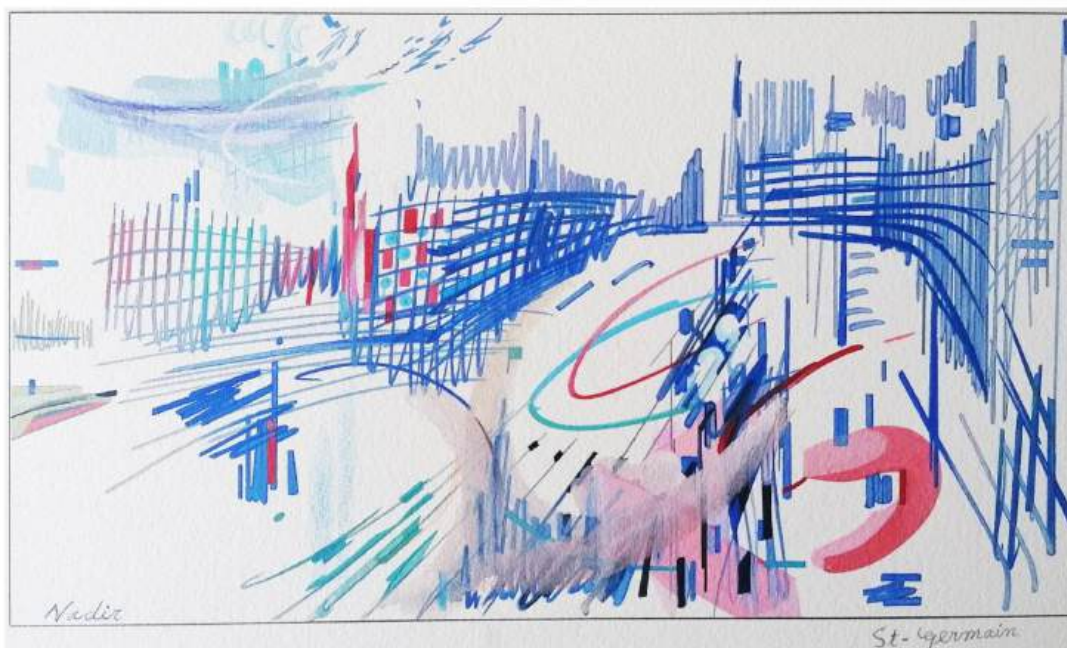


Figura 241. Nadir Afonso. *Saint Germain*. Pintura em técnica mista. 22,5 x 38,5 cm. Inédito. Período Fractal. s/data. Inv. 1616. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto própria.

A figura 241 intitulada *Saint Germain* nos revela uma pintura cujo fundo branco alarga a dimensão do espaço e da perspectiva, e torna mais compreensível verificar a referida síntese compositiva de Nadir Afonso, que apresenta a expressividade do essencial. Pode ser que o artista tenha representado a cidade de *Saint-Germain-en-Laye*, nos arredores de Paris, ou então o bairro histórico parisiense de *Saint-Germain-des-Prés*, conhecido pela efervescência cultural e artística.

Este efeito, de representação do que há essencial no tema, possibilita uma confluência de linhas e formas em cores, sugestivas da paisagem urbana, também de avenidas ou ruas que se deslocam ao fundo em direção à uma linha do horizonte. Há mais de um ponto de fuga na perspectiva. Não são representados detalhes específicos dos edifícios ou de demais elementos da paisagem, mas sim, há a representação do olhar do artista para as dinâmicas dos movimentos da cidade.

Este exemplo, assim como a *Fotografia Intervencionada* da figura 240 são fundamentais para se apreender esta característica de Nadir Afonso em quase todas as suas pinturas da “Série das Cidades”, onde o artista configura os espaços abertos que favorecem a fluidez do ar e a sensação de amplitude, obtidos através da movimentação e diluição dos demais elementos presentes nas composições.

Nadir Afonso, em seu processo criativo, desenvolveu um olhar para além das paisagens, das formas e pessoas. Havia ali na sua própria visão, a percepção espacial da referida *morfometria*, das *estruturas quânticas – de intrínsecas geometrias, das integrações e desintegrações do espaço*, de todas estas dinâmicas já referidas.

A sua visão demonstra que ele percebia diversas camadas na atmosfera visual, algo similar ao que poderíamos interpretar como *layers* flutuantes e em movimentos, que vão se sobrepondo e alterando a profundidades, as perspectivas, transformando e acrescentando planos e formas com cores, conforme a figura 242.



Figura 242. Nadir Afonso. *Gaia*. *Fotografia Intervencionada*. Técnica mista. Inédito. c. 10 x 15 cm. s/data. Não inventariado. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto própria.

Nesta fotografia de seu acervo pessoal (figura 242), verifica-se que o artista realizou pequenas sobreposições com guache branco, com marcadores nas cores verde e

laranja, traçou linhas suaves, concentradas e direcionamentos em caneta de tinta-da-china, assim como, linhas com caneta esferográfica azul.

Estas linhas, as pequenas formas/cores e detalhes sutis, em seu conjunto, criaram movimentos novos e esparsos na paisagem. A partir deste exercício, aqui exemplificado, observa-se que, em muitas pinturas de Nadir Afonso, ele cria e representa o essencial, sobre fundo branco. Parece retirar e eliminar visualmente dos espaços, todos os demais detalhes desnecessários da paisagem.

O exercício visual da *Fotografia intervencionada* (figura 242) aparece posteriormente, de forma similar, em muitos Estudos e nas pinturas de Nadir Afonso.

A figura 243 apresenta uma pintura em guache em técnica mista sobre papel. Todas as formas e linhas decorrem de uma pintura a guache, na técnica uniforme e espessa sobre o fundo do papel branco, onde não se percebe as pinceladas do artista, com textura completamente lisa.



Figura 243. Nadir Afonso. *s/título*. Pintura em técnica mista. Guache, lápis de cor e grafite sobre papel. 22 x 36 cm. Inédito. *Período Perspético*. (1991) Inv. I -578. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso  
Foto: própria.

Observa-se uma grande dinâmica de pequenas formas e linhas retilíneas, provenientes de uma paleta de cores variadas. Estas formas se concentram num movimento em direção da linha do horizonte (sugerida pela linha horizontal central em cor azul) que divide a obra em duas partes semelhantes. Na metade superior da pintura, há a predominância das linhas horizontais que trazem uma sensação de estabilidade e peso visual. Na metade inferior do quadro, há a presença da perspectiva observável, mediante a disposição de diversas formas distribuídas no espaço, que sugerem linhas

inclinadas e convergentes, nas direções dos pontos de fuga. Este alinhamento das formas confere a visão de profundidade, à composição.

Os fortes contrastes óticos presentes nesta pintura, entre as formas amarelas e azuis, na interação com as linhas e formas vermelhas também contundentes, por si só, não eram suficientes para equilibrar o quadro, diante do peso visual estabelecido pelas formas pretas, que estão à direita e abaixo na composição. O artista solucionou esta questão, ao inserir as sobreposições que serão descritas.

Surgem então as sobreposições aos guaches, como névoas sem contorno aparente, que são manchas feitas em lápis de cor e grafite. Estas manchas suaves apresentam-se:

- à esquerda e acima, em tonalidade rosa-claro;
- à direita e acima, uma mancha vertical pequena em lápis vermelho e uma mancha ovoide vertical, (em grafite, que se sobrepõe a três traços retilíneos inclinados e um traço vertical nesta área, feitos em lápis rosa);
- na linha do horizonte, à esquerda, uma mancha semi-retangular em lápis azul-claro, que acentua a horizontalidade na obra;
- na metade inferior da pintura, à esquerda e à direita, duas manchas irregulares em lápis verde.

Todas estas manchas de cor feitas a lápis equilibram os ritmos, os contrastes de coloração entre as formas, assim como os seus ângulos de tensão compositiva.

No detalhe da figura 244 nota-se uma sobreposição de pintura com pincelada de guache branco, em forma retangular, e traços de lápis verde superpostos à esta pintura, a contornar esta forma branca vertical. Observe que na forma irregular e vermelha abaixo, no seu lado esquerdo, há pincelada muito curta branca, sobreposta ao guache vermelho, que altera um pouco, o ritmo destas angulações.

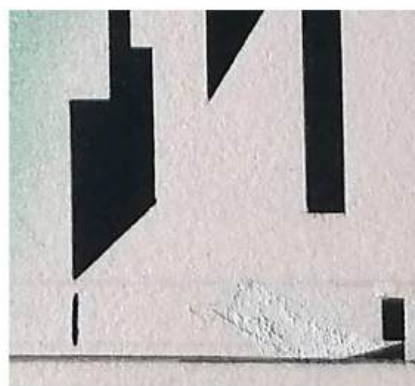
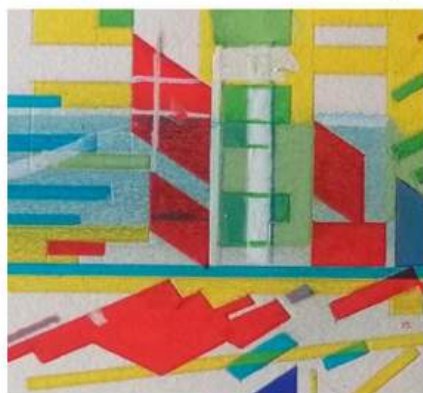


Figura 244. À esquerda. Detalhe da obra referenciada na figura 243. Fonte: foto própria.  
Figura 245. À direita. Detalhe da obra referenciada na figura 243. Fonte: foto própria.

O detalhe do quadro, em sua parte limítrofe inferior na figura 245, realça uma pincelada solta em guache quase seco, que realiza um mínimo encobrimento da pequena forma preta vertical.

Todos os pormenores mencionados sobre esta pintura igualmente revelam o Olhar Investigativo-Intuitivo de Nadir Afonso, assim como, a sua reflexão constante na sua prática da compositiva.

A figura 246 apresenta mais uma pintura que exemplifica um quadro provido de um ritmo mais pacato que o anterior. A composição está repleta de múltiplas formas de pequena dimensão, em uma paleta de cores mais reduzida, onde se verifica a presença das cores preta, cinza e duas tonalidades de azul, sendo a tonalidade mais clara, gerada pela adição do branco ao azul de origem.



Figura 246. Nadir Afonso. *s/titulo*. Pintura em técnica mista. 23,2 x 40 cm. Inédito. *Período Perspético*. s/d. Inv. I -1694. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

O fundo branco do papel amplia as áreas de respiração na pintura e anuncia planos diferenciados de profundidade. Os distanciamentos rarefeitos revelam a atmosfera fluida e presente nesta criação. Observa-se uma horizontalidade na área mediana do quadro, formada pela integração das linhas curvas pretas, que se direccionam da esquerda para a direita, como se formassem uma ponte em arcos. O peso visual das formas irregulares pretas, presentes na parte do canto inferior, do lado esquerdo, é equilibrado pelo conjunto de formas azuis que se apresentam na parte central da obra, acima da linha do horizonte.

Este grupo coeso de formas azuis estabelecem uma integração de forças com o arco azul presente no canto superior da direita.

Na área esquerda superior há cinco formas retilíneas em azul que mantêm um diálogo visual e se equilibram com o grupo coeso de formas azuis superiores e o arco azul, já mencionados. É interessante ressaltar que nesta mesma área superior esquerda, Nadir Afonso cria formas delicadas em guache, na tonalidade azul-claro, e linhas curvas em lápis azul e grafite, que dialogam com o conjunto referido.

Estas formas e linhas curvas diáfanas se movimentam no espaço revelando maior liberdade de traços. A sobreposição que surge como uma mancha suave cinzenta, feita em grafite, na área superior central da obra, promove o deslocamento do nosso olhar para este ponto de atenção definido pelo artista.

As pinturas analisadas nas figuras 243 e 246 esclarecem a criação de obras cuja essência do Olhar de Nadir Afonso para a paisagem urbana revelava-se a partir da sua percepção intuitiva e do exercício visual estético que praticou, tanto na *Figura Intervencionada* (figura 242) quanto no seu Olhar cotidiano para o mundo real ao seu redor.

A figura 247 é mais uma *Fotografia Intervencionada*, cujas interferências foram diretamente realizadas em manchas a guache sobre a imagem recortada de revista, com a paisagem de Estocolmo. No contexto deste Estudo visual, evidencia-se um aspeto particularmente revelador: o Olhar de Nadir Afonso para a paisagem urbana e a transposição do que – ele vê e realmente percebe – comprova a externalização de sua visão artística e estética para este espaço, que se reconfigura, a partir de diversos elementos flutuantes e atmosféricos. Estas formas fluidas e irregulares se sobressaem em planos para além da imagem real e original, ao criar dinamismos na área inferior da imagem, dando protagonismo a planos superpostos sobre os reflexos na água, que funcionam exatamente como pesos visuais em primeiro plano.

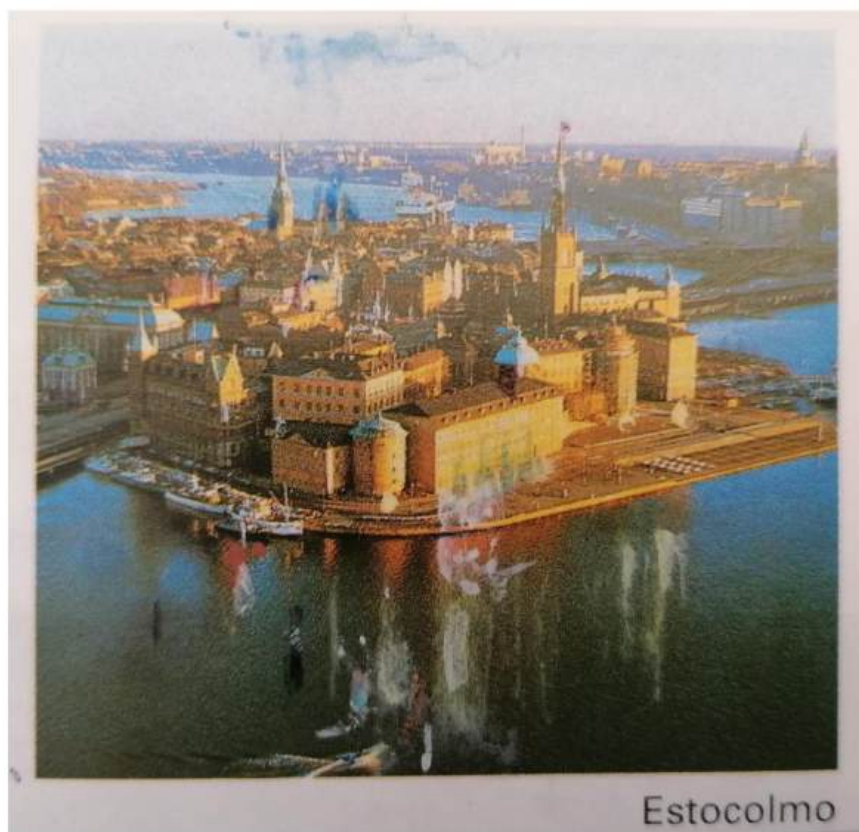


Figura 247. Nadir Afonso. *s/título. Fotografia Intervencionada*. Técnica mista. Inédito. s/data. Não inventariado. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. foto própria

O detalhe da imagem na figura 248 demonstra, com maior visibilidade, a relevância compositiva dos elementos referidos e acrescentados por Nadir Afonso em pintura.



Figura 248. Detalhe de *Fotografia Intervencionada* referida na figura 247. (Recorte da imagem feito pela autora, para fins científicos).

A parte superior da imagem, em destaque na figura 249, torna visível a reflexão do artista em trabalhar o equilíbrio no conjunto compositivo da imagem, ao inserir manchas de cor azul na parte superior do céu, em formato sugestivo de nuvem, assim como, logo abaixo, aplica sobreposições em quatro pequenas manchas azuis alongadas verticalmente (três sobre telhados e uma à esquerda localizada sobre a lateral da torre), além de algumas manchas azuis muito suaves sobre os telhados e cúpulas.



Figura 249. Detalhe de *Fotografia Intervencionada* referida na figura 247. (Recorte da imagem feito pela autora, para fins científicos).

Com estas intervenções sobre a imagem, Nadir Afonso busca diluir o peso da massa de água escura e avermelhada, em alguns pontos, abaixo do bloco arquitetónico, com reflexos e manchas na parte inferior, que dialogam com as verticalidades dos edifícios, para equilibrar estas forças visualmente, assim como, toda a intensidade deste conjunto harmoniza-se com as manchas criadas em azul, na parte superior desta paisagem urbana.



Figura 250. Nadir Afonso. *s/título*. *Fotografia Intervencionada*. Técnica mista. Inédito. 11,2 x 14,8 cm. s/data. Inv. E-5822. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

A figura 250 apresenta interesse nesta abordagem analítica, pois trata-se do Olhar do artista para objetos na paisagem, que são barcos, e como ele apresenta soluções visuais para a composição. Trata-se de um recorte de revista, como se pode observar os vestígios de parte do texto abaixo da imagem.

Em primeiro plano, (figura 251) observamos o prolongamento e aproveitamento das duas linhas curvas preexistentes – branca e verde – do primeiro barco (1). Nadir Afonso prolonga a linha curva branca, da lateral, com lápis verde sobre a superfície da plataforma. Este alongamento amplia a forma principal em detrimento do ângulo indesejável, formado pela linha inclinada da fotografia. A outra linha curva verde do barco é prolongada pelo artista, sobre a mesma plataforma, também em lápis verde. Posteriormente, esta mesma curva delineada em verde foi sobreposta pelo marcador, no tom acentuado cor-de-rosa, sobre a plataforma. Nota-se ainda, mais uma curva verde, já existente no barco (1), que percorre a borda, em sua lateralidade e proximidade à costa, em direção à popa. O ritmo visual destas três curvas inferiores, se reforça na imagem.

Vale ressaltar ainda neste barco (1), a presença de um balde amarelo com um elemento de mesma cor anexado a ele, que em termos compositivos, foram encobertos subtilmente pelo artista, mediante traços sucessivos verticais, com uma caneta no tom verde-claro.



Figura 251. Detalhe de *Fotografia Intervencionada* referida na figura 250. (Recorte da imagem feito pela autora, para fins científicos).

Ainda na figura 251, é evidente a sobreposição de uma aguada fluida e irregular de guache branco, da esquerda para a direita, que promove um encobrimento parcial desde o final do ponto médio da popa deste barco (1) até o espaço onde surge a pequena curva cor-de-rosa, já referida, que está sobre a plataforma.



Figura 252. Detalhe de *Fotografia Intervencionada* referida na figura 250. (Recorte da imagem feito pela autora, para fins científicos).

Nadir Afonso, no detalhe da figura 252, utiliza o marcador rosa e realiza quatro traços em curva que convergem a um ponto – a proa, simulando mais um barco (2) nesta composição, cujo azul das águas passa a ser a sua tonalidade principal.

Há um pequeno barco (3), com a popa em evidência, pois a proa está direcionada ao fundo. O artista realiza uma pincelada em curva com guache azul-claro, formando um arco suave entre o vértice frontal da proa deste barco (3) num percurso curvilíneo que sobrepõe e ultrapassa as duas linhas curvas cor-de-rosa superiores, do barco (2) criado por Nadir Afonso. Ainda na parte interior e visível da proa do barco (3), o pintor aplicou uma pincelada branca.

Na região central da imagem, o barco (2) criado pelo pintor, se destaca mais do fundo que o cerca, após os encobrimentos em guache branco próximo ao seu contorno superior. Estes encobrimentos em pinceladas horizontais brancas (no centro da imagem), adquirem a sensação de fluidez da água e então, mais à esquerda, estas pinceladas se convertem em uma mancha branca que contorna a sombra castanha, do pequeno barco (3), voltado de popa. Esta mesma mancha branca inclina-se e encobre parte da borda do lado direito do barco (1).

No barco (2) azul, o pintor ainda realiza duas pincelas brancas fluidas e longas que acompanham longitudinalmente, o ritmo das linhas cor-de-rosa, acentuando o

formato delineado desta embarcação. Apenas uma destas pinceladas brancas, a superior, faz um leve encobrimento de parte da linha curva azul supracitada (figura 252).



Figura 253. Detalhe de *Fotografia Intervencionada* referida na figura 250. (Recorte da imagem e setas indicativas pretas feitas pela autora, para fins científicos).

No detalhe da figura 253, há três linhas inclinadas à esquerda e indicadas, cada uma, pelas setas pretas. Estas curtas linhas aqui identificadas, trazem um ritmo sequencial de profundidade nesta parte da composição. A primeira seta da esquerda indica a direção do elemento linear branco, que possui uma saliência na extremidade e está situado exatamente no meio da popa do barco (1). A segunda seta preta, central, acena para a linha azul formada, ao acaso, pela presença visível ainda do fundo azul da imagem, que não foi coberto pela mancha branca irregular do guache, aplicada pelo artista. Verifica-se neste caso, que o pintor deixa que o azul do fundo permaneça no interior da mancha, como elemento da composição. A terceira seta preta, a da direita, indica parte da linha curva de guache azul, inclinada, que se sobrepõe às duas linhas cor-de-rosa, mencionadas no barco (2). Com estas três pequenas linhas não tão evidentes, estes ritmos, levam o nosso olhar a deslizar naturalmente do primeiro plano, para o segundo plano da imagem, onde há a presença da água.



Figura 254. Detalhe de *Fotografia Intervencionada* referida na figura 250. (Recorte da imagem feito pela autora, para fins científicos).

No detalhe da figura 254, na região da linha do horizonte, que aqui se configura como a linha horizontal limítrofe da água no fundo da imagem, percebemos a presença de um conjunto coeso de cerca de quatro pequenos barcos à frente e de duas lanchas atrás. Estas embarcações não estão tão nítidas, pois Nadir Afonso utilizou pinceladas de guache azul para encobrir as partes superiores das lanchas e de barcos que estão mais atrás, além de sobrepor também com pinceladas azuis verticais, partes das janelas dos três primeiros andares do último edifício, do conjunto de prédios do lado esquerdo. Os dois barcos mais à frente, na esquerda e direita neste mesmo conjunto, receberam aplicações de tinta branca, em traços muito finos e horizontais.

Ao seguir o olhar da esquerda para a direita, desde este conjunto mencionado, até os dois barcos muito pequenos e unidos em tom cinzento, é possível visualizar a aplicação de uma pequena mancha azul pintada sobre a parte superior do barco de trás.



Figura 255. Detalhe de *Fotografia Intervencionada* referida na figura 250. (Recorte da imagem e elipses pretas feitas pela autora, para fins científicos).

No detalhe da figura 255 há duas áreas com pinceladas translúcidas de guache branco a cobrir os edifícios, que estão demarcadas pelas ovas de contorno preto. Na pincelada da esquerda Nadir Afonso procura alterar a direção originária do edifício, através do encobrimento e elevação da pincelada branca em direção ao céu, alterando o ritmo anterior. Na pincelada muito subtil da direita, o artista realiza um leve encobrimento branco, onde busca minimizar o efeito do contraste escuro das varandas do edifício, tornando essa área mais clara e diluída.



Figura 256. Detalhe de *Fotografia Intervencionada* referida na figura 250. (Recorte da imagem, círculo branco, seta vermelha e elipse vermelha feitos pela autora, para fins científicos).

Na figura 256, o detalhe possibilita verificar as duas intervenções em pinceladas brancas de guache, que estão delineadas para facilitar a visualização. A primeira sobreposição feita pelo artista está à esquerda, dentro do círculo de contorno branco. Nota-se as pinceladas diluídas num sentido vertical e traços inclinados de lápis branco. Esta interferência na imagem é feita sobre um pequeno barco (4) à esquerda, sobre a sua proa e na parte lateral e interior da embarcação. Logo à direita, na indicação da seta vermelha, Nadir Afonso realizou uma linha branca e inclinada, que sai do barco (4) em direção à água.

A outra pincelada branca inclinada, mais fluida e translúcida feita pelo artista, encontra-se delimitada na linha elíptica de contorno vermelho, à direita. Esta pincelada está a encobrir parte da lateral do barco (5), passa pela sua borda e oculta levemente, quase a metade lateral do seu convés. Este barco (5) é a maior embarcação do terceiro plano da imagem.

Os pormenores desta *Fotografia Intervencionada* (figura 250) demonstram o Olhar Investigativo-Intuitivo de Nadir Afonso, mas também o seu Olhar Estético.

Embora estas *Fotografias Intervencionadas*, em seu conjunto, estejam inventariadas como Estudos, o artista não as utilizou, diretamente, para realizar os seus quadros. Os Estudos vinculados às pinturas em guache ou acrílico eram criados em pequenos desenhos sobre papel. Porém, acreditamos que muitos destes exercícios visuais sobrepostos às fotografias, classificados também como Estudos, vieram a influenciar o processo criativo de Nadir Afonso. Há alguns quadros do artista com a temática de barcos, mas também de gôndolas.

Como exemplo desta influência, apresentamos uma obra do artista, a qual ressaltamos que não se trata de uma pintura inédita. É conhecida pelos públicos e foi publicada em livro. Foi realizada em guache e em óleo.

A obra - não inédita - intitulada *Áurea Purpúrea* (figura 257) foi concebida a partir de um Estudo pequeno realizado pelo artista sobre papel, porém nos leva a recordar, um pouco, da imagem (figura 250) onde há dois barcos unidos, com as proas de frente, sendo o barco da direita, traçado por Nadir, em marcador cor-de-rosa (figura 252).



Figura 257. Nadir Afonso. *Áurea Purpúrea*. Óleo sobre tela. 95,5 x 98 cm. Não inédito. (2000) Inv.130. Fonte: Acervo do artista Fundação Nadir Afonso. Foto: Laura Afonso.

A *Fotografia Intervencionada* da figura 258, é um recorte de revista. A imagem de um moinho aparece escura, pois ele está em uma paisagem de pôr do sol. Nadir Afonso aplica lápis de cor azul, em curvas na parte superior da região do céu, suavemente da esquerda para a direita.

O artista então, utiliza o marcador azul-cobalto e cria uma forma irregular que se alonga do chão para o alto, formando duas curvas que são preenchidas do mesmo azul e se alongam até formarem uma bifurcação, na altura das velas do moinho.

Esta forma azul se insinua e surge leve e esvoaçante, como uma imagem em movimento que domina e equilibra a composição, entre o peso visual do moinho e o brilho do círculo do sol. Esta forma ainda, mantém um diálogo visual com as intervenções a seguir, em azul.



Figura 258. Nadir Afonso. *s/título. Fotografia Intervencionada*. Técnica mista. Inédito  
8 x 5,9 cm. s/data. Acervo da Fundação Nadir Afonso. Inv. E- 5799. Fonte: foto própria.

Nadir Afonso realiza também, com o mesmo marcador azul, uma sequência linhas em forma de hachuras no sentido vertical, num encobrimento visível da esquerda para a direita da imagem, desde a parte inferior do moinho até configurar a mancha mais visível

à direita. Esta, se sobrepõe à margem limítrofe da costa e procura encobrir também parte da água e do relevo presentes no fundo da paisagem. Uma parte das linhas deste conjunto de hachuras, busca alcançar, verticalmente, a altura do sol que está à direita na paisagem.

O artista aplica várias pinceladas com guache branco sobre a imagem, nas direções verticais, inclinadas, horizontais e curvas, como se pode observar no lado esquerdo da imagem.

As três velas superiores do moinho, receberam a aplicação de finas pinceladas de guache azul-turquesa, que posteriormente foram encobertas por superposições de guache branco.

Da região mediana da figura, na altura do sol, horizontalmente para baixo, de um lado para outro, foi feita uma mancha fluida em aguarela no tom de laranja, que também encobre partes do marcador azul e partes do guache branco já seco. O sol foi contornado em sua parte inferior, nesta aguada.

Há na linha azul vertical e mais longa desta região, uma minúscula pincelada branca se destaca, como se fosse um mini brilho, realizado sobre um pequeno traço azul. Na área da direita da imagem nota-se um grafismo feito em lápis, com linhas irregulares.

Existem algumas obras de Nadir Afonso com a temática dos moinhos. É evidente que estas obras se concretizaram a partir dos Estudos em desenho. A importância de refletirmos sobre as intervenções sobre as imagens e fotografias já existentes, é que neste caso do moinho, a criação desta interferência visual pode configurar a origem desta temática na sua pintura.

Nesta investigação das pinturas inéditas de Nadir Afonso, temos uma obra inédita a ser analisada no capítulo 3 item 3.3, juntamente com o seu Estudo, de 1948, intitulado *Holanda*, que gerou uma pintura a guache.

Em seguida, apresentamos uma obra - não inédita – do artista, intitulada *Filhas do Vento*, (figura 259) que acrescentamos para exemplificar, como o imaginário no pintor foi impactado pela experimentação nas superposições de técnicas mistas sobre fotografias, postais e recortes de revista.

Estas imagens contribuíram para o repertório simbólico do artista, em algumas obras de sua produção.

O quadro *Filhas do Vento* revela uma atmosfera de claridade, como um dia luminoso, ventoso e a paleta de cores bem diferenciada das cores presentes na figura 258.

Esta pintura revela o enriquecimento da composição do Moinho em todos os seus atributos, pormenores e particularidades. Há equilíbrio e harmonia na conjugação de

pesos visuais entre as formas e linhas, assim como equilíbrio cromático na escolha das cores para a utilização dos contrastes simultâneos, entre as tonalidades complementares. A inserção de mais um moinho na composição amplia a sensação de profundidade, amplidão espacial e perspectiva, na relação entre figuras-fundo. Três figuras femininas esvoaçantes transitam neste quadro, ora como mulheres, ora como uma sensação dinâmica de vento.

Pode-se dizer que a ideia da mancha azul irregular e alongada, referida na figura 258, pode ter sido o prenúncio da criação da figura feminina maior e em movimento, presente no lado direito desta obra da figura 259.



Figura 259. Nadir Afonso. *Filhas do Vento*. Acrílico sobre tela. Não Inédito. 247 x 176 cm. *Período Realismo Geométrico* (2011) Inv. 2375. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

Selecionamos um estudo interessante, em que Nadir Afonso realiza intervenções em uma imagem, onde há o protagonismo de esculturas de outro artista ao ar livre, como se a imagem formada pela interação esculturas/paisagem formassem um quadro para a pintura.

Na figura 260, temos uma imagem vertical para que o leitor possa comparar esta fotografia de um conjunto escultórico, ao ar livre, *King and Queen*, de Henry Moore, com a posterior interferência de Nadir Afonso na realização de um Estudo compositivo sobre papel, que se apresenta na figura 261.



Figura 260. *King and Queen* by Henry Moore, Glenkiln<sup>168</sup>. Direitos atribuídos a Paddy Heron, sob licença Creative Commons 2.0. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/King\\_and\\_Queen\\_\(sculpture\)#/media/File:'King\\_and\\_Queen'\\_by\\_Henry\\_Moore,\\_Glenkiln\\_-\\_geograph.org.uk\\_-\\_36115.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/King_and_Queen_(sculpture)#/media/File:'King_and_Queen'_by_Henry_Moore,_Glenkiln_-_geograph.org.uk_-_36115.jpg)

---

<sup>168</sup> O Parque de Esculturas de Glenkiln era uma paisagem escultórica no condado histórico de Kirkcudbrightshire, em Dumfries e Galloway, sudoeste da Escócia. Após o roubo de uma das estátuas de bronze, todas as estátuas, exceto a Cruz de Glenkiln e as figuras reclinadas, foram removidas.



Figura 261. Nadir Afonso. s/título. *Fotografia intervencionada*. Técnica mista. Inédito. Estudo de Nadir Afonso sobre a imagem recortada de um catálogo ou revista, da obra *King and Queen* de Henry Moore. s/d. Não inventariado. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

O Estudo na figura 261, aparentemente, é uma reprodução fotográfica da mesma obra, possivelmente de um catálogo ou revista, que Nadir Afonso recortou e utilizou para realizar a sua reflexão pictórica, sobre a imagem já existente. Observa-se que neste exercício da figura 261, Nadir Afonso utiliza o fundo e seus elementos, que estão no entorno das esculturas, assentadas em um parque. Neste olhar, as esculturas, o céu, as montanhas e a paisagem formariam, em seu conjunto, um quadro para experimentação compositiva.

A sua intenção não era interferir diretamente sobre as esculturas de Henri Moore, mas elaborar uma composição conjunta, com novos elementos, manchas, formas, cores e encobrimentos sobre as esculturas e o espaço da paisagem.

O Estudo, conforme a figura 261, apresenta sobreposições de tinta guache branca e cinzenta, lápis branco, preto, rosa e azul, lápis grafite e caneta esferográfica azul. O papel possui um certo brilho e, portanto, um pouco impermeável à ação da tinta, fato que também favorece a expressão diferenciada de algumas manchas à guache. As tintas branca e cinza foram aplicadas com o pincel, estando um pouco mais diluídas e, nalgumas regiões, semitransparentes.

Após a secagem, o artista realizou traços a grafite, criou formas com curvas ritmadas, traçou linhas com caneta, aplicou azul em pequenas áreas, assim como o lápis preto.



Figura 262. Recorte da figura 261, feito pela autora, para fins científicos. Fonte: foto da autora.

Acima, na figura 262, esse detalhe foi isolado para ressaltar as duas formas ovais cinzentas, que Nadir Afonso criou, na região que vai do centro da imagem até a lateral direita. É possível visualizar duas ovoides, uma acima, na região do céu e uma abaixo, num certo encobrimento da montanha que existia previamente na imagem. Estas duas formas surgem na tentativa de proporcionar uma massa de peso visual que se equilibre, dialogue visualmente e se harmonize com o grande peso das duas figuras humanas presentes do lado esquerdo.

É importante ressaltar que Nadir Afonso sobrepôs a ovoide superior, com camadas e traços de linhas curvas em lápis grafite, também duas pequeninas áreas com lápis de cor preto e demais linhas suaves em lápis azul. Destacam-se ainda, as linhas radiais brancas, retílineas e sucessivas, realizadas com lápis branco aguarelável, ainda húmido, mais fácil de se fixar e criar destaque, sobre papel couché. Na figura 261, com o jogo de contrastes entre branco do guache e as cores escuras do fundo, Nadir Afonso cria vários elementos compositivos que dialogam visualmente com estas esculturas.



Figura 263. Conjunto de 2 imagens de recortes da figura 261, feitos pela autora, para fins científicos.  
Fonte: foto própria.

Na região do quadrante direito inferior desde Estudo (imagem da direita), na figura 263, o artista aplicou mais camadas sobre aquelas já previamente secas e com pinceladas de tinta mais espessa, em pequenas curvas brancas, a sobrepor também as regiões onde havia aplicado o guache cinzento, como se pode observar ao fundo, lado direito.

Na figura 263 (imagem da esquerda), Nadir Afonso aplicou traços e pinceladas de tinta guache branca sobre as figuras humanas em algumas partes, com ligeiras pinceladas sobre o tronco e coxa direita, na figura masculina e no braço direito da figura feminina. Ainda, nesta imagem da esquerda, são visíveis as aguadas de guache branco sobre os corpos de ambos os protagonistas da composição, assim como, são perceptíveis aplicações de lápis de cor azul sobre a coxa direita da figura masculina, joelho, lateral da perna direita até abaixo do pé direito, finalizando verticalmente uma linha descendente.

Há aplicações azuis a lápis, sobre o braço direito da figura feminina, em forma de pequena curva. O artista realizou um prolongamento do queixo da figura masculina em lápis de cor rosa que configura uma extremidade pontiaguda, de forma semitriangular.

Ao se observar a imagem do Estudo na íntegra, na figura 261, percebe-se que Nadir Afonso trabalhou a composição de formas e encobrimentos de guache espesso, principalmente no lado esquerdo desta figura inicial, para tapar a lateral do banco onde estão sentadas as figuras humanas, bem como quis encobrir o espaço de paisagem existente entre a lateral do banco e a perna direita da figura masculina.

O processo de criação artística do pintor foi atravessado por experimentações com sobreposições visuais e novas reconfigurações do espaço.

No acervo do artista, encontram-se outras *Fotografias Intervencionadas*, geralmente de paisagens, mas selecionamos 2 exemplos que apresentam imagens de corpos femininos (figuras 264 e 265), pois há inúmeras pinturas de Nadir Afonso do *Período Antropomórfico* que provavelmente tenham surgido da investigação das formas e dos corpos femininos, a partir de seus movimentos, curvas e da interação destas figuras humanas com os espaços e demais elementos da composição.



Figura 264. Nadir Afonso. s/título. *Fotografia intervencionada*. Técnica mista. Inédito. s/d. Não inventariado. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

Nesta imagem, a figura feminina de perfil é evidente no primeiro plano (figura 264). Nadir Afonso recorta esta imagem de uma revista. Neste Estudo, o artista utiliza do próprio movimento presente na imagem, das texturas visuais e rítmicas decorrentes das ondulações da água e utiliza pinceladas de guache branco diluído para realizar manchas de encobrimentos nos braços, no colo, pescoço e cabelos da mulher e desta forma, consegue diluir a figura, harmonizando-a com o fundo. Estas interferências trazem maior luminosidade à determinadas áreas anteriormente muito escuras e incorpora a figura ao fundo. É interessante ressaltar a predileção desta figura, cuja indumentária, por uma certa preferência do seu olhar, atua na composição com evidência natural das estampas em formas geométricas.

Na figura 265 há um grupo de três mulheres banhistas em posições, cujo enquadramento e movimento são de muito interesse para um estudo de composição de um futuro quadro, conforme poderia pensar Nadir Afonso, ao trabalhar com o guache e o lápis de cor azul, sobre o papel de revista. Estas imagens povoam o imaginário do artista.



Figura 265. Nadir Afonso. s/título. *Fotografia intervencionada*. Técnica mista. Inédito. 5,9 x 8,7 cm. s/d. Inv. E- 5792. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

O artista, na figura 265, utiliza a aplicação do guache branco em diversas aguadas, sobreposições de linhas em lápis de cor azul (após a secagem da camada de guache prévia), tinta guache mais sólida, em pinceladas secas (*dry brush*) e raspagens (*sgraffito*) em regiões do biquíni preto da figura feminina da esquerda. O *sgraffito* surge também, logo à frente nas áreas entre as duas figuras humanas de primeiro plano, da esquerda e também na figura feminina da direita. Estes encobrimentos a guache e as raspagens (*sgraffito*) fazem um movimento da esquerda para a direita, logo em primeiro plano da composição. Em cada área do Estudo, Nadir Afonso realiza pinceladas ritmadas, no entorno das três protagonistas da imagem. Ele procura tapar os rostos de duas destas mulheres, e somente a última permaneceu com a face à mostra.

Na figura 266 apresentamos um guache que pode ter sido, inconscientemente, inspirado na *Fotografia Intervencionada* da figura 265.



Figura 265. Nadir Afonso. *O Regresso de Ulisses*. Pintura a guache sobre papel. Inédito. *Período Antropomórfico*. 27,5 x 39 cm. s/d. Inv.580. Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

Segundo Laura Afonso<sup>169</sup>, “quando Nadir Afonso começou a realizar as interferências sobre as fotografias e imagens, ele já possuía grande experiência na prática da pintura”.

Esta prática de Nadir Afonso em trabalhar em *Fotografias Intervencionadas*, transcorreu durante toda a sua vida, em paralelo, com a sua atuação na pintura. Conforme já referido, há poucos exemplares em que o artista realizou interferências – sobreposições em retoques – em pequenos impressos de obras de outros artistas conhecidos, como forma de repensar a composição pictórica.

O conjunto das 54 fotografias revela, principalmente, um legado visual essencial para a compreensão e perceção de – como o artista externalizava – o seu Olhar – para cenas reais de seu entorno – de forma concreta, palpável, para posteriormente, criar outras obras – a eternizar na pintura – a poética visual do seu prévio **Olhar Percetivo- Investigativo** para o mundo.

<sup>169</sup> Afonso, Laura (2025). *Entrevista com Laura Afonso*. Entrevistadora Cláudia Matos Pereira. Lisboa, 27/06/2025.



### 3.3 Análise de pinturas a guache inéditas

Apresentamos uma sequência de análise de pinturas<sup>170</sup> a guache sobre papel, assim como, em técnicas mistas, privilegiando a configuração de conjunto unificado – o Estudo vinculado à pintura realizada, para melhor percepção do processo. Iremos essencialmente analisar somente os guaches e abordar os Estudos, quando necessário.

Ressaltamos que a pintura de Nadir Afonso se caracteriza fortemente pela técnica da pintura uniforme, de superfícies homogêneas e de aspeto liso. Portanto, inicialmente, serão apresentadas algumas obras onde a mancha é trabalhada – com um diferencial – na tendência da uniformização da pincelada, na aplicação do lápis de cor, neste processo. Será possível verificar como a mancha fluida e livre realizada num Estudo é recriada em pintura a guache, na perspetiva do artista, de uma forma mais controlada e repensada.

Em contraste, haverá circunstâncias em que Estudos apresentem um rigor geométrico e que a pintura venha de forma inesperada e espontânea, com manchas, pinceladas e aguadas, fluidas e não premeditadas, em sobreposição à prévia composição geometrizada.

Percebemos em outras pinturas, que as manchas soltas e livres aparecem no Estudo, mas são delimitadas como superfícies homogêneas na pintura a guache.

Será possível conhecer trabalhos de diferentes períodos da pintura do artista, com suas especificidades, assim como serão analisados alguns exemplares em pintura, referentes ao novo período de classificação proposto - *Período Paisagens de Ouro*.

---

<sup>170</sup> Cabeçalho 11. Nadir Afonso. Imagem ilustrativa. Detalhe da obra *s/título*. Pintura a guache sobre papel. 22 x 34 cm. Inv. 745. s/d. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: foto própria.

**Observação temática 1** – Domínio da mancha fluida – Apresentamos algumas obras de Nadir Afonso para a percepção das manchas em sua pintura (Conjuntos 1 ao 4).

### CONJUNTO 1



Figura 266. Nadir Afonso. Inéditos. Conjunto 1.

1. *Holanda*. Estudo. Técnica mista sobre papel. 11,5 x 18,5 cm. Inv. E- 4305. (1948).
  2. *s/título*. Guache sobre papel, em técnica mista com lápis de cor. 22 x 34 cm. Inv. 745. s/d.
- Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

### Conjunto 1 – Estudo – Pintura a guache em técnica mista – figura 266

A mancha desta obra é dominante sobre toda a composição. A dimensão da pintura em guache foi aumentada em cerca de 1,8 cm, que corresponde à barra inferior, suavemente aparente, mas quase isenta de elementos. A grande mancha preponderante é realizada em guache azul-claro, em tons diferenciados de azul e tons de lilás, também com o amarelo. Há sobreposições à composição prévia, onde é possível observar os tons mais escuros como azul, verdes, roxos, tonalidades violetas que chegam ao lilás, e tons de laranja em curva. As formas em cores preta, vermelha e laranja, a guache, foram empregues na primeira aplicação sobre a superfície do papel (figura 266).

São visíveis superposições, posteriores, de lápis de cor em detalhes, como observa-se em azul, laranja, vermelho e grafite. É possível verificar o guache amarelo sobreposto pela ação do lápis de cor laranja à direita, assim como foram realizados elementos compositivos em lápis azuis à direita, e acima, na parte superior do céu.

Uma mancha controlada, realizada com lápis de cor azul, está visível ao lado esquerdo do moinho em movimento, que se prolonga suavemente na parte superior do céu, como referido. Todo o efeito ocorre de forma suave e contínua. Em diversas áreas da pintura, foram aplicadas as sobreposições a lápis da técnica do esfumado: expresso numa mancha suave que se dilui em *degradé*. As manchas de cor a lápis funcionam como tinta.

Dois pinceladas brancas em guache, ocorrem na região central do trabalho, posteriores à aguada. No canto esquerdo superior, nota-se um certo grafismo com lápis preto e vermelho. Na região central, acima da linha do horizonte, há uma linha curva irregular de aspeto trêmulo, em lápis grafite. Nota-se igualmente uma fragilidade na escrita do 'N' de Nadir, que está trêmulo, na assinatura. Embora o Estudo tenha sido realizado em 1948, com o título de *Holanda*, acreditamos que o guache sem data e sem título, tenha recebido retoques com lápis, por ocasião da assinatura e finalização. No período final de vida de Nadir Afonso, ele dedicou-se a assinar várias pinturas e realizar retoques, como já mencionado.

## CONJUNTO 2



Figura 267. Nadir Afonso. *Período Paisagens de Ouro*. Inéditos. Conjunto 2.

1. *s/título*. Estudo. Técnica mista sobre papel. 4,5 x 7,5 cm. Inv. E-3527. s/d.

2. *Brunheiro*. Guache sobre papel, em técnica mista com lápis de cor. 24,5 x 40 cm. Inv. 488. (1963-1999)

Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

## Conjunto 2 – Estudo – Pintura a guache em técnica mista – figura 267

Iniciaremos, neste caso, com uma observação sobre o Estudo, tendo em vista a diferença entre o início deste processo e a pintura final. Neste Estudo verifica-se as linhas principais da composição, as formas de dimensões reduzidas, realizadas em canetas de feltro e a presença formas irregulares à esquerda, preenchidas a lápis grafite, como uma mancha cinzenta. Não existem manchas nem pinceladas, sequer. Este não possui título, porém a pintura que lhe corresponde, intitula-se *Brunheiro* (figura 267).

Nadir Afonso inova em seu processo, pois nesta pintura a guache, as pinceladas e manchas foram feitas diretamente sobre a pintura, de forma solta e livre, com várias sobreposições de azuis, verdes, vermelhos, por último nesta aplicação, as pinceladas brancas, em curvas.

Há ainda últimas sobreposições a lápis de cor em tons de azul, verde e preto. Nota-se também a espontaneidade das pinceladas no fundo e, predominantemente, à esquerda do trabalho.

A composição é fluida, percebe-se o contraste cromático entre os azuis diante do amarelo e das pequenas formas na cor laranja, fato que aumenta a vibração e luminosidade do tom de amarelo. As manchas de cor verde do lado esquerdo da obra equilibram, em contraste simultâneo, as pinceladas curvas em vermelho do lado direito.

O artista explora a sensação dos volumes de uma topografia visual, com a simulação de duas formas montanhosas. As pinceladas circulares em amarelo, na parte inferior da direita, trazem para o primeiro plano, o ponto central da obra. Estas pinceladas amarelas, em círculo, equilibram-se visualmente com o peso da massa de cores e manchas que simulam a vegetação na parte superior da pintura. As manchas pretas, em seu conjunto, à direita da imagem, dialogam igualmente com o peso visual das manchas de vegetação, acentuando a visão do espectador para esta área da obra. As duas pinceladas pretas em curva, que acentuam o relevo na montanha posterior, conseguem, trazer maior profundidade à composição, provocando o deslocamento do nosso olhar para aquela área, além de harmonizar a força vibrante na grande pincelada vermelha.

As pinceladas azuis suaves ao fundo, na região do céu trazem uma sensação de horizontalidade mais estável, diante do dinamismo e movimentações das pinceladas e manchas em várias direções, que ocorrem pelo espaço pictórico desta composição.

## CONJUNTO 3

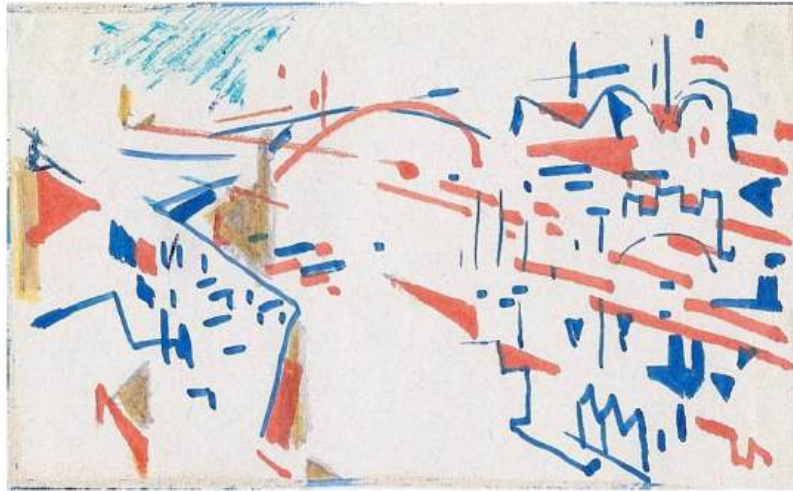


Figura 268. Nadir Afonso. *Período Perspético*. Inéditos. Conjunto 3.

1. *s/título*. Estudo. Técnica mista sobre papel. 4,5 x 7,5 cm. Inv. E-3527. s/d.

2. *s/título*. Guache sobre papel, em técnica mista com lápis de cor. 24,2 x 39,5 cm. Inv.1699. (1971)

Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

### Conjunto 3 – Estudo – Pintura a guache em técnica mista – figura 268

Este trabalho em pintura a guache, realizado em 1971, demonstra inicialmente, que o seu Estudo de origem foi realizado dentro de um rigor geométrico, com a paleta de cores azul e laranja para os elementos geometrizados. Estes, foram aplicados inicialmente no papel da pintura a guache, com alteração da cor azul para o preto, como substituição. Nota-se, ainda no Estudo, uma grande espacialidade do fundo, um vazio branco, com 6 manchas castanhas e linhas em hachuras livres na tonalidade azul-esverdeado, feitas a seguir, pelo artista, na região esquerda deste pequeno trabalho. Não há pinceladas, aguadas, nem a sugestão de manchas de sobreposição neste exercício inicial (figura 268).

A pintura realizada a guache, em dimensão maior, inicia com a aplicação dos elementos compositivos pretos e laranjas, por toda a composição. Em seguida, Nadir Afonso realiza aguadas verticais muito diluídas do guache em tonalidade azul-esverdeada, primeiramente ao fundo, do lado direito, parte central e esquerda, todas na região superior da pintura. Logo nesta área, o artista já inicia algumas sobreposições de pinceladas da mesma cor, inclusivamente realiza na parte superior esquerda, uma pincelada em curva, que muito se destaca na composição.

Nadir Afonso então, aplica uma aguada castanha mais diluída ainda, em transparência vertical do lado esquerdo da imagem, desde a região mediana até a região inferior, a completar o fundo. Ainda com esta tonalidade, aplica pinceladas em curvas, na região central inferior, de forma subtil, onde receberão sobreposições de lápis de cor e de outras aguadas.

O artista ainda realiza 3 pinceladas castanhas um pouco mais intensas, a marcar a profundidade ao fundo, onde poderia haver a linha do horizonte, outra abaixo do lado esquerdo e outra à direita formando um ângulo. Estas 3 intervenções criam visualmente 3 vértices de um triângulo na parte central compositiva e estabelecem uma área similar a uma superfície em perspectiva. Nesta superfície criada, Nadir Afonso aplica uma série traços e pequenas linhas inclinadas e paralelas, em lápis de cor azul, que se movimentam da esquerda para a direita, em direção da paralela à diagonal do retângulo, que contorna o espaço da pintura. Nesta mesma direção, nota-se um colorido de lápis verde, mantendo a inclinação, a compor uma área nesta superfície, mais na região esquerda do trabalho.

Há um paralelogramo, a criar outro efeito diferenciado em perspectiva, feito também em lápis de cor azul, cujo vértice direito superior, se encontra conectado ao arco laranja de grande destaque na composição.

São aplicadas 2 pinceladas retangulares azuis na direção de um ponto de fuga à esquerda. É também empregue uma pincelada em sobreposição, na cor verde, a formar uma curva acentuada, que parte da região central, em um movimento circular para a parte mais inferior da pintura.

Pinceladas são realizadas em guache cinza-claro: 3 pequenas à direita e uma à esquerda, formando uma mancha quadrada vertical em perspectiva. Nesta região semiquadrada de cinza-azulado, foram empregues 4 pequenas pinceladas de guache branco mais denso, em superposição.

Na área central inferior da obra, temos um ponto forte na pintura, onde se concentram 3 linhas curvas ovoides em lápis vermelho, uma curva em lápis verde e uma curva em lápis azul à esquerda, a formar neste conjunto, uma forma oval em destaque. Esta forma ovoide dialoga em termos de peso visual, diretamente com as formas mais vibrantes, semitriangulares de cor laranja, que se destacam à esquerda e à direita e também com o arco laranja de impacto visual na região superior. Estes 4 elementos se equilibram nesta conexão intuída pelo artista.

Verifica-se no processo desta obra, igualmente na obra anterior, da figura 267, o *Brunheiro*, que os Estudos realizados previamente, detinham uma criação mais organizada, mais matemática, em termos de composição geométrica. E que, curiosamente, em ambas, no ato de realizar as pinturas, o artista se solta nas pinceladas e manchas soltas, diretamente e de forma inesperada, para logo em seguida, retornar à reflexão e intuir os elementos finais para concluir a composição, na busca da harmonia.

Nesta pintura, as manchas apresentam um aspeto de intensa emoção diante do rigor geométrico.

## CONJUNTO 4



Figura 269. Nadir Afonso. *Período Perspético*. Inéditos. Conjunto 4.

1. *s/título*. Estudo. Aguarela em técnica mista com lápis de cor, canetas de feltro e caneta fina preta, sobre papel. 9,5 x 12,8 cm. Inv. E-4719. s/d
  2. Guache sobre papel, em técnica mista com lápis de cor. 28,2 x 38 cm. Inv.1821. (2011)
- Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

#### Conjunto 4 – Estudo – Pintura a guache em técnica mista – figura 269

Relembramos que este Estudo foi analisado, quanto à questão da técnica da aguarela, na figura 127, do item 2.1.16, nesta investigação. Identificamos que Nadir Afonso, ao elaborar o Estudo, aplicou a técnica da lavagem graduada (*graded wash*), caracterizada pela transição gradual de um tom mais intenso para outro mais suave ou até a tentativa de igualar-se ao branco do papel. É possível verificar os efeitos da variação tonal, das cores utilizadas, a partir do uso de expressiva carga de água no pincel. Estas manchas de aspeto fluido e diluído, com evidentes transparências em amplas áreas de aguadas, em grande suavidade, não são fáceis de obter-se com o guache, que é uma tinta opaca e mais densa (figura 269).

O artista realizou a geometrização deste Estudo com o papel vegetal que, depois de ampliado, foi aplicado em decalque com papel grafite, no papel Fabriano, para a preparação da pintura a guache. As manchas não possuíam contornos no Estudo porque eram espontâneas, porém adquirem contornos como se fossem formas orgânicas nesta transposição para o papel maior. Os contornos aplicados em grafite, realizados com pressão sobre o papel referido deixam uma marca muito sutil e finíssima. Ao apagar o grafite das linhas, é possível, mesmo assim, visualizar as linhas do desenho (figura 269a), em sulcos muito finos, mas que apresentam-se como linhas brancas, na cor do papel. A pintura então foi realizada com guache aplicado em cada área distinta, delimitada pela linha indicada, com a cor similar à cor do Estudo. Estas linhas limítrofes, mais claras, de cada área, para o preenchimento de cor estão visíveis neste detalhe, através das setas indicativas pretas.



Figura 269a. Recorte feito pela autora, da obra da figura 269, para fins científicos. Foto: própria.

Ainda neste detalhe da figura 269a, é perceptível a técnica de sobreposição do guache com lápis de cor, na técnica do esfumado nesta região. Nadir Afonso em diversas áreas desta pintura obtém manchas em tonalidades diversas de guache, que alcançam um *degradé* suave com aspeto de névoa e por vezes de água, mediante as sobreposições com o lápis de cor, onde controla o esfumado das manchas.

A paleta de cores utilizada pelo artista revela gradações suaves das seguintes tonalidades: azul, verde, rosa, laranja, vermelha, violeta e lilás (obtidas através da combinação entre os azuis e o magenta) amarela e preta.

Este trabalho em guache apresenta a ênfase da linearidade do horizonte, delineada pelas formas pretas que são interrompidas, mas que continuam, em termos visuais, o seu percurso mediante a forma vermelha linearmente horizontal. Esta área vermelha suporta e equilibra o peso visual deste bloco, constituído de elementos que remetem a edifícios, na área da direita da imagem.

Uma forte linha nesta composição define a noção de perspetiva da pintura: ela parte do centro do quadro e direciona-se de maneira inclinada ao vértice direito inferior do retângulo que delimita o quadro, a percorrer o trajeto da diagonal. Esta linha tem o seu início com uma pequena faixa azul que se dilui no meio deste percurso e se mantém na continuidade, através de uma fina linha vermelha, que chega até a mancha suave avermelhada, próxima ao vértice direito inferior. Outro elemento que contribui para a perspetiva e sensação de profundidade é a linha visual que parte do fundo, na cor lilás e se interrompe próximo das janelas do edifício mais alto. Ela mantém a sua continuidade através da linha lateral da forma laranja, cuja direção visual busca atingir o vértice direito superior da pintura. Os termos que expressamos ‘linha visual’ e ‘direção visual’ são assim referenciados, para se compreender que são linhas e direcionamentos que existem na composição, porém não aparecem demarcados em linhas fortes e destacadas, são subtis.

As áreas em amarelo funcionam como luz e reflexo sobre as águas. Este conjunto de amarelos, com os verdes desta região, que inclui a mancha azul definida à esquerda e outra forma irregular avermelhada logo abaixo, nesta proximidade, dialoga em termos de *obtenção de equilíbrio entre forças*, diante do grande peso visual da direita onde predomina o laranja, o azul e o vermelho.

O caráter poético desta pintura é a atmosfera luminosa, de bruma muito fluida e de água que se espalha pela superfície, através de efeitos singulares que Nadir Afonso alcançou com uma técnica que superou a opacidade e a densidade do guache, com uma simulação de mancha que se apresenta de maneira previsível e estruturada.

**Observação temática 2 – Natureza Simbólica** – Diante do aprofundamento no conhecimento das pinturas do artista, apresentamos algumas obras inéditas, que expressam elementos da Natureza, de uma *Natureza Simbólica*, como Nadir Afonso intitula um de seus guaches. Este título poderá classificar obras para um enquadramento futuro, de um *Período Natureza Simbólica*, da produção pictórica de Nadir Afonso, com pinturas que, independentemente da composição e da paleta de cores, venham a refletir conceitualmente, a evocação de elementos e formas da Natureza simbólica e espiritual, ou até reflexões metafísicas, mesmo que algumas obras já tenham sido classificadas em outros períodos. É uma proposta de exercício de reflexão conceitual (Conjuntos 5 ao 15).

### CONJUNTO 5



Figura 270. Nadir Afonso. *Período Perspético*. Inéditos. Conjunto 5.

1. *s/título*. Estudo. Técnica mista. 7,5 x 9,5 cm. Inv. E-4090. s/d

2. Pintura a guache sobre papel, em técnica mista com lápis de cor. 27,5 x 35 cm. Inv.1415. s/d.

Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

### Conjunto 5 – Estudo – Pintura a guache em técnica mista – figura 270

Esta pintura expressa uma composição mais poética, onde se apresentam formas orgânicas sugestivas de elementos da Natureza que podem remeter a gotas, pétalas, nuvens ou até mesmo, a pássaros. A obra encontra-se classificada no *Período Perspético*, e demonstra espontaneidade na dinamização das formas no espaço, embora as configurações orgânicas e formas irregulares estejam em maior quantidade e evidência do que os elementos geométricos.

Os contrastes entre linhas, manchas de cor e formas geométricas fluem de forma equilibrada, como se os componentes visuais flutuassem num movimento, que parte do canto esquerdo da pintura em direção inclinada à direita superior do quadro (figura 270).

Observa-se ao fundo, manchas suaves aplicadas em lápis de cor nas tonalidades: azuis, verdes e em tons de rosa. Há sobreposições: de lápis verde sobre guache amarelo à esquerda (região inferior); de azul sobre guache azul, (abaixo, próximo à forma verde que se encontra em destaque); sobreposições de lápis azul sobre laranja e amarelo, (na região da direita, na forma triangular).

Há pontos fortes de peso visual nesta pintura que se equilibram tanto em formas, quanto em cores. Formas e traços finos, nas cores castanha e em preta mantém leve a composição, ao gerar movimento visual diante dos demais elementos da composição. Há 2 formas um pouco ovaladas e próximas na região central superior da pintura. A forma oval mais elevada apresenta uma tonalidade azulada, quase lilás, e uma pincelada branca, em curva, se sobrepõe à esta mancha de cor. Logo à direita, abaixo do traço em guache preto, é possível notar outra sobreposição realizada em guache branco sobre a forma verde, formando um ângulo. Mais abaixo, a outra forma oval previamente preenchida nas tonalidades rosa, laranja, com detalhes em castanho e azul-escuro, recebem a superposição de guache branco em uma forma irregular, com formato similar a um coração invertido.

O Estudo correspondente é similar à pintura realizada, porém é observável como ocorre o aprimoramento da execução compositiva no ato da pintura.

Esta obra expressa um carácter simbólico vinculado à temática da Natureza, cuja estruturação compositiva, emana a sensação de ar, ventilação, brisa, espacialidades, voo.

## CONJUNTO 6



Figura 271. Nadir Afonso. *Período Perspético*. Inéditos. Conjunto 6.

1. *s/título*. Estudo. Técnica mista. 7,5 x 9,5 cm. Inv. E-4090. s/d
2. *Ritual da Primavera*. Pintura a guache sobre papel, técnica mista com lápis de cor. 24 x 39 cm. Inv.1704. s/d.
3. *Ritual da Primavera*. Pintura a guache sobre papel, técnica mista com lápis de cor. 23,2 x 39,2 cm. Inv. 556. s/d.

Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

### Conjunto 6 – Estudo – Duas pinturas a guache em técnica mista – figura 271

A evocação à Natureza, nesta pintura, apresenta-se a partir de uma confluência de movimentos circulares que sugerem, além de algumas formas florais, espirais que fazem alusão a formas da natureza em desenvolvimento. O título *Ritual da Primavera* já indica essa movimentação expansiva. Na paleta de cores, os amarelos e laranjas criam a atmosfera primaveril, em contraste com os azuis.

Observa-se que Nadir Afonso, através de um mesmo esboço (figura 271) realizou posteriormente 2 trabalhos em sentidos opostos, pois assinou um deles em determinado sentido e o outro, encontra-se assinado com a pintura de maneira invertida. Há uma expressiva dinâmica visual, com variações e criação de ritmos, decorrentes dos contrastes entre os azuis, laranjas e a luminosidade dos amarelos, assim como, da geração de movimentos constantes entre espirais, curvas e contracurvas presentes no trabalho.

O referido Estudo gerou 2 obras similares: os exemplares de numeração no inventário Inv. 1704 e Inv. 556, mencionados nas legendas da figura 271, nos itens 2 e 3, respetivamente. Acreditamos que assim foram realizados nesta ordem, de acordo com alterações e determinados retoques realizados na segunda versão. As assinaturas igualmente nos trazem esta indicação, pois no primeiro exemplar (Inv.1704) apresenta-se firme e no segundo exemplar (Inv. 556) está mais trêmula (correspondente àquelas realizadas pelo artista nos anos finais de sua vida).

A pintura de Inv. 1704 apresenta alguns pormenores que serão descritos, conforme a figura 271a. Observa-se detalhes de sobreposições, em lápis de cor verde, em linhas na região inferior, na imagem da esquerda e de 3 traços de lápis vermelho, no destaque da imagem à direita, referentes à pintura Inv. 1704, (figura 271, item 2).

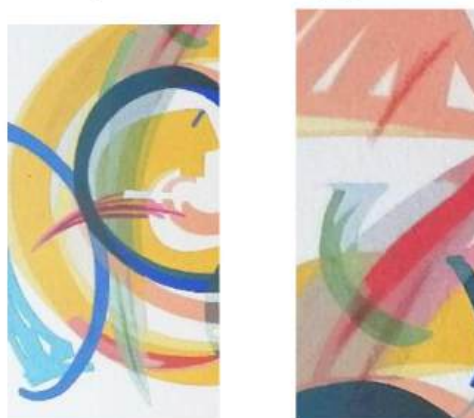


Figura 271a. Dois detalhes em recorte, para verificação de sobreposições de lápis de cor verde e vermelho, respetivamente, em cada imagem. A imagem de origem está na Inv.1704, figura 271, item 2. Foto própria.



Figura 271b. Detalhe em recorte, para verificação de sobreposições de pinceladas de guache branco irregulares, sobre formas previamente secas. A imagem de origem está na Inv.1704, figura 271, item 2. Foto própria.

Na figura 271b é possível visualizar o detalhe de um retoque de duas pinceladas sucessivas em curva, superpostas de maneira irregular, na pintura uniforme previamente realizada. Uma delas possui a tonalidade azulada e a outra, mais espessa, apresenta-se na cor branca. Com este retoque, o artista amenizou a confluência de interseções entre as diversas curvas que convergem nesta área da pintura e cria uma pequena área de respiração neste encontro das formas realizadas em cores mais intensas.

Para uma melhor verificação de detalhes de forma comparativa entre as duas pinturas a guache, inserimos as imagens de cada obra, invertendo o sentido da imagem à direita. Esta visão permitirá verificar, em diversas áreas da segunda obra à direita, alterações cromáticas em distintas formas de cada área, com as suas devidas modificações cromáticas, conforme a figura 271 c.



Figura 271c. Observação comparativa. Pinturas: à esquerda Inv. 1704 e, à direita Inv. 556, em posição invertida, com amarelo-claro luminoso, adição de branco nas tonalidades azuis e laranjas. Elementos vermelhos retirados da composição. Retoques acrescentados em elementos pictóricos na cor castanha. Foto própria.

Observa-se, ao primeiro olhar, na imagem anterior da figura 271c, que os tons de amarelo escolhidos pelo artista são distintos, em ambas as obras. Na obra da direita, o amarelo-claro luminoso se destaca, em relação ao amarelo da obra da esquerda, que apresenta menor luminosidade. Trata-se de um tom com uma leve adição de vermelho.

A fusão do branco com uma cor define um matiz<sup>171</sup>. Portanto, houve a adição de guache branco na obtenção de diversos matizes diferenciados de azul e de laranja, perceptíveis na obra da direita, Inv. 556, da figura 271c.

Elementos pictóricos vermelhos, presentes na pintura da esquerda, Inv. 1704, presentes na região central e superior da obra, foram retirados da composição na pintura da direita, de Inv. 556.

Retoques em lápis de cor castanho em aguadas (figura 271d), foram acrescentados sob guache laranja previamente seco (Inv. 556), como já referido e demonstrado na figura 107, do item 2.1.9 Lápis de cor, neste trabalho.



Figura 271d. Nadir Afonso. Intervenção da autora para fins científicos. Detalhe da obra *Ritual da primavera*. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

<sup>171</sup> Farina, Modesto; Perez, Clotilde & Bastos, Dorinho (2006). *Psicodinâmica das cores em comunicação*. p.70.

A partir da percepção do desenvolvimento de ambas as pinturas, oriundas de um mesmo Estudo, constatamos a busca incessante de Nadir Afonso pela harmonia e exatidão no processo de criação da obra de arte.

### CONJUNTO 7



Figura 272. Nadir Afonso. Período ainda não classificado no inventário. Inéditos. Conjunto 7.  
1. *s/título*. Estudo. Técnica mista, com aguarela, lápis de cor e lápis de cera sobre papel.  
22 x 32,5 cm. Inv. E-1529. s/d  
2. *s/título*. Pintura a guache sobre papel, técnica mista com lápis de cor.  
28 x 41 cm. Inv.1408. s/d.  
Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

### **Conjunto 7 – Estudo – Pintura a guache em técnica mista – figura 272**

O Estudo realizado por Nadir Afonso revela que não houve um traçado a lápis prévio (item 1 da figura 272). A estrutura da composição teve início com a aplicação espontânea de aguadas diluídas de cor cinza, muito suaves em aguarela. Isto se deve ao fato do artista ter utilizado maior quantidade de água com a cor preta de origem, favorecendo esta delicada nuance. Logo após, houve a criação das formas livres mediante as pinceladas vermelhas sobrepostas às anteriores, em curvas e linhas soltas. Em destaque há três formas ogivais vermelhas que se complementam com as demais pinceladas de seu entorno e que sugerem uma forma floral.

O lápis de cera azul foi aplicado em uma forma maior irregular, em curva, na parte inferior direita do Estudo, recebendo ainda, pequenas sobreposições do mesmo, em pequenas faixas da mesma cor, justapostas à esta configuração. Mais alguns traços à esquerda e à direita desta forma mencionada, foram também preenchidas com o mesmo material. Observa-se que estas camadas azuis empregues nesta área sobrepõem-se às pinceladas diluídas nas cores cinza e vermelha.

Verifica-se a aplicação de lápis de cor azul em suaves coloridos espontâneos e isentos de contornos, na parte superior esquerda, em 3 elementos pictóricos, assim como ocorre na região inferior esquerda do Estudo, a presença de um elemento azul igualmente suave. O lápis de cor vermelho foi utilizado em uma forma referente a um triângulo, na parte superior do Estudo, à direita.

A partir destes detalhes, Nadir Afonso realizou pinceladas de cor preta diluídas, com tonalidades de cinza mais escura, até o preto. Estas pinceladas sobrepõem-se a formas preexistentes, já secas, sobre as cores cinza e vermelho. Estas superposições ocorrem à esquerda e à direita do núcleo central da composição, assim como, em manchas arredondadas no tom cinza-escuro de sentido vertical. Neste conjunto existem pinceladas sugestivas de elementos da natureza e de formas alusivas a insetos, aves e flores.

Por fim, o artista emprega uma pincelada em tinta branca que corta verticalmente duas formas ogivais vermelhas, em justaposição.

Esta análise do processo do Estudo foi realizada primeiramente, por apresentar diversas componentes pictóricas espontâneas, realizadas de maneira intuitiva pelo artista em aguarela, que privilegiou as aguadas e manchas neste primeiro exercício de criação.

Entretanto, a transposição do Estudo para a obra em guache expressa uma estratégia de pintura distinta na aplicação do guache, como será abordada a seguir.

A pintura a guache, cuja imagem que encontra-se no item 2. da figura 272 foi realizada por Nadir Afonso em técnica mista com sobreposições em lápis de cor, em algumas áreas, após a realização da pintura em sua completude.

Toda a carga intuitiva na criação da pintura se expressa na suavidade da representação de formas da natureza, de uma *Natureza Simbólica*, que transita entre o inefável, o figurativo e a tendência à abstração, com lampejos que remontam à fase das ogivas, presentes nas formações florais, mas que não se enquadram propriamente no *Período Ogival*, devido a dinâmica das inúmeras curvas e linhas sinuosas livres, que são expansivas, de forma radial e não configuram nenhuma forma tipicamente geométrica.

As aguadas e manchas observadas na realização do Estudo apresentam-se de outra maneira na aplicação do guache: foram delineadas e marcadas criteriosamente para manter o traçado e a prévia composição, que desta vez, já são pensadas e elaboradas cuidadosamente. Foram aplicadas as pinceladas lisas e densas de guache na técnica da pintura uniforme.

As áreas de matiz cinza-claro decorrem da adição do guache branco ao preto, na execução de uma pintura muito suave e homogénea. Nota-se pelo menos 4 tonalidades diferentes de cinza na pintura. A tonalidade de vermelho se mantém, porém em poucas regiões há formas em matizes róseos.

As formas em guache azul-claro, anteriormente feitas em lápis de cor, como também, em lápis de cera no Estudo referido, aqui aparecem pintadas com matiz azul muito claro, derivado da adição de branco na cor azul.

A pintura lisa e homogénea é perceptível em todo o trabalho. Há sobreposições de lápis de cor azul, cinza, vermelho e rosa em algumas áreas da pintura já seca previamente. Nota-se que a forma triangular superior à direita, anteriormente realizada em lápis de cor vermelho no Estudo, apresenta-se aplicada sobre o guache com outra tonalidade: o lápis de cor rosa intenso. Assim como surge na parte inferior da pintura, mais à direita, um elemento pictórico vertical nesta mesma cor, sobreposto à forma maior azul, já mencionada.

A técnica utilizada pelo artista com o lápis de cor nesta obra é o esfumado, que permite a obtenção de um sombreado subtil e em *degradé*.

Esta pintura criada por Nadir Afonso traduz-se em suas reflexões estéticas mais íntimas, acerca do contacto visual com a Natureza, na tentativa de compreensão do mecanismo do próprio ato criativo. Assim o artista afirma:

Quando o homem depara pela primeira vez com uma árvore em flor não compreende a sua significação; e não compreende porque a origem das significações não reside nem no objeto visado nem no sujeito que visa, mas na lei que ele não visa porque não a vê: o nascimento dos frutos que ele só aprende após a queda das flores [...]

São as condições de existência a que chamamos primado natural, que envolvem, entremeiam e determinam o significado das coisas, a função do objeto e a necessidade do sujeito e nos aproximam, de forma normal e de compreensão acessível, do tema essencial deste nosso trabalho: a obra de criação humana e o ato do seu criador.

Para tal, Nadir Afonso reflete sobre as condições de existência denominadas pelo artista de “primado natural” que também pode ser percebido, sentido ou intuído diante dos elementos da Natureza que envolvem o sujeito. Este “primado natural” aproxima sujeito e objeto numa conexão acessível e simples capaz de atuar na conceção artística e no ato criativo.

## CONJUNTO 8



Figura 273. Nadir Afonso. Inéditos. Conjunto 8.

1. *s/título*. Estudo. Técnica mista, com aguarela e lápis de cera. 22 x 32,5 cm. Inv. E-1528. s/d.
2. *s/título*. Pintura a guache sobre papel, técnica mista com lápis de cor. 28 x 41 cm. Inv.37. s/d.

Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

### **Conjunto 8 – Estudo – Pintura a guache em técnica mista – figura 273**

Iniciamos esta análise a verificar que este Conjunto de Estudo e pintura a guache (itens 1 e 2 da Figura 273) evidenciam uma pequena variação dimensional, o que indica que o esboço preliminar foi concebido em escala praticamente equivalente à planejada para a obra final. Tal procedimento também se verifica no Conjunto 7. Relembramos que mesmo com uma escala próxima, Nadir Afonso ampliava os Estudos, proporcionalmente, para executar as pinturas em papel e em tela. No entanto, os demais estudos analisados no item deste capítulo apresentam, em média, dimensões mais reduzidas de quatro a cinco vezes inferiores às respectivas versões ampliadas em papel.

Este Estudo inicial, à primeira vista, expressa uma evocação à Natureza, ao revelar uma variedade de formas orgânicas fluidas, arredondadas, curvilíneas, diluídas em manchas e pinceladas transparentes de uma pintura em aguarela suave. O uso das cores preta e branca estabelecem um maior contraste entre os elementos da composição. No lado esquerdo deste Estudo, foi realizada verticalmente, uma mancha irregular arredondada verde, em lápis de cera, em aplicação delicada, a funcionar como fundo. A fruição de manchas nestes elementos pictóricos será alterada na execução da pintura a guache.

A obra em guache no item 2 da figura 273 demonstra o emprego da técnica de pintura uniforme, em que é visível o aspeto liso, homogéneo, denso e opaco, em que não se percebe as pinceladas. Este resultado plástico evidencia que Nadir Afonso possuía um alto grau de domínio nesta técnica de pintura.

O artista repassou todos os detalhes, formas e cores do Estudo para a pintura sobre o papel. Não há presença de contornos visíveis, mas estes estão presentes na maneira como cada área é preenchida com o guache respeitando os limites específicos. Merece destaque o fato de que o artista transforma as áreas de mancha espontânea da aguarela, em áreas de uma pintura controlada e precisa no guache.

Nadir Afonso empregou o contraste entre cores complementares do círculo cromático que são o verde e o vermelho neste caso, mas ambas as cores nesta pintura decorrem do resultado da adição de branco em diversas áreas, assim como o vermelho demonstra, em algumas formas, a adição de uma quantidade mínima de preto ou cinza na obtenção do tom menos luminoso. Com esta gradação dos verdes e vermelhos realizada pelo artista, os contrastes se abrandaram e possibilitaram um equilíbrio entre as forças cromáticas e as formas. Percebemos que a grande forma verde na lateral esquerda da

pintura, que atua com os demais verdes mais intensos, no interior central da composição, dialoga visualmente e de forma equilibrada, em relação às formas florais mais avermelhadas, de menor área, porém mais intensas. Mediante a utilização de azul levemente violáceo, violetas, cinzas e tonalidades rosadas, é observável a adição do branco nas cores de origem e mesclas, para a realização da constituição destas diversas gradações tonais. Este fato foi determinante na obtenção de uma harmonia cromática. A preferência pela utilização de cores secundárias, como os verdes e os violetas, que são cores frias, assim como, a presença das tonalidades rosas, dos lilases azulados, em formas mais circulares na lateral direita da pintura, colaboram com esta interação visual. A neutralidade das cores castanha, preta, branca e cinza são geralmente apaziguadoras no desenvolvimento composicional. Entretanto, as formas orgânicas preenchidas na cor preta, e algumas em contraste com o branco, atuam nesta pintura como elementos pictóricos de impacto, em primeiro plano. Desta forma, a pintura adquiriu maior profundidade na dinâmica entre figuras e fundo.

Esta pintura apresenta ainda pormenores realizados em lápis de cor, em pequeninos traços curvos muito subtis, na região da grande forma verde à esquerda e acima, em lápis cinza-esverdeado e, mais abaixo na parte inferior, em lápis da mesma cor referida e também o azul.

Nadir Afonso com esta obra deixa transparecer, simbolicamente, a sua conexão com a Natureza, ao estimular o nosso olhar para formas sugestivas de uma organicidade que nos remete a elementos florais, insetos, folhagens, gotas, pata de animal e também muito visível, a silhueta de um coelho, que poderia ser intencional ou não.

## CONJUNTO 9



Figura 274. Nadir Afonso. *Período Perspético*. Inéditos. Conjunto 9.

1. *Les oiseaux/ Pássaros*. Estudo. Técnica mista, com aguarela, lápis de cor sobre papel e caneta preta. 5 x 7,5 cm. Inv. E- 4100. s/d.

2. *Pássaros*. Pintura a guache sobre papel, técnica mista com lápis de cor. 25,5 x 39 cm. Inv.1714. s/d.

Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

### Conjunto 9 – Estudo – Pintura a guache em técnica mista – figura 274

Neste Estudo assim como na pintura (figura 274 itens 1 e 2), *Pássaros* de diversas formas e linhas sugeridas, surgem a voar na composição, não só na parte superior do trabalho, onde se destacam de maneira mais evidente 5 pequenas aves, mas revelam-se simultaneamente, mais 5 pássaros em configurações de manchas maiores e formas sugestivas ao fundo, em movimentações. Nadir Afonso intitulou a obra com este nome por se tratar da representação de pequenos pássaros, ou seja, a ordem taxonómica *passeriformes*, aves de pequeno porte. Tendo em conta que todo pássaro é uma ave, mas nem toda ave é um pássaro, o artista cria a pintura a partir da visualização destas pequeninas aves presentes em seu contexto de percepção cotidiana, seja na cidade ou no campo.

É interessante observar que esta obra não possui apenas os 11 pássaros mais visíveis, que iremos indicar neste texto. Há diversas linhas em curvas pretas que atuam propositalmente, de forma subtil e incompleta, mas que os nossos olhos, ao estarem mais atentos, podem visivelmente complementar esta sugestão subliminar de mais aves criadas pelo artista, que se encontram sobrepostas aos demais 6 pássaros do fundo, como se fossem transparentes.

Destacamos também os elementos compositivos das finas linhas cinzas, azuis e pretas inclinadas e sucessivas, direcionadas ao canto superior da pintura, realizadas a guache e tira-linhas, com o objetivo de trazer a dinâmica dos movimentos dos voos e os ritmos do ar que são invisíveis aos olhos, mas que se apresentam nas áreas de respiração da composição, que se mantém no branco do papel.

Na área pintada em azul do canto esquerdo superior da obra, uma forma irregular curva, em duas tonalidades azuis, em conjunto com um pequenino retângulo e linhas finas (hachuras) no mesmo tom, acentuam o contorno de uma grande nuvem que abraça a totalidade da composição.

Na parte superior da pintura a guache vemos a presença de 4 pássaros distribuídos linearmente, e mais 1 deles, com detalhes simplificados, na cor azul. Esta ave está presente acima do terceiro pássaro, se verificarmos a posição da esquerda para a direita. Os demais pássaros nesta área superior da pintura apresentam-se da seguinte forma: as 2 aves em tons de azul (a primeira da esquerda e a quarta da direita). Os 2 pássaros centrais nesta linearidade, exibem plumagens coloridas: o segundo possui as cores azul, amarela, castanha e vermelha e o terceiro pássaro contém os pormenores nas cores azul e vermelha.

Estes dois pássaros mencionados na área superior central da pintura: o segundo e o terceiro formam um *locus* visual, uma região para onde se instaura o vórtice central da pintura, capaz de direcionar o olhar do espectador, que oscila entre estes dois pontos.

O uso do amarelo e do vermelho nestes detalhes das plumagens configuram contrastes entre cores básicas congêneres, que promovem grande potencial de luminosidade. Na pintura percebe-se 3 áreas em guache verde na parte inferior da obra, que dialogam visualmente com os vermelhos dos pássaros referidos, onde o artista obtém contrastes simultâneos e equilíbrio entre as áreas vermelhas e verdes, que são cores complementares.

As áreas maiores, de cor violácea à esquerda e de tonalidades cinza à direita, conjuntamente com as linhas pretas e dos pequenos elementos pictóricos em preto, trazem equilíbrio na composição, pois conferem uma sensação de peso visual em relação à força visual dos elementos da parte superior.

É possível identificar mais outros 6 pássaros maiores ao fundo:

- um pássaro à esquerda na cor mais violácea (de perfil, com um olho e bico);
- outras 2 aves azuis ao fundo da região central, estando uma delas, com a silhueta azul de perfil (com bico voltado para a esquerda), e outra com o dorso em posição posterior ao nosso ponto de observação e duas asas visíveis, em voo direcionado à direita; esta última ave mencionada é ambivalente e, simultaneamente, com a asa da direita, forma a silhueta de outro pássaro azul bem definido, de perfil, cuja cabeça e bico, um pouco mais espesso e retilíneo, direcionam-se para a direita;
- mais 2 pássaros na região da direita da pintura, em tonalidades de cinza, em que um deles está de asas abertas, com voo direcionado verticalmente para baixo, enquanto o outro, no canto direito do trabalho revela a cabeça voltada à direita, sem o bico, com sugestão da abertura de asas de maneira frontal, como se fosse se erguer ao voo.

Vale ressaltar que a obra foi realizada com uma pintura em guache lisa e homogênea, com aspeto uniforme. Em vários pontos deste trabalho as sobreposições em lápis de cor azul e cinzento, também verde, funcionam como veladuras com efeitos subtis de esfumado, em *degradé*, já referido em termos técnicos na figura 109 do item 2.1.9 Lápis de cor.

A temática das aves e pássaros foi também anteriormente abordada, incluindo esta obra na figura 43, do item 1.3 O Pintor e a Necessidade de Pintar, onde ela esteve relacionada a outras que se conectavam com o imaginário do artista em seus primeiros trabalhos da infância.

Acrescentamos mais um detalhe de interesse, ainda nesta pintura. Embora vejamos os 4 pequenos pássaros principais na linearidade da composição, como já referido, é possível visualizar o segundo pássaro com plumagem vermelha, amarela e castanha, não como um pássaro, mas como a plumagem no alto da cabeça (numa espécie de crista) de um outro pássaro de corpo maior azul, com bico entreaberto, bem marcado e direcionado à esquerda.

Em termos de criação compositiva, de duplicidade de formas que se proliferam ao nosso olhar, esta pintura instaura um jogo visual dinâmico, em que figura e fundo se entrelaçam, desafiam a percepção e, de certa forma, a obra evidencia a intencionalidade do artista na investigação pictórica, nos limites entre a representação e a abstração.

## CONJUNTO 10



Figura 275. Nadir Afonso. *Período Realismo Geométrico*. Inéditos. Conjunto 10.  
 1. *Guardador de rebanhos*. Estudo. Fotografia intervencionada. 5,6 x 8 cm. Inv. E-5779. s/d.  
 2. *Guardador de rebanhos*. Pintura a guache sobre papel, técnica mista com lápis de cor.  
 24,2 x 39,4 cm. Inv.1887. 2012.  
 Fonte e fotos: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

### Conjunto 10 – Estudo – Pintura a guache em técnica mista – figura 275

Nadir Afonso realizou o Estudo (item 1 da figura 275) a partir de intervenções com lápis de cor aguareláveis verde e azul, e pinceladas de guache branco sobre uma figura de recorte de revista, classificada como *Fotografia Intervencionada*. Estas aplicações de sobreposições sobre a imagem ocorreram a partir da afinidade com a imagem do rebanho de cervídeos e de um pensamento de que este exercício preliminar poderia configurar uma obra em pintura. O fato é que Nadir Afonso criou, a partir desta conceção inicial, uma pintura a guache inédita, que aqui iremos analisar e uma tela de grande formato, não inédita, e que está exposta no Cento de Artes Nadir Afonso, em Boticas.

As superposições efetuadas pelo artista sobre a imagem mencionada (*Fotografia intervencionada*), foram assim realizadas: no canto esquerdo inferior há duas aplicações coloridas em azul e verde sobre a vegetação seca e logo mais acima, neste mesmo lado, há uma justaposição que cria o encobrimento de parte de um animal e sobe mais acima de sua silhueta, em um colorido verde-azul que simula uma vegetação vertical. Na extremidade mais alta deste colorido, o artista aplicou uma pequenina pincelada de guache branco. Outras sobreposições foram realizadas com pinceladas curtas e brancas sobre dois cervídeos que encontram-se na parte central da figura, demarcadas em áreas de luz entre as patas. Este procedimento se repete igualmente, mas em menor dimensão na área do solo, mais baixa, entre as patas dos últimos animais do rebanho à direita.

A pintura a guache se concretizou através de uma imagem real previamente elaborada no Estudo inicial, que foi transformado em uma configuração mais sintética, com um toque geometrizado em alguns elementos. Este Estudo preliminar serviu de referência, pois Nadir Afonso trabalhou as formas, segundo a sua conceção artística sobre o tema. A obra intitulada de *Guardador de rebanhos* foi classificada no *Período Realismo Geométrico*, no inventário. Observa-se à direita na imagem, parte da copa de uma árvore, que na pintura foi trabalhada pelo artista, como a porção de uma forma circular, repleta de 4 faixas concêntricas em seu interior, com 3 tonalidades de cinza, que formam um *degradé* até a cor preta.

Nadir Afonso criou elementos geometrizados em determinadas partes dos corpos dos animais, geometrizou as folhagens secas e amareladas da esquerda, e igualmente, as plantas da direita, de forma a estruturar, com estas vegetações, o primeiro plano do trabalho. No canto do lado direito, ainda no primeiro plano, inclui-se uma espécie de

vegetação ou pequeno monte em curvas, dividido nas cores verde e preta, onde o artista elaborou elementos pictóricos verdes variados, que depois de pintados e secos, receberam uma veladura branca sobreposta por outra em verde, que criaram uma transparência para reduzir o contraste obtido. Nesta região houve também aplicação de lápis de cor verde sobre as veladuras.

O rebanho apresenta-se no segundo e terceiro planos. Nadir Afonso, após a aplicação do guache preto e dos demais pormenores na pintura dos cervídeos, da secagem desta área e do entorno, empregou uma veladura de tonalidade branca acinzentada semitransparente, numa forma irregular com traçado prévio de lápis de cor azul-claro, numa espécie de névoa ou bruma a encobrir as cabeças do quarto e do quinto cervídeo, ao olharmos da esquerda para a direita. Há mais uma veladura pequena de mesma cor, a sobrepor parte do corpo do oitavo animal e mais uma veladura pequena e suave a encobrir parte da pata do último cervídeo da direita. Com a criação de espaços, mediante faixas horizontais, de áreas em tonalidades de cor verde, e de uma faixa igualmente horizontal na cor preta, que atua como a sombra que foi projetada sobre os animais, o artista configurou a noção de profundidade na composição. No terceiro plano inclui-se também a grande forma circular em *degradé*, presente no canto superior direito da pintura.

No quarto plano verifica-se um elemento pictórico vertical, já referido no Estudo, que apresenta as cores verde e azul, cuja posição está por detrás dos três primeiros cervídeos da esquerda. Este elemento possui pormenores e pequenas linhas realizadas em guache. Após a secagem, foi complementado com aplicação de lápis de cor azul muito suave nestas pequenas formas que se alongam para cima.

No quinto plano observa-se a faixa horizontal amarela à esquerda, uma área laranja-claro que se revela abaixo do corpo do terceiro cervídeo (da esquerda para a direita) e a forma arredondada branca que está por detrás do rebanho, na região mais central. Este conjunto compõe este plano.

O sexto plano contém a forma branca arredondada à esquerda, por detrás da faixa horizontal amarela. Esta forma é a recriação de uma grande pedra na mesma posição do Estudo. Ela confere graus de profundidade na pintura.

O sétimo plano corresponde à grande região de tonalidades verdes ao fundo, com diferentes gradações, na grande área situada atrás da referida pedra branca da lateral esquerda da obra.

O oitavo plano corresponde a área onde estão situados os elementos arredondados nas tonalidades de cinza e branco, similares a formações de pedras na parte superior da

pintura. E logo atrás destas, acima e à esquerda, a faixa verde, onde está situada a assinatura de Nadir, considera-se o nono plano da composição.

Estas indicações dos planos foram feitas tendo como base o conhecimento do Estudo concebido pelo artista. Vale ressaltar, que poderá haver ainda, uma visão dupla para a obra, ou seja, uma dupla percepção. Para quem conhece e observa o Estudo, visualiza o solo em perspectiva e as pedras rochosas ao fundo e, ao mesmo tempo, em que visualiza a pintura, pode concordar com estas indicações dos nove planos. Para o espectador que não tenha conhecimento do Estudo preliminar, poderá olhar a obra de pintura isolada, à primeira vista, e identificar o fundo verde como um céu ou fundo, e as formações rochosas na parte superior, como nuvens mais carregadas. Neste caso, o sétimo plano seria formado pelas nuvens na parte superior e todo o fundo verde, considerado um céu, ou um fundo simples, estaria no oitavo plano. Não haveria o nono plano.

Acreditamos que seria mais pertinente considerarmos a primeira visão vinculada ao Estudo do artista, com os nove planos da composição, mas não podemos negar que uma pintura tenha o potencial para diferentes visões, análises e possibilidades. Essa é uma das riquezas da arte.

Destacamos que há algumas áreas na pintura, com retoques. Foi realizada a aplicação de lápis de cor verde, sobre algumas regiões da pintura do fundo. Os lápis de cor laranja e cinza, foram utilizados na gradação e sobreposição ao guache, para obtenção de suaves *degradés* e efeitos de esfumado nas vegetações amarelas posicionadas à esquerda do trabalho. Há também no dorso do terceiro cervídeo, duas formas cinzas verticais, onde Nadir Afonso aplicou traços inclinados de lápis cinza em justaposição.

Em termos de equilíbrio e pesos visuais, a pintura encontra-se equilibrada de acordo com as seguintes observações, sobre relações entre os conjuntos de formas:

- a linearidade do rebanho e o peso cromático da cor preta, equilibra-se com o peso linear e volumétrico das pedras na parte superior da pintura;

- os dois elementos composicionais em azul, um deles atrás do segundo cervídeo e o outro à frente da vegetação amarela, dialogam em contraste de luminosidade com os amarelos, laranjas das folhagens e criam pontos de interesse e de destaque para o olhar;

- o canto superior direito da obra, onde está a grande forma circular em faixas de *degradé* cinza e preto, mantém uma reciprocidade de densidade visual, se considerarmos no canto inferior oposto, com o conjunto da esquerda que engloba as vegetações amarelas, os elementos azuis, os três cervídeos da esquerda, e a pedra branca maior deste mesmo lado;

- as formas arredondadas verdes e preta do canto inferior direito estabelecem um grau de compensação de valor compositivo, no diálogo visual com as formações de pedras no canto superior esquerdo e com a própria claridade-luminosidade que este canto oposto reflete. Estas intensidades plásticas tornam-se mais amenas na estruturação da pintura.

Nadir Afonso, em sua intuição e grande sensibilidade artística insere no centro da composição um pequeno círculo branco sobre a faixa horizontal preta, como se desejasse timidamente, dirigir a nossa atenção para este vórtice e com a névoa irregular que ele cria nas proximidades, encobrindo outros animais, ressalta aos olhos a silhueta principal do terceiro cervídeo, como um ponto forte de ênfase visual.

Aqui, a Natureza fala por si na pintura.

## CONJUNTO 11



Figura 276. Nadir Afonso. *Período Antropomórfico*. Inéditos. Conjunto 11.

1. *Les Girafes*. Estudo. Técnica mista. 5 x 6,6 cm. Inv. E-3057. s/d.

2. *As Girafas*. Pintura a guache sobre papel, técnica mista com lápis de cor. 28,7 x 39,5 cm. Inv.1331. 2012.

Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

### **Conjunto 11 – Estudo – Pintura a guache em técnica mista – figura 276**

*Les Girafes* é o título do Estudo deste conjunto, em que o tema indicado por Nadir Afonso revela-se numa transição para uma abstração, e uma conexão a elementos de uma *Natureza Simbólica*. Classificado no inventário como *Período Antropomórfico*, que é uma derivação do *Período Organicista*. Estes períodos foram descritos as letras I e J do item 2.3 Períodos da Produção Pictórica.

No *Período Organicista* há uma multiplicidade de formas e cores, como também, de elementos compositivos biomórficos. O *Período Antropomórfico* apresenta os mesmos elementos referidos do período do qual se origina, onde se observa o protagonismo das figuras femininas, em diversas obras do artista. Portanto, o Estudo e a pintura a guache intitulada *As Girafas* apresentam uma composição que revela uma espécie de transformação biomórfica, ao sugerirem formas muito sutis e alongadas, outras arredondadas, imiscuídas a elementos compositivos do fundo. Esta composição instigante nos leva a perceber, com um olhar mais atento, elementos pictóricos sugestivos de partes do corpo humano, onde não definimos se é masculino ou feminino. Ao passo que, simultaneamente, as linhas mais alongadas e ascendentes remetem a contornos incompletos sugestivos de partes das girafas. A escolha da paleta, numa ênfase às áreas preenchidas de amarelo intenso, em confluência com a multiplicidade de pequeninas formas de cor laranja em movimento, reporta-se ao imaginário e à nossa memória figurativa, para a percepção das girafas como temática da pintura.

Evidentemente, a coloração real das girafas varia conforme as suas subespécies, como por exemplo, o fundo varia do amarelo-claro ao bege ou até castanho-claro. As manchas variam do castanho-escuro ao castanho-avermelhado. As representações das girafas, durante décadas, ocorreram nos desenhos de animação infantil, estúdios de cinema, publicidade e criação de brinquedos, com a utilização das cores amarela e laranja para a definição simbólica destes animais. Isto passou a fazer parte de uma referência cultural popular, mesmo que saibamos quais são as cores reais da girafa em seu habitat. Portanto, a relação com amarelo e o laranja no contexto da temática da pintura carrega esta carga visual.

Na obra em guache sobre papel, de 2012, o artista aplicou a técnica da pintura uniforme, lisa e homogénea. As formas de tamanho reduzido foram preenchidas com pincel. As diversas linhas finas e hachuras foram realizadas com o instrumento tira-linhas. Uma paleta de cores diversificada, escolhida pelo artista, abrange as cores: cinza-claro e

escuro, preto, azul, verde, amarelo, vermelho, rosa, magenta e violeta. A pintura foi complementada, após a secagem, com as sobreposições em lápis de cor (cinza, vermelho, preto, verde e azul) na técnica de *layering*, sobre várias áreas de guache. Entretanto, há diversas formas irregulares realizadas apenas em lápis de cor muito suave, nas cores rosa, vermelho, verde e azul, com a técnica *flat coloring*, sobre o fundo branco do papel.

Nadir Afonso estruturou a composição desta obra, a partir de uma linha do horizonte, que apresenta-se tracejada na cor laranja e percorre a área pictórica da esquerda para a direita, a dividir o quadro em duas partes horizontais. Da área central do quadro, para a direita, nota-se 2 formas irregulares amarelas de maior dimensão – uma acima da linha tracejada de cor laranja (linha do horizonte) e a outra, abaixo desta linha. Da área central da pintura, para a esquerda, percebe-se um conjunto amarelo de linhas espessas e inclinadas, em um movimento sucessivo, que busca alterar o ritmo compositivo e romper a horizontalidade.

Há um arco azul incompleto à direita, acima da linha do horizonte, formado por pequeninas formas azuis, que visualmente colaboram com a sensação de altura, leveza, profundidade e que criam uma área de respiração na composição, diante da horizontalidade. Outros arcos e linhas arredondadas dinamizam o espaço pictórico.

Diversos elementos compositivos, lineares e formais, nas cores preta, laranja, cinza, azul e verde, contribuem para a verticalidade da estrutura compositiva.

No alto da pintura, na parte superior esquerda, observa-se um pequeno detalhe na cor cinza-escura (figura 276a). Trata-se de uma forma geometrizada que consideramos ser similar à forma de um crânio de girafa de perfil, que poderá ser a síntese representativa da cabeça da girafa mais alta da composição da pintura. É uma hipótese. Esta cabeça se eleva acima de um pescoço, cuja linha não se vê nitidamente, mas cujo corpo e as patas são insinuadas através das diversas linhas desta construção visual.



Figura 276a. Imagem da esquerda. *Giraffa camelopardalis*. (skull of female giraffe, lateral view)

Fonte: disponível em: [http://www.skullsite.co.uk/Giraffe/giraffe\\_F\\_lat.htm](http://www.skullsite.co.uk/Giraffe/giraffe_F_lat.htm).

Imagem da direita. Recorte de detalhe da pintura *As Girafas*, de Nadir Afonso, figura 276.

Foto: própria.

Para o artista, “a girafa, por exemplo, é uma espécie original<sup>172</sup>”. Nadir Afonso com a pintura *As girafas* evidencia a sua poética e estética que habitam os espaços entre as figuras e as formas, em integração e desintegração. Ele convoca o olhar do espectador a completar o que imagem apenas insinua.

## CONJUNTO 12



Figura 277. Nadir Afonso. *Período Organicista*. Inéditos. Conjunto 12.

1. *s/título*. Estudo. Técnica mista. 5,5 x 8,4 cm. Inv. E-3190. s/d.

2. *Pedras bailam ao Sol*. Pintura a guache sobre papel, técnica mista com lápis de cor. 25,7 x 40,5 cm. Inv.1549. s/d.

Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

<sup>172</sup> Afonso, Nadir (2020a). *O sentido da arte e outros textos*. p.58.

### Conjunto 12 – Estudo – Pintura a guache em técnica mista – figura 277

*Pedras bailam ao sol* é o título desta pintura, escrito a lápis grafite por Nadir Afonso, na margem de sua obra concluída sobre papel, conforme a figura 277a.

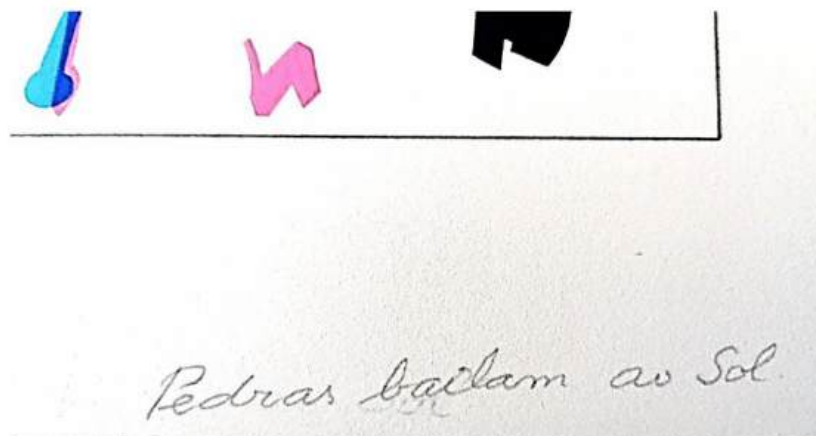


Figura 277a. Nadir Afonso. Título. *Pedras bailam ao Sol*.  
Detalhe em recorte da pintura da figura 277. Foto: própria.

O Estudo realizado pelo artista, na concepção inicial, não possuía título. Este foi concebido no ato da pintura. Encontra-se enquadrado no *Período Organicista*, no inventário ( item 1 da figura 277).

Cabe ressaltar a poética inspiradora deste tema, que decorre de uma personificação, ou seja, de uma prosopopéia. Nadir Afonso utilizou esta figura de linguagem que consiste na atribuição a objetos inanimados ou seres irracionais, sentimentos ou ações específicas do ser humano. Portanto, as pedras que bailam diante do sol na pintura revelam esta conotação alegórica. Acreditamos que – em termos conceituais – esta obra poderia incluir-se, em simultâneo, a um *Período Natureza Simbólica*, como proposta futura.

A pintura a guache sobre papel (item 2 figura 277) caracteriza-se pela composição em que prevalece, de forma mais intensa, a linha do horizonte e a luminosidade de elementos em tons de amarelo, em que a conjugação de formas e de linhas direcionam o nosso olhar para movimentos alongados e circulares, como num bailado.

Há um sentido de expansão e de profundidade. Nadir Afonso assinala o centro do quadro numa pequena forma azul arredondada na linha do horizonte. As formas em cor preta se expandem flutuantes (como pedras), desde o centro da composição e se irradiam a partir do conjunto compositivo da direita. O peso visual deste conjunto referido

equilibra-se neste duplo contraste entre o preto, o amarelo, azuis e vermelho, rosa e cinza, suavizados pelas formas leves em tons de azul, rosa, laranja-claro, realizadas com lápis de cor. A cor atua como força e intensidade visual.

Destacamos nesta obra, o uso do lápis de cor que atua como – simulação de uma mancha de tinta lisa – completamente suave – como se fosse uma aguada controlada. Estas manchas de cores azuis, rosas e cinzas em movimento, cujos limites foram previamente determinados no Estudo, apresentam-se posicionadas sobre o fundo branco do papel. Algumas delas possuem sobreposições de camadas do mesmo tom de lápis, para uma intensificação cromática específica. Percebe-se na lateral direita da obra, que as aplicações de lápis cinza sobre o fundo atuam como sombras.

Após a secagem do guache, com a pintura aplicada por todo o trabalho, foram feitas algumas sobreposições de lápis de cor sobre as formas, previamente pintadas. Portanto, verificamos estas superposições:

- sobre várias formas amarelas, onde a aplicação do lápis de cor vermelho foi justaposta ao guache, para a obtenção de um leve tom mais alaranjado, atuando como uma sombra laranja;

- na aplicação de lápis cinza sobre a forma amarela, que já havia recebido uma sobreposição de lápis vermelho. Trata-se de uma forma em leve curva descendente à direita do conjunto compositivo desta área, que se cruza, ainda em seu trajeto, com três formas horizontais azuis que, igualmente, recebem este encobrimento tonal.

Há um tipo de efeito visual interessante nesta pintura – duas transparências ovaladas em branco – sob o conjunto de formas situadas à esquerda, nos arcos lineares amarelo e rosa (área superior), onde temos – a falsa sensação – de sobreposição translúcida. No Estudo, estas sobreposições foram realizadas com aplicação de guache branco opaco. Ao verificar atentamente a pintura nestes pontos, na realidade, não há pintura nas áreas demarcadas destas manchas (figura 277b). Há a aplicação de guache no entorno destas manchas referidas, onde encontram-se as formas verdes, rosa, amarelas e preta. Portanto, não há preenchimento de guache no interior destas manchas que simulam transparência. Nadir Afonso, no interior destas 2 formas, utiliza um colorido muito suave com lápis de cor, mantendo parte do branco do papel e, assim, simula o efeito translúcido ao preencher suavemente as regiões de interseção, com as respectivas cores e concretiza esse seu objetivo.



Figura 277b. Nadir Afonso. *Pedras bailam ao Sol*.  
 Detalhe em recorte da pintura da figura 277. Foto: própria.

No Estudo há também outras 4 pequeninas superposições arredondadas brancas que foram transpostas para a realização da pintura a guache. Duas destas, encontram-se, isentas de preenchimento, na linha vertical preta que exatamente cruza a linha do horizonte na obra em papel. A terceira mancha pintada em branco sobre o Estudo, está presente na área central do arco linear amarelo. Curiosamente, na obra em pintura, a área delimitada para a sua execução, encontra-se interrompida e também sem preenchimento de tinta. Há uma subtil área de aplicação de lápis de cor azul muito claro, em seu entorno, a simular o seu contorno, quase que invisível e que mantém o branco do papel arredondado em seu interior. Essa interrupção do arco abre uma área de respiração na composição final. A quarta pequena mancha está aplicada no Estudo, em sobreposição de guache branco na linha de intenso cor de rosa, que desce em posição inclinada, na direção de uma forma de mesma cor, na região do canto direito do Estudo. Já na pintura, isso ocorre de forma diferenciada. O artista realiza, na obra, a linha com guache rosa intenso, na mesma posição indicada, porém nesta região que, talvez recebesse um encobrimento de branco, há simplesmente uma interrupção na linha, sem forma, sem tinta, ficando o branco do papel a criar mais uma área de respiração livre.

Poderíamos nos perguntar afinal, por que há tantas pinturas com retoques brancos, com pequenos pormenores em sobreposições ou transparências brancas, tão presentes nas obras do artista? Nadir Afonso assim responde: “Onde o sente demasiado *negro*, o pintor retoca *acrescentando branco* e vice-versa. Com o objetivo de facilitar a percepção, o artista, como se nota frequentemente, semicerra os olhos por forma a *apagar* os pormenores e a fazer realçar a homogeneidade das grandes unidades<sup>173</sup>”.

<sup>173</sup> Afonso, Nadir (2020a). *O sentido da arte e outros textos*. p.229.

## CONJUNTO 13



Figura 278. Nadir Afonso. *Período Paisagens de Ouro*. Inéditos. Conjunto 13.  
 1. *s/título*. Estudo. Técnica mista. 5,2 x 8,5 cm. Inv. E-3186. s/d.  
 2. *Essência*. Pintura a guache sobre papel, técnica mista com lápis de cor.  
 24,4 x 39,7 cm. Inv.1565. s/d.  
 Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

### Conjunto 13 – Estudo – Pintura a guache em técnica mista – figura 278

Este Conjunto que abrange o Estudo e a pintura, na figura 278, foi classificado nesta investigação, como pertencentes ao *Período Paisagens de Ouro*. Esta pintura a guache encontra-se também apresentada na figura 234, nº 40 desta pesquisa.

No Estudo desta obra, o artista utilizou canetas de feltro, lápis de cor e aguadas de guache branco para elaborar as zonas de nebulosidade e de organicidade das formas (item 1 da figura 278).

A pintura realizada (item 2 da figura 278) demonstra um efeito preponderante – uma atmosfera de suavidade e de permeabilidade – como algo que concentra internamente, uma força, um vórtice energético que, em simultâneo, atua em movimento numa livre diluição serena, em torno de si próprio.

O título escolhido por Nadir Afonso – *Essência* – deixa transparecer um sentido de cerne, de vibração tonal e luminosa, que remete a este conceito. O vínculo do artista com a *Natureza simbólica* se revela nesta pintura, que não propõe a representação de formas reais e exteriores, trabalha conceitualmente princípios ontológicos que estruturam a relação entre os seres vivos, os elementos naturais, mas sobretudo, estabelece um foco na existência do Ser, em uma conceção metafísica.

Nesta obra há diversas áreas realizadas com manchas de cor totalmente uniformes e muito suaves. Só se nota a presença do lápis de cor, na aproximação ao trabalho. Alguns tons de azul-claro tão diáfanos trazem a sensação de que há uma sobreposição, ou um véu branco sob determinada mancha de cor, mas isto é meramente um efeito de camada velada planejada pelo artista e que, traz à pintura o efeito volátil das cores e formas.

Há nesta composição a prevalência das curvas e das formas orgânicas. As manchas de cor, tão tênues na parte superior, quase não são perceptíveis. Observa-se ainda, áreas de sobreposições de lápis sobre os guaches.

Além de ser apreensível a suavidade da paleta de cores escolhida, (tonalidades de azul-claro, verde-claro, amarelo, rosa-claro, violeta e lilazes), são também visíveis elementos de dimensões reduzidas, em tonalidades mais intensas, nas cores preta, rosa de bengala e vermelho). Estes últimos, por serem pequenos e diluídos no espaço não comprometem a suavidade pretendida com este trabalho.

Nota-se na região central do quadro, mesmo ao centro, e também mais à direita e levemente à esquerda, a intencionalidade de uma presença visual e planificada, de uma sobreposição com aspeto de camada transparente (similar a um *layer*), uma névoa suave

a sobrepor elementos azuis e verdes, como se fosse uma atmosfera de encobrimento fugaz. Na realidade é uma aparência criada pela ausência de utilização do guache nestas áreas, onde partes destas formas, apresentam-se com guache intenso para fora destas regiões e a continuidade destas, em termos visuais ocorre apenas pela coloração muito suave de lápis de cor que atua na concretização de leves sombras cromáticas.

Este efeito translúcido é relevante, pois só é perceptível aos olhos, quando observado pelo espectador em uma visualização bem próxima. Com um distanciamento maior em relação à esta pintura, nossos olhos captam uma sensação do encobrimento e a presença de um branco transparente, que realmente não foi realizado.

Há também áreas somente de preenchimento suave em lápis de cor azul-claro sobre o papel branco, como mancha de cor suave na parte esquerda superior da pintura e mais fortemente presente em uma massa de cor azul mais intensa à direita.

Nadir Afonso, com esta pintura, expressa a profundidade de suas investigações acerca do Ser e do sentido de existência, e de certa forma, trabalha estas questões artisticamente, no desvelamento e no encobrimento das formas que parecem se expandir a partir de uma energia primordial.

O artista declara: “A Lei é o Ser que não precisa de nada para existir. Podemos facilmente conceber a inexistência das leis quando são estas que regem os seres e não os seres que regem as leis?”<sup>174</sup>

Nadir Afonso então complementa: “...de uma maneira geral todos os meus estudos estéticos anunciam a existência desta energia latente, sentida nomeadamente nas leis subjacentes a toda a composição da obra criadora, assim como em tantas manifestações energéticas ainda totalmente incompreendidas pela ciência”<sup>175</sup>.

Sobre esta energia o pintor reflete: “a partir de então entramos naquele domínio que, parecendo o próprio da metafísica, encerra uma energia, nem mais nem menos imponderável do que aquela das *partículas fantasmagóricas*<sup>176</sup> revelada através da investigação da física atual”.

Nadir Afonso conclui: “Chegamos assim a esta singularidade absoluta: numa impossível *ek-stasis*<sup>177</sup> do seu Ser, a lei mantém o espaço aberto no seio do Nada”<sup>178</sup>.

<sup>174</sup> Afonso, Nadir (2020c). *Universo e pensamento e outros textos*. p.149.

<sup>175</sup> *Ibidem*.

<sup>176</sup> O termo “partículas fantasmagóricas” mencionado por Nadir Afonso, refere-se às suas pesquisas na seguinte obra: Fang Li Zhi; Li Su Xian (1994). *A Criação do Universo*. Lisboa: Gradiva.

<sup>177</sup> *Ek-stasis* (do grego ἔκστασις) significa literalmente “estar fora de si”. É um termo usado na filosofia antiga e na fenomenologia para descrever um estado em que o sujeito se projeta para além de si mesmo.

<sup>178</sup> Afonso, Nadir (2020c). *Universo e pensamento e outros textos*. p.149.

## CONJUNTO 14



Figura 279. Nadir Afonso. *Período Fractal*. Inéditos. Conjunto 14.  
 1. *s/titulo*. Estudo. Técnica mista. 4,5 x 8,4 cm. Inv. E-3936. s/d. Foto: Acervo da Fundação.  
 2. *Som do Violino*. Pintura a guache sobre papel, técnica mista com lápis de cor.  
 23 x 41,5 cm. Inv.1635. s/d. Foto: própria.  
 Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso

### Conjunto 14 – Estudo – Pintura a guache em técnica mista – figura 279

*Som do Violino* é o título da pintura nomeada por Nadir Afonso, em apontamento a lápis na borda de sua obra (item 2 da figura 279).

Esta pintura reflete, em sua composição, linhas norteadoras fundamentais. Pertence ao *Período Fractal*. Primeiramente uma linha de cor laranja mais intensa, com traçado centralizador, em curva, na direção esquerda-direita. Atua como uma possível linha do horizonte, arredondada.

Observa-se linhas mais centrais amarelas e laranjas que partem da região da esquerda inferior do trabalho e se inclinam, em direção à primeira linha mencionada, para tocá-la num ponto forte da composição, onde há a interseção de uma linha curta laranja de sentido vertical, que cruza a referida linha do horizonte principal (realizada em curva). Esta confluência linear se assemelha à noção de direcionamento compositivo que conduz os elementos pictóricos a um ponto de fuga, em perspectiva.

À direita do quadro, percebe-se uma linha quebrada em tom de laranja que vem a gerar uma inquietude visual, conjuntamente nesta região, encontram-se linhas verdes angulares soltas, formas esparsas nas cores rosa, vermelha, laranja e azul, que contribuem com este dinamismo perceptivo. Essa sensação é amenizada e abrandada pelas espirais em tons de azul, rosa e vermelho, que se sobrepõem aos elementos descritos, e que criam mais uma camada espacial na atmosfera do quadro.

Podemos também analisar a composição onde a incidência da cor atua como divisor de áreas, como se pode verificar duas áreas ‘quase triangulares’ (uma azul e outra branca) próximas à diagonal do espaço retangular delimitado pela pintura (do canto inferior esquerdo ao canto superior da direita). As tonalidades de azul chegam a predominar visualmente no lado esquerdo, trazem a sensação de inclinação e peso visual, devido à presença de múltiplas formas em movimentação. Destacam-se igualmente, elementos pictóricos nas cores preta e castanha. Nesta área há a preeminência dos tons frios de azuis, lilás e verdes. No lado oposto à direita, onde prepondera o fundo branco, a tensão compositiva da obra se equilibra, mediante a sensação de luz, fluidez e de maior espaço, onde convivem formas e linhas de cores mais intensas e luminosas, que promovem uma integração harmoniosa no conjunto da obra.

Os pares de cores complementares diretas, presentes no círculo cromático, utilizadas pelo artista: (azul e laranja) e (vermelho e verde), ao mesmo tempo em que

vibram mutuamente nas áreas preenchidas a guache (nas formas e linhas) também se equilibram visualmente.

Nas áreas em azul do fundo, alguns destes espaços foram preenchidos com o lápis de cor, sobre o fundo branco, em *flat coloring* e em *layering* (azul sobre azul). Há diversas sobreposições, igualmente, sobre áreas de guache já seco, com o uso dos lápis de cor: azul, laranja, vermelho, violeta, lilás, cinza e amarelo. É perceptível uma superposição de guache sobre guache, através de uma pincelada matérica branca e vertical, à esquerda da voluta, bem próxima a ela. Esta pincelada superposta quebra e dilui o ponto de interseção entre 3 linhas mais escuras que se cruzam neste local. Assim, o branco dissolve este ponto forte que desfavorecia a composição, para que os holofotes da percepção se direcionem a outros elementos mais cruciais da pintura.

As formas principais que dialogam nesta obra são as curvas que acabam por evocar as formas ovais. A oval da esquerda é menor, porém possui maior peso visual, devido ao preenchimento a guache e às sobreposições recebidas de lápis de cor. O conjunto de ovais lineares (nas cores vermelho, azul e rosa), quase unidas, são mais leves, porém maiores, intensas e atuantes na região direita da pintura. Estas, são fluidas, abertas e livres, mas conduzem os nossos olhos para que se retenham por algum tempo nesta área e depois percorram os diversos espaços deste quadro.



Figura 279a. Detalhe em recorte feito pela autora para fins científicos, da foto original da figura 279. Foto: própria.

Ao observarmos o detalhe da pintura, na figura 279a, será possível estabelecer algumas hipóteses. Não sabemos ao certo, se a forma oval azulada possa ser a voluta de um violino que se liga à caixa das cravelhas e se as algumas das formas ovaladas avermelhadas possam ser alusivas às cravelhas<sup>179</sup>. Ao visualizarmos estes pormenores, as

<sup>179</sup> Pinos localizados na voluta do violino usados para ajustar a afinação das cordas.

linhas inclinadas de tonalidades mais escuras que se direcionam à direita, próximas da voluta, poderiam também evocar uma pauta musical. As 4 linhas amarelas que se direcionam ao fundo, em perspectiva, seriam passíveis de representar as cordas do violino. Este instrumento musical poderia, intencionalmente, ter sido elaborado pelo artista na composição da obra, a partir de elementos evocativos, dispostos em formas descontínuas, livres, disseminadas e em movimento, assim como a música flui, expande e se irradia pelos ambientes no espaço. Conforme a Lei da integração e da desintegração das formas, compreendida por Nadir Afonso, esta pintura em seu conjunto, estaria a revelar uma conceção de várias componentes dispersas do violino que, ao formarem o conjunto ou estrutura compositiva coesa, estariam a constituir essa unificação temática, em que o próprio objeto – violino – não é o mais importante, e sim – o Som.

Ao nomear o quadro com este título: *Som do Violino*, o artista buscou representar os sons através da pintura, o que torna o trabalho mais curioso e indicativo da sensibilidade e compreensão estética de Nadir Afonso, para além da expressão puramente da materialidade das tintas. Poderíamos dizer que esta obra é uma *pintura sinestésica*.

Ao refletirmos sobre o *Som do Violino* propriamente dito, é de conhecimento geral que o timbre deste instrumento musical, popularmente reconhecível, pode ser considerado brilhante, penetrante, expressivo, como também, capaz de grande variação tonal. O som pode variar entre o suave e o aveludado (registos graves) e atingir o agudo e ressonante (registos mais altos). Há diversos atributos, referentes às características acústicas do violino, que não poderão ser aqui descritos nesta breve análise.

Entretanto, destacamos algumas terminologias atribuídas ao som, relacionadas às cores. Como exemplo, segundo Robert Erickson (compositor e professor de música), “qualidade tonal e cor tonal são sinônimos de timbre, assim como a ‘textura atribuída a um único instrumento’<sup>180</sup>”. O conceito de textura é referido ao arranjo/composição, como variadas linhas melódicas entrelaçadas *versus* uma melodia cantável acompanhada por acordes subordinados. O autor ainda relata que Hermann von Helmholtz (matemático, médico e físico) usou o termo alemão *Klangfarbe* (cor tonal), e John Tyndall (físico) propôs uma tradução para o inglês, *clangtint*.

Para o músico que trabalha imagens digitais e som, Adriano Abbado<sup>181</sup>, o som de um instrumento musical, de acordo com a sua composição de frequência, pode ser

<sup>180</sup> Erickson, Robert (1975). *Sound Structure in Music*. Editora University of California Press. p.5-7.

<sup>181</sup> Abbado, Adriano (1988). *Perceptual Correspondences: Animation and Sound*. MS Thesis. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology. p. 3.

descrito em palavras como: brilhante, escuro, quente, áspero e outros termos. Existem, ainda, cores do ruído, como o rosa e o branco. Em representações visuais do som, o timbre corresponde à forma da imagem, enquanto o volume corresponde ao brilho e o tom corresponde ao *y-shift* (deslocamento do y) do espectrograma<sup>182</sup>.

O termo “brilho” é abordado nas questões artísticas relacionadas à luminosidade da cor, aos contrastes de luz e sombra entre elementos pictóricos, entre volumetrias criadas em esculturas, design, fotografia, cinema, cenografia, teatro, iluminação, etc. Alarga-se a diversas áreas afins, como também às áreas das ciências.

No entanto, o termo “brilho” é aplicado igualmente em debates e discussões acerca dos timbres sonoros, em uma analogia aproximada ao “brilho visual”. Segundo David L. Wessel<sup>183</sup>, (professor, compositor, intérprete inovador) os investigadores de timbre consideram o brilho como uma das distinções mais fortes entre os sons, em termos de percepção<sup>184</sup>.

Percebemos que Nadir Afonso possuía uma sensibilidade estética apurada e um refinamento sensorial para a percepção visual, assim como, para a percepção musical, literária e poética. A pintura a que estamos a analisar demonstra que o artista revelou, visualmente e plasticamente, a sua acuidade sonora na realização da pintura.

Em relação à poesia, Nadir valorizava muito mais “a sonoridade e os seus ritmos fonéticos” do que “o valor significativo das palavras”. Ele tinha grande admiração pela poesia de Rimbaud e afirmou “neste poeta as necessidades criativas são já puramente rítmicas. É evidente que para ele o que importa é a procura da harmonia”. O pintor então cita o poeta: “*Je voyais avec son idée le ciel bleu et le travail fleuri de la campagne; je flairais sa fatalité dans les villes*” e ressalta a sua percepção da harmonia dos ritmos e sons – “fleuri... flarais... fatalité... villes.”

A busca da harmonia era imanente na vida de Nadir Afonso. A sua percepção – sonora, visual, dinâmica e cinética – era transposta para a criação artística, mediante a expressão dos ritmos, tons, cores e movimentos incessantes no espaço, entre linhas e formas na composição das suas obras.

---

<sup>182</sup> A análise de espectrograma é uma técnica utilizada para visualizar e interpretar dados de sinais sonoros ou vibratórios.

<sup>183</sup> David L. Wessel (1942-2014). Realizou um trabalho de impacto nos campos da psicologia da música e da música computacional. Ele aplicou sua formação em psicoacústica a um trabalho pioneiro sobre a percepção do timbre musical e trabalhou extensivamente em questões de interação humano-computador para improvisação musical.

<sup>184</sup> Wessel, David (1979). Low Dimensional Control of Musical Timbre. *Computer Music Journal* 3:45–52.

## CONJUNTO 15



Figura 280. Nadir Afonso. *Período Perspético*. Inéditos. Conjunto 15.

1. *s/titulo*. Estudo. Técnica mista. 5,7 x 9 cm. Inv. E-4049. s/d. Foto: Acervo da Fundação
  2. *O sonho que em minha alma habita*. Pintura a guache sobre papel, técnica mista com lápis de cor. 25,5 x 39,5 cm. Inv.1556. s/d. Foto: própria
- Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

### Conjunto 15 – Estudo – Pintura a guache em técnica mista – figura 280

*Sonho em que minha alma habita* é o título escrito por Nadir Afonso na margem de sua pintura, após finalizada (figura 280a). Trata-se de mais uma obra de carácter metafísico, pois condensa uma densidade simbólica. Pertence ao *Período Perspético*.

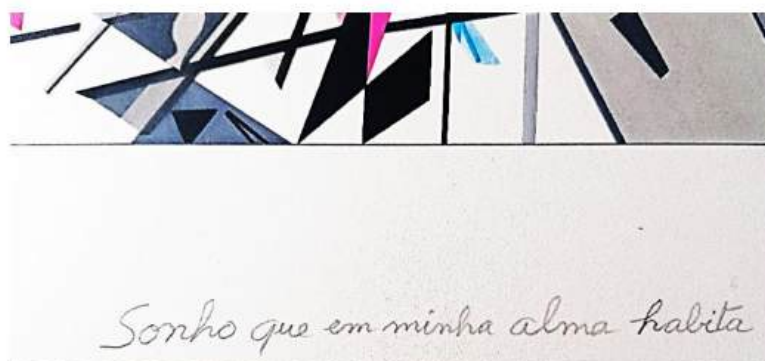


Figura 280a. Nadir Afonso. Título. *Sonho que em minha alma habita*. Detalhe em recorte para fins científicos, da foto original da figura 280. Foto: própria

Nesta obra, a temática possui um significativo apelo conceptual e reflexivo. A técnica utilizada para aplicação do guache sobre papel, foi a pintura uniforme. Inclui-se ainda, a complementaridade cromática e de efeitos suaves e esfumados, decorrentes da aplicação de sobreposições em lápis de cor sobre o guache, assim como, preenchimentos de manchas de cor muito suaves sobre o papel (figura 280).



Figura 280b. Algumas linhas fortes da composição. Imagens comparativas. À esquerda, intervenção com aplicação de linhas indicativas na cor roxa. À direita a obra para visualização, da figura 280. Fotos: próprias.

Observa-se as linhas fortes estruturantes da composição (assinaladas na cor roxa, na figura 280b) que, mesmo interrompidas ou sugeridas na pintura, formam uma área compositiva triangular, cujas tensões formais se equilibram através do traçado de outras 6 linhas inclinadas e ritmadas, que direcionam o peso visual para a direita. A composição vem por apresentar um movimento lateral, em que o conjunto de formas e linhas desloca-

se, visualmente, da esquerda para a direita, direcionado para uma sensação de profundidade nesta direção. É perceptível o ritmo de algumas linhas inclinadas que se dirigem para a região onde há duas formas ovais azuis e uma oval rosa intenso.



Figura 280c. Algumas linhas compositivas auxiliares. Imagens comparativas. À esquerda, intervenção com aplicação de linhas indicativas na cor roxa. À direita a obra para visualização, da figura 280. Fotos: próprias.

Na figura 280c, indicamos na imagem da esquerda, algumas linhas compositivas auxiliares (realçadas na cor roxa):

- verticais (que buscam contribuir para a noção de profundidade nos setores da esquerda e mediano da pintura);
- inclinadas (que estabelecem ritmos diferenciados em direção inclinada oposta, da direita inferior para a esquerda superior);
- uma única linha horizontal à direita (que busca criar um plano/área de profundidade, em perspectiva à direita, conjuntamente com as linhas próximas em amarelo nesta região).

Esclarecemos que estas linhas e traços visíveis e muitas vezes, de trajetórias insinuadas, realizados pelo artista na concepção de suas obras, trata-se de traços reguladores que surgem da própria intuição e do desenho de Nadir Afonso. O artista afirma que a delimitação com linhas auxiliares para a percepção dos traços reguladores não é necessária, mas facilita a percepção. “Para as poder *delimitar* foi preciso tê-las percebido no vazio, de qualquer maneira, o ato de delimitar prova que o espaço já tinha sido percebido antes<sup>185</sup>”. Um exemplo clarificador é a presença do grande triângulo sugerido sutilmente na composição e que foi identificado pelas linhas roxas na imagem da esquerda, da figura 280 c. Nadir Afonso complementa seu pensamento, acerca das linhas auxiliares, ao dizer: “essas linhas *virtuais* auxiliares – e dizemos *virtuais* porque não

<sup>185</sup> Afonso, Nadir (2020a). *O sentido da arte e outros textos*. p.216.

contam como valores plásticos [...] Os traçados regulares não ajudam a compor, ajudam a constatar e a reter a composição<sup>186</sup>”.

As linhas compositivas que destaco nas imagens da esquerda, na cor roxa, nas figuras 280b e 280c, assinaladas para melhor visualização do espectador, somente reforçam a criação intuitiva da estruturação da obra, feita por Nadir. Para o artista, estas linhas iniciais, geradoras das espacialidades, onde irão atuar as formas, não são tão importantes, quanto a matemática subjacente e intuída, que surge a partir da morfometria, e que estabelecerá verdadeiramente a relação entre as formas. Para tal, o artista reflete: “foi nessa procura da sua entidade própria que o traçado regulador primordial passou de um adequado reforço das qualidades de perfeição, evocação ou originalidade, a uma teia urdida mediante restritas proporções morfométricas e, daí, a um atual formalismo puramente abstrato<sup>187</sup>”.

Nadir Afonso, nesta obra, recorre a uma paleta cromática composta por: azul, o rosa de bengala, rosa-claro, amarelo, amarelo-alaranjado, verde, diversos tons de cinza e preto. Por haver diversas formas na cor cinza, estas tonalidades neutras ampliam o grau da vibração das cores, principalmente do rosa de bengala e do amarelo, que aí tornam-se mais intensos.

Há formas geométricas muito precisas, assim os cinzas funcionam visualmente como facilitadores de um contraste similar a um contraste simultâneo de cores complementares do círculo cromático.

O artista realizou diversas aplicações com lápis de cor nas cores: vermelho, azul, cinza, cinza-claro, verde e amarela. Algumas destas aplicações ocorreram nas sobreposições de lápis sobre guache, com obtenção de efeitos tonais e de sombras, na técnica do esfumado.

Outras áreas preenchidas de lápis de cor sobre o fundo branco do papel, na técnica *flat coloring* podem ser vistas nas cores: amarela, azul, cinza-claro, verde e rosa.

No alto do vértice do triângulo demonstrado na figura 280d, observa-se 2 aguadas em guache azul-claro, que formam uma composição triangular sobrepondo linhas angulares convergentes, que foram encobertas, mas visíveis ainda, mediante vestígios observáveis, na parte superior esquerda da pintura, internamente, ao referido vértice.

<sup>186</sup> Afonso, Nadir (2020a). *O sentido da arte e outros textos*. p.p.216-217.

<sup>187</sup> Afonso, Nadir (2020b). *Da intuição artística ao raciocínio estético e as artes: erradas crenças e falsas críticas*. p.47.



Figura 280d. Detalhe das aguadas em guache azul-claro e de aplicação do lápis de cor azul, em sobreposição ao guache seco e à esquerda, em preenchimento *flat coloring*, sobre o branco do papel. Recorte realizado para fins científicos, a partir da figura original 280. Foto: própria.

Na região central mediana da pintura há 2 áreas com pinceladas em guache branco sobre formas azuis, que anulam alguns pontos da composição (setas roxas indicativas da figura 280e). Nadir Afonso deveria julgar que estes espaços compositivos necessitavam de estar mais suaves. Portanto, ele criou áreas de respiração e atuou na integração harmoniosa das formas.



Figura 280e. Duas setas roxas indicativas de 2 áreas preenchidas com aguadas em guache branco, superpostas a formas azuis. Detalhe em recorte, para fins científicos, a partir da figura original 280. Foto: própria.

Na parte inferior da pintura é possível perceber encobrimentos realizados com lápis grafite sobre 2 formas previamente preenchidas em guache cinza. Um brilho suave é perceptível, ao se verificar de perto, porém não muito visível na fotografia.

Ao mesmo tempo em que esta pintura ressalta a interação entre as formas geométricas, numa visão superficial de um primeiro olhar, ela evoca, como já referido, a um apelo conceptual, reflexivo e metafísico, quando a intencionalidade do artista intitula a obra como: *Sonho em que minha alma habita*. Não iremos adentrar-nos em interpretações acerca das duas palavras marcantes: sonho e alma. Mas sobretudo, poderemos buscar a compreensão através do que o próprio Nadir Afonso acena em suas Teorias Estéticas, acerca da relação entre o processo da criação artística e a alma.

Sobre a atuação e credibilidade do mecanismo da morfometria na criação da obra de arte, Nadir Afonso reflete: “contudo, este mecanismo permanece de tal modo ignorado, a nível do julgamento estético, que o próprio artista se ilude, por vezes, e confunde as leis exteriores com as suas interiores e pessoais *ressonâncias da alma*<sup>188</sup>”.

Nadir Afonso, ainda sobre a morfometria e as questões da harmonia, acentua que “a qualidade expressiva de uma obra de arte depende desta quantidade de relações matemáticas<sup>189</sup>” – relações estas, muitas vezes intuídas e não percebidas pelo próprio artista, ao criar. Nadir afirma: “só existe arte plástica a partir do momento em que o artista, preocupado em proporcionar-nos, em sentir ele próprio um prazer duradouro, inalterável, domina a sua obra através de qualidades universais e eternas. A história desse processo é *a alma* da história da arte<sup>190</sup>”.

Na criação, no processo de conceção de uma pintura, que inclui esta obra de cariz geométrico e abstrato, que aqui analisamos, é possível captarmos como Nadir Afonso elaborou a estrutura compositiva:

Quer tacteando, por um esforço exaustivo de perceção, quer, passo a passo, aproveitando das descobertas do geómetra, disciplinando o seu trabalho, o artista compõe geometricamente a sua obra na qual a participação consciente, teórica, a parte que remete para a construção racional dos “traços reguladores”, é, todavia insignificante em comparação com a rede de ligações intuitivas subjacentes à composição<sup>191</sup>.

---

<sup>188</sup> Afonso, Nadir (2020b). *Da intuição artística ao raciocínio estético e as artes: erradas crenças e falsas críticas*. p.47.

<sup>189</sup> Afonso, Nadir (2020a). *O sentido da arte e outros textos*. p.81.

<sup>190</sup> Ibidem. p.64.

<sup>191</sup> Ibidem. p.64.

A composição, para o artista, era fundamental. Pode-se comprovar esta afirmação, mediante a infinidade de Estudos que o pintor realizava, metodologicamente, antes da execução da pintura. Nadir Afonso declara: “em certas obras acho que atingi o absoluto, principalmente na composição<sup>192</sup>”.

Ao retomarmos o tema que intitula a obra - *Sonho*, quando em uma entrevista, lhe é questionado: “O sonho que gostaria de ver realizado?”

Nadir Afonso responde: “O sonho que me falta é o de ter sido compreendido<sup>193</sup>”.

---

<sup>192</sup> Santos, Agostinho (2012). *Nadir Afonso conversa com Agostinho Santos*. p.31.

<sup>193</sup> *Ibidem*. p.28.

**Observação temática 3 – Paisagens de Ouro** – Iremos apresentar análises de algumas obras que se enquadram na nova classificação proposta nesta investigação – *Período Paisagens de Ouro*, (Conjuntos 16 a 20). São pinturas a guache sobre papel, cuja composição revela uma linha do horizonte nítida, forte horizontalidade, de onde partem linhas divergentes, formas em dinâmicas radiais, como já referido. A paleta de cores destaca o amarelo em grande intensidade, em contraste com o azul. Inclui-se também o laranja.

### CONJUNTO 16



Figura 281. Nadir Afonso. *Período Paisagens de Ouro*. Inéditos. Conjunto 16.

1. *s/título*. Estudo. Técnica mista, 4,5 x 8,4 cm. Inv. E-3936. s/d.
2. *Mitilene*. Pintura a guache sobre papel, técnica mista com lápis de cor. 22,2 x 41 cm. Inv.1869. 1964-2011.

Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

### Conjunto 16 – Estudo – Pintura a guache em técnica mista – figura 281

A evocação no nome *Mitilene*, transporta o nosso olhar e imaginário para a capital da ilha grega de Lesbos, situada no mar Egeu, nas proximidades da costa da Anatólia. A composição desta pintura nos revela um cariz de paisagem fluida, onde não há a presença de formas arquitetónicas. O destaque das formas ovais, entreabertas, pode sugerir os enquadramentos das curvas e da orla marítima, característicos na região. Embora a temática esteja dedicada ao nome da referida capital, esta obra se enquadra melhor ao *Período Paisagens de Ouro*, devido às suas especificidades de composição e de paleta de cores, com amarelos de grande intensidade (figura 281).

Nesta pintura observa-se a presença de formas realizadas com aplicação de guache em pintura uniforme, nas cores: amarelo, vermelho, verde, rosa, preto e azul.

Uma forma irregular linear azul, horizontal, demarca parte de uma suposta linha do horizonte e é interrompida por uma área branca na região central da pintura. Uma linha espessa vermelha, inclina-se na sua direção e acompanha conjuntamente esta forma azul mencionada. Entretanto esta linha vermelha, continua o seu trajeto, linearmente visível, para além desta área branca referida, ao deslocar o nosso olhar para o horizonte, neste movimento esquerda-direita.

Uma linha curta e preta, inclinada, direciona-se com peso visual e assinala a interseção de outras demais linhas, que convergem e simultaneamente divergem do ponto central da composição, que está presente nesta área branca.

A tríade existente das três formas à direita no espaço compositivo da pintura – as 2 ovais e 1 conjunto irregular de formas coesas (direcionado em perspetiva) – expressam protagonismo e impacto visual, devido a concentração de elementos pictóricos em cores intensas, como também, por configurarem formas de dimensões maiores.

Da região central do quadro, para o lado esquerdo, prevalecem as linhas radiais vermelhas, a forma azul, uma linha preta em elevação inclinada, os elementos pictóricos transversos na cor amarela e a preponderância de uma forma triangular verde, preenchida em lápis de cor, além de outras formas dispersas em azul e vermelho, preenchidas com camadas extremamente suaves, em lápis de cor vermelho, azul, amarelo e rosa.

Importa referir que Nadir Afonso alcança curiosamente, um equilíbrio na composição deste quadro, de uma maneira inusitada – mediante o apaziguamento das tensões compositivas entre a tríade mencionada (da direita) e das atmosferas diáfnas, obtidas com a luminosidade das áreas brancas, amarelas e subtilezas das cores

extremamente claras (da esquerda). As áreas de extrema vibração cromática e formal, da área direita da pintura, são vencidas visualmente pelo abrandamento da área esquerda, que culminou no alcance da harmonia do conjunto.

Nadir Afonso, na busca de expressar a subtileza da atmosfera dos espaços visuais utilizou o lápis de cor de uma forma tão suave, na parte superior do trabalho, nas formas dispersas mencionadas (azuis e vermelhas) que se diluem no espaço, e as amarelas mais suaves, que quase não se nota os traços de um colorido que não deixa vestígios (na técnica de *flat coloring*). O artista realiza uma camada lisa e translúcida, igualmente observável na forma irregular verde-clara, da parte inferior (figura 281a).

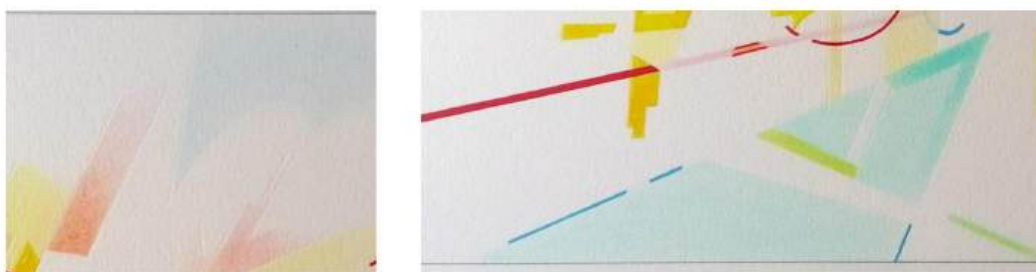


Figura 281a. Imagem da esquerda, preenchimento muito suave, de formas com lápis de cor azul, amarelo e vermelho, em *flat coloring*. Imagem da direita, parte interna do triângulo preenchido em lápis suave verde, de mesma técnica de aplicação. Detalhes em recortes, para fins científicos, a partir da figura original 281. Fotos: próprias.



Figura 281b. Imagem da esquerda e da direita com fragmentações do guache amarelo e superposição de lápis vermelho sobre os fragmentos. Detalhes em recortes, para fins científicos, a partir da figura original 281. Fotos: próprias.

Na figura 281b, observa-se que Nadir Afonso, em algumas áreas, realizou o preenchimento com lápis de cor amarelo. Depois pintou com guache amarelo por cima, em sobreposição. Após este procedimento, este mesmo guache, começou a se soltar em algumas partes, talvez pela intensidade da cera presente no lápis na camada subjacente, que alterou a fixação da tinta. Isto está visível em formas à esquerda do trabalho,

sobretudo em 2 áreas amarelas (em detalhes na figura 281b). Nadir observa este efeito e, intencionalmente, passa por cima destas fragmentações, sombras suaves em lápis vermelho, que tornaram-nas mais visíveis, nestes pequenos descolamentos e fracionamentos do guache (figura 281b).

Nesta pintura vemos que algumas formas suaves aplicadas em lápis de cor complementam visualmente a oval esquerda de maneira fugaz e que mantém a abertura desta forma, sem limitá-la (figura 281c).



Figura 281c. Imagem da esquerda. Verificação da oval esquerda e suas complementações em lápis de cor suave. Visualização das sobreposições em *layering*, com *degradés* de azul, na forma pertencente ao conjunto geométrico inferior, similar ao paralelogramo.

Imagem da direita. Verificação de *layering* no interior e fundo do triângulo verde. Verificação de faixa em *layering*, em *degradé* verde, na região limítrofe do vértice do triângulo verde.

Detalhes em recortes, para fins científicos, a partir da figura original 281. Fotos: próprias.

Há algumas áreas em sobreposição em camadas de lápis de cor, lápis sobre lápis, na técnica do *layering*, formando *degradés*, como na faixa que compõe o vértice e lados na ponta do triângulo verde central, assim como na curva azul em 2 tonalidades, que sai do conjunto geométrico (similar a um paralelogramo) na região inferior do trabalho (figura 281c).

Para Nadir Afonso, utilizar a cor do guache e utilizar a cor do lápis, ambas as aplicações, funcionam como tinta, como pintura. Para o artista, qualquer mancha intensa ou área de cor mais suave, ou até a sombra mais inefável que seja, realizada a lápis, é pintura. Tudo isso era e fazia parte da sua pintura – processo, forma e cor.

O pintor nos revela “a combinação de cores parece-nos harmoniosa apenas depois de o artista ter conseguido compor as formas, e nunca antes.”<sup>194</sup>

<sup>194</sup> Afonso, Nadir (2020a). *O sentido da arte e outros textos*. p.77.

## CONJUNTO 17



Figura 282. Nadir Afonso. *Período Paisagens de Ouro*. Inéditos. Conjunto 17.  
1. *s/título*. Estudo. Técnica mista. 4,5 x 8,4 cm. Inv. E-3751. s/d.  
2. *s/título*. Pintura a guache sobre papel, técnica mista com lápis de cor.  
21 x 36 cm. Inv. 672. s/d.  
Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

### Conjunto 17 – Estudo – Pintura a guache em técnica mista – figura 282

Esta é uma paisagem realizada, substancialmente, na técnica da pintura uniforme e homogénea, a guache. Há sobreposições de aguadas irregulares, aplicadas em guache branco acinzentado, sobre o trabalho previamente seco e realizado. É possível visualizar algumas manchas em lápis de cor azul, na parte inferior e superior do trabalho, como complementos compositivos. Há formas que se assemelham a árvores geometrizadas. Esta obra enquadra-se no *Período Paisagens de Ouro* (figura 282).

A sugestão da linha do horizonte se apresenta em leves linhas de curvas, muito suaves, na formação de duas elevações montanhosas que finalizam na cor laranja. Portanto, uma destas linhas, inicia-se à esquerda da pintura, na cor verde e segue para a direita em deslocamento curvilíneo suave, se completa visualmente ao fim, na cor laranja, ao passar por detrás das árvores.

Linhas curvas surgem em diversas regiões da pintura e representam, de certa forma, uma – topografia no espaço – a criar a sensação de profundidade, perspetiva e relevo na paisagem. Talvez esta pintura seja uma representação de paisagem outonal, próxima a um rio.

São perceptíveis os contrastes simultâneos entre os pares de cores complementares: azul-laranja e vermelho-verde, que criam uma dinâmica de movimento ótico. O amarelo intenso quebra as tensões cromáticas com protagonismo e vibração tonal. A unidade harmônica policromática é obtida mediante o diálogo das tensões referidas com as áreas de cores branca, cinza, azul-claro e preta que promovem este apaziguamento, sem retirar a força da pintura.

Se esta pintura for dividida por linhas retas, em 4 partes iguais (figura 282a), será perceptível como Nadir Afonso trabalhou o equilíbrio na relação formas-cores e pesos visuais, entre os quadrantes opostos.

Na visualização comparativa entre os quadrantes de números 1 e 4, o de número 4 apresenta um conjunto formas de dimensões maiores à direita, que expressa um sentido inclinado em perspetiva, similar a uma superfície terrestre, cujo ângulo de inclinação é rebaixado visualmente por formas lineares: branca e azul-clara que colaboram com a tentativa de horizontalidade desta área. As linhas curvas onduladas e sucessivas, aplicadas em guache cinza e azul contribuem com essa espacialidade. Estão aí presentes as seguintes cores: laranja (na maior extensão); azul ultramar escura e preta (ambas são amenizadas e clareadas com a sobreposição visual das formas lineares mencionadas).

No quadrante 1, as formas compõem um conjunto aparentemente, em dimensão menor do que no 4, porém ao evocarem os elementos compositivos circulares-arredondados e se posicionarem em elevação vertical sobre o fundo, adquirem maior potência visual, acentuada pela aplicação do amarelo luminoso. Diante deste diálogo visual, os quadrantes se equilibram mutuamente (figura 282 a).



Figura 282 a. Quatro quadrantes. Intervenção na figura original 282, para fins científicos. Foto: própria.

Nos quadrantes 2 e 3 o equilíbrio ocorre mediante a concentração e potencialização das formas. Aparentemente pode-se pensar que o quadrante 3 é mais pesado visualmente, por conter maior número de formas e elementos compositivos, no entanto, a atuação, o ritmo e o sentido inclinado, como uma superfície observada do alto, a própria multiplicidade de formas tão integradas, acaba por reduzir a força isolada de cada uma delas. Neste conjunto, as formas diluem-se entre si, numa espécie de massa compositiva, em que as maiores áreas de cor azul-clara, aliadas às formas brancas e sobreposições das aguadas branco-acinzentadas que reduzem as forças angulares, amenizam a presença visual. O quadrante 2 demonstra um número mais reduzido de formas, porém estas, ao estarem mais concentradas e delimitadas, diante de maiores espacialidades brancas entre elas, acentuam a definição dos ritmos verticais e inclinados, atuantes na noção de perspectiva. A verticalidade se impõe sobre a horizontalidade e o grupo de pequenas formas arredondadas, que constituem as copas das árvores concentram, maior potência visual, acrescida das cores utilizadas. Destacamos 2 pontos fortes de interesse, constituídos por 2 formas arredondadas de cor azul ultramar escuro, que vibram, conjuntamente com as demais árvores, no contraste principal com as formas

amarelas semitriangulares do fundo, que enfatizam este efeito. É possível concluir que os quadrantes opostos 2 e 3 equilibram-se visualmente nesta interação compositiva.

Ao visualizarmos os 4 quadrantes, na pintura completa, percebemos que as dinâmicas expressas, na correlação entre os elementos pictóricos referidos, articulam-se entre si na harmonia compositiva.

Nadir Afonso, ao trabalhar as formas e cores, afirma:

Aos olhos do artista, a cor em si não é bela nem feia; o seu grau de intensidade, em relação à graduação das outras cores, é que lhe surge mais ou menos equilibrado [...] por exemplo, uma forma considerada demasiado *pequena* pode ser aumentada se for compensada com um maior contraste de cores: num fundo branco, o quadrado pequeno negro A equilibra o quadrado grande azul B. Poder-se-ia dizer, de acordo com a teoria da Gestalt, que as duas figuras têm a mesma *pregnância*, todavia a percepção plástica constata unicamente a igualdade destas figuras<sup>195</sup>.

Na criação da composição, segundo o artista, primeiramente elabora-se as formas para se estabelecer as relações iniciais entre elas. Poderá decorrer, ainda, a partir destas interações, a criação de formas e elementos complementares que irão contribuir neste ato criativo. A cor é aplicada a seguir e, neste instante, é possível ampliar o seu grau de intensidade, para intencionalmente, ampliar ou reduzir a força compositiva de determinada forma, na busca da harmonia.

Nadir Afonso declara: “as cores são harmoniosas a partir do momento em que as formas que as contêm se organizam segundo as leis das proporções<sup>196</sup>”.

---

<sup>195</sup> Afonso, Nadir (2020a). *O sentido da arte e outros textos*. p.206.

<sup>196</sup> *Ibidem*. p. 77.

## CONJUNTO 18



Figura 283. Nadir Afonso. *Período Paisagens de Ouro*. Inéditos. Conjunto 18.

1. *s/título*. Estudo. Técnica mista. 7,3 x 11,6 cm. Inv. E-4964. s/d.

2. *s/título*. Pintura a guache sobre papel, técnica mista com lápis de cor. 25,7 x 40,5 cm. Inv.1767. s/d.

Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

### **Conjunto 18 – Estudo – Pintura a guache em técnica mista – figura 283**

Trata-se de uma pintura em técnica mista que, além de ser uma obra em que houve a aplicação do guache, revela a presença do lápis de cor como mancha pictórica, transparente e uniforme em 9 áreas da pintura, através de cores suaves em azul, cinza e amarelo. Este Conjunto de Estudo e pintura enquadra-se no *Período Paisagens de Ouro* (figura 283).

É pertinente observar que, em muitos quadros, Nadir Afonso insere o lápis de cor e o grafite como mancha de tinta, como já referido, mas nesta pintura isto ocorre de maneira singular.

A peculiaridade neste trabalho revela-se na presença de 16 áreas de lápis de cor, utilizadas com a textura espontânea, trabalhadas através de traços despojados, livres e visíveis no preenchimento destas regiões da pintura. Não há a preocupação de uniformizar as camadas neste processo. É uma abordagem oposta e incomum, ao que vemos em outras pinturas de Nadir Afonso. Esta textura intencional surge diante da própria proposta do artista em contrastar as superfícies lisas e as superfícies mais gestuais, embora estas se concentrem em espaços mais ou menos delimitados geometricamente. As cores utilizadas foram o vermelho, o verde, o azul e o roxo.

Nota-se claramente, no Estudo inicial desta obra feita em desenho, que inexistem estas 16 áreas referidas, que foram realizadas livremente com a presença dos traços de lápis de cor mais espontâneos.

Uma característica perceptível da obra de Nadir Afonso é a predileção pela pintura opaca, pastosa e uniformemente lisa, onde geralmente não se vê a pincelada. No lápis de cor ele habitualmente atua com a técnica de preenchimento liso e uniforme em que não se vê os traços. Nesta obra, os traços na aplicação do lápis de cor estão visíveis.

Neste trabalho, há muitas áreas de pintura lisa e uniforme a guache, além de linhas na composição. As cores utilizadas foram: azul oriente com adição de branco em 2 tonalidades, azul ultramar também em 2 tonalidades, com adição de branco, o verde em 2 tonalidades, vermelho, amarelo e cinza.

A composição revela uma linha do horizonte que se completa visualmente a partir de uma linha tracejada a guache na cor azul ultramar. Há um ponto de fuga, que também atua como um ponto forte ou centro dinâmico de convergência e de divergência. O nosso olhar, ao mesmo tempo em que percebe o espaço e se dirige para dentro da obra, também se alarga num movimento expansivo, de dentro para fora do quadro, para linhas que se

expandem do centro da composição, onde se concentram pequenas formas em azul, vermelho e verde.

Simultaneamente, 2 linhas ampliam a noção de espaço e profundidade: uma linha vermelha em curva, que inicia do lado esquerdo para o direito, como se formasse o símbolo do infinito aberto e incompleto (figura 283 a).



Figura 283 a. Detalhe de linha vermelha, similar a uma parte do símbolo de infinito. Recorte, para fins científicos, a partir da figura original 283. Foto: própria.

Na parte central, um pouco à esquerda, parte da referida curva vermelha mencionada, completa-se também em um movimento como se formasse uma letra 'S', a complementar a segunda parte desta letra com a linha de cor verde. Ambas as linhas trazem uma noção topográfica de superfície, que insere uma espacialidade dentro da pintura. Relembramos que no início desta investigação, assinalamos as possíveis influências no imaginário de Nadir Afonso, para o surgimento do 'S' e das espirais nas obras do artista, descritas e apresentadas nas figuras 55 a 57.



Figura 283 b. Detalhe de linha vermelha, que forma a parte superior de um 'S' e, na continuidade, completa a letra com uma linha verde. Recorte, para fins científicos, a partir da figura original 283. Foto: própria.

As formas e elementos com texturas estão em diálogo, em peso visual equilibrado, no jogo de contrastes cromáticos opostos entre estes pares: vermelhos-verdes; azuis-

amarelos. Os tons de cinza nas formas abaixo e à esquerda, trazem uma maior neutralidade à pintura e apresentam-se numa espacialidade de primeiro plano, assim como as texturas em forma de quadrícula em lápis de cor vermelho à direita, que também se sobressaem neste primeiro plano.

A estrutura formal da pintura expressa profundidade, perspectiva, dinamismo entre os elementos visuais, contrastes equilibrados, fluidez espacial e harmonia compositiva.

Para Nadir Afonso, “na arte, o que caracteriza a faculdade criadora, é a capacidade de *perceber no vazio*, de perceber a partir das formas as leis e a partir das leis novas formas<sup>197</sup>”.

---

<sup>197</sup> Afonso, Nadir (2020a). *O sentido da arte e outros textos*. p.233.

## CONJUNTO 19



Figura 284. Nadir Afonso. *Período Paisagens de Ouro*. Inéditos. Conjunto 19.

1. *s/título*. Estudo. Técnica mista. 5,3 x 8,8 cm. Inv. E-4147. s/d.
  2. *s/título*. Pintura a guache sobre papel, técnica mista com lápis de cor. 24 x 40 cm. Inv.1768. s/d.
- Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

### Conjunto 19 – Estudo – Pintura a guache em técnica mista – figura 284

O Estudo e a pintura a guache deste Conjunto enquadram-se no *Período Paisagens de Ouro*. A linha do horizonte é nítida, porém não delineada. Há um forte contraste visual entre os amarelos e azuis.

A obra em guache revela forte horizontalidade, de onde partem linhas divergentes e formas em dinâmicas radiais. A paleta de cores destaca o amarelo em grande intensidade, em vibração com o azul e demais tonalidades. Nesta pintura podemos verificar a presença de uma linha do horizonte invisível na composição, mas sentida visualmente pela horizontalidade do fundo branco, na parte mediana do quadro. Há a sugestão de linhas que configuram os arcos de uma suposta ponte.

Uma conjugação de elementos da arquitetura, em tonalidades suaves se dissipam pelo espaço, como se desintegrassem de maneira expansiva, para fora do quadro na região superior e inferior da pintura. A dissipação é acentuada mediante linhas radiais e reduzidos elementos geométricos irregulares, nas cores preta e azul ultramar escuro, que encontram-se esparsos na região central da pintura (figura 284 a).



Figura 284 a. Dissipação de elementos pictóricos na composição. Detalhe em recorte, para fins científicos, a partir da figura original 284. Foto: própria.

Enquanto a sensação de movimento ocorre no quadro no lado esquerdo, concomitantemente, há outras áreas em tonalidades de amarelo, (próximas à linha do horizonte e abaixo na região central e inferior), que apresentam uma estabilidade, repouso e firmeza na cena.



Figura 284b. Sensação de estabilidade nesta área da composição. Detalhe em recorte, para fins científicos, a partir da figura original 284. Foto: própria.

Elementos orgânicos similares à vegetação arbórea surgem em linhas curvas azuis e linhas angulares à esquerda (figura 284 c).



Figura 284c. Vegetação arbórea. Detalhe em recorte, para fins científicos, a partir da figura original 284. Foto: própria.

Há um ponto de fuga para onde se direcionam as diversas linhas inclinadas de tonalidades em azul à esquerda, e de onde partem linhas radiais, que configuram a dimensão de profundidade no quadro. Este ponto de fuga está presente no quadrado vermelho, muito pequeno, situado na linha do horizonte, bem ao centro do quadro, que se vê à esquerda do quadrado azul (figura 284d).



Figura 284d. Ponto de fuga, presente no quadrado vermelho. Detalhe em recorte, para fins científicos, a partir da figura original 284. Foto: própria.

O ponto central – o ponto forte – da composição é o pequeno quadrado branco inserido no quadrado azul desta composição, visível em detalhe (figura 284d).

O guache aqui utilizado nas cores azul ultramar, vermelho, amarelo, verde, preto e cinzento, apresenta-se em pintura uniforme, pastosa, opaca e lisa, onde não se vê a pincelada. A tinta branca aqui foi adicionada na execução de diversas nuances de azuis, cinzentos, verdes e rosas, aplicadas à pintura.

Assim como mencionado anteriormente, temos aqui mais um caso de uma pintura que, ao ser realizada similar ao esboço inicial, após a sua concretização, recebeu do artista novas interferências e acrescentos com manchas de lápis de cor mais livres e despojadas em 6 áreas da pintura (figura 284 item 2), em alguns casos sobre o papel branco e em outros, em sobreposição às formas previamente pintadas à guache.

O uso do lápis de cor, em mancha mais homogênea (figura 284e), ocorre em áreas de vermelho suave, mais à direita na pintura, (regiões superior, central e inferior, assim como no lado esquerdo da obra), em 2 pequenas áreas, onde há aplicação de lápis amarelo.

Há emprego do lápis verde suave por detrás das formas arbóreas. É visível a aplicação de lápis grafite, em uma mancha cinzenta, sobreposta à uma área de guache verde.

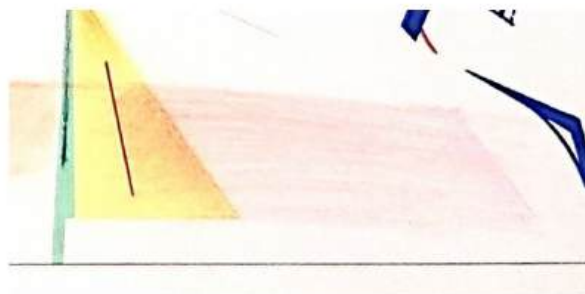


Figura 284e. Aplicações homogêneas de lápis de cor vermelho, amarelo e verde. Aplicação de lápis grafite sobre guache verde-claro. Detalhe em recortes, para fins científicos, a partir da figura original 284. Fotos: próprias.

Nadir Afonso realizou sobreposições com aguadas de guache nas cores azul e verde, na região da direita na pintura, sobre linhas quebradas de guache, em forma de ziguezague (figura 284f).



Figura 284f. Sobreposições de aguadas de guache azul e verde sobre linhas, previamente pintadas à guache azul-claro. Detalhe em recorte, para fins científicos, a partir da figura original 284. Foto própria.

Observa-se mais 3 pequenas sobreposições, em aguadas de guache branco, justapostas a elementos pictóricos previamente pintados a guache (figura 284g). Na obra é possível visualizá-las: à esquerda (na zona central inferior); abaixo da curva azul (que simula o arco da ponte); ao lado (no arco azul seguinte e acima dele); logo acima (sobre uma linha angular azul-escura) a aguada branca se expande sobre o guache amarelo. Estes detalhes são apresentados, a seguir, na figura 284g.



Figura 284h. Detalhes de sobreposições de aguadas de guache branco sobre áreas previamente preenchidas de guache já seco. Recortes realizados, para fins científicos, a partir da figura original 284.  
Foto: própria.

Esta obra de Nadir Afonso apresenta o movimento expansivo, como referido inicialmente, em uma composição equilibrada, que revela uma pintura pensada em cada detalhe da composição. É oportuno salientar a força do branco nesta estruturação compositiva. Não se trata da existência de formas brancas delineadas, mas de conjuntos de espacialidades brancas, em movimento, que evocam luminosidade. Nesta pintura, o branco do papel não é apenas fundo – o branco atua com protagonismo ativo – no campo compositivo.

Esta obra abrange várias formas que não surgiram na conceção do Estudo e foram sendo geradas no próprio processo de execução da pintura – fato ocorrido, igualmente, em outras obras. Entretanto, inúmeras pinturas do artista foram criadas, produzidas e

transpostas para o papel e tela, similarmente, como foram concebidas nos Estudos. Ou seja, na produção do conjunto das obras de Nadir Afonso, encontramos estes dois aspetos. O motivo das alterações que envolvem o artista nesta circunstância de diálogo íntimo com a obra em sua execução, o artista enfatiza: “em pintura geométrica, como aliás em todas as formas de arte do espaço, nunca se faz o que se quer, mas o que o quadro ordena<sup>198</sup>”.

Nadir Afonso complementa esta questão:

*Fazer o que se quer* seria, de um ponto de vista estritamente artístico, fazer o arbitrário. As primeiras formas são, é certo, arbitrárias, uma vez que é o pintor que as lança a seu bel-prazer sobre a tela. Inicialmente, o artista procura quer a evocação do real, quer a forma original ou mesmo a forma nascida do gesto espontâneo. Mas a elaboração efetiva da obra só começa a partir do momento em que as formas *apelam* a outras formas, àquelas que pelas suas relações permitem a composição<sup>199</sup>.

Para o artista, “qualquer conjunto é suscetível de se estabelecer e de afirmar como obra de arte desde que alcance o encadeamento de suas relações”. Nadir Afonso revela que as ideias mais bem estabelecidas, muitas vezes até as intenções mais notáveis são “requestionadas pela manipulação das formas<sup>200</sup>”.

---

<sup>198</sup> Afonso, Nadir (2020a). *O sentido da arte e outros textos*. p.235

<sup>199</sup> *Ibidem*. p. 235.

<sup>200</sup> *Ibidem*. pp. 235-236.

## CONJUNTO 20



Figura 285. Nadir Afonso. *Período Paisagens de Ouro*. Inéditos. Conjunto 20.

1. *s/título*. Estudo. Técnica mista. 4,5 x 6,5 cm. Inv. E-3885. s/d.

2. *Cota de Mairós*. Pintura a guache sobre papel, técnica mista com lápis de cor. 27,5 x 40 cm. Inv.1650. s/d.

Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

### Conjunto 20 – Estudo – Pintura a guache em técnica mista – figura 285

Ao subir a Cota de Mairos é possível ter uma visão global de cerca de 360°, de onde é possível visualizar todo o vale de Chaves e concelhos próximos. Para tal, a obra apresenta a composição com a concentração de muitas linhas em curvas amplas, conforme a percepção topográfica do artista, de uma paisagem vista realmente das alturas. A pintura uniforme realizada, em guache sobre papel, encaixa-se no *Período Paisagens de Ouro* (figura 285).

No Estudo é possível verificar uma palavra na anotação de Nadir Afonso: “**piorou!!!**” escrita pelo artista em caneta azul esferográfica, na margem de seu reduzido trabalho. Esta evidência nos permite perceber a realização de um arco grande e similar ao arco pleno com esta mesma caneta, após o término do Estudo. Após esta verificação, o pintor expressou com ênfase, que esta linha piorou a composição.

Vemos que no trabalho final de pintura, a referida linha que forma o arco, com grande protagonismo no Estudo, não aparece na realização da obra. Isso vem a confirmar a exclusão deste elemento composicional (figura 285 a).



Figura 285 a. À esquerda, detalhe do Estudo, com arco azul, feito em caneta esferográfica e anotação do artista na margem. À direita, detalhe da pintura a guache, com a mesma área, sem a presença do arco, que não foi realizado. Recortes efetuados, para fins científicos, a partir da figura original 285. Fotos: próprias.

Na elaboração da composição encontramos:

- áreas de cinza com guache mais aguado na esquerda inferior e aplicação de lápis grafite à direita. Estas formas e elementos atuam numa planificação de superfície;
- a sensação de vento/brisa, horizontalidade, em que curvas da direita na cor laranja estabelecem um diálogo visual com as seguintes curvas da esquerda: curvas nas

cores azul oriente/azul ciano e, mais acima, pequenas curvas ovóides de tonalidades cinza-claro;

- a mancha de cor azul-claro suave feita a lápis de cor ao fundo, sem contorno.

- uma grande área de cor amarela que domina a composição e foi criada, provavelmente, com a intenção de possibilitar a superfície de uma região iluminada pelo sol. Os azuis remetem ao céu e a possíveis regiões com água;

- da linha do horizonte na pintura para baixo, prevalecem as tonalidades cinzas, que funcionam opticamente como elementos completos visuais para a cores quentes, neste caso, os vermelhos e laranjas;

- as formas e elementos compositivos azuis à esquerda e na parte mediana da pintura se equilibram com as áreas amarelas (contraste de cores básicas congêneres ciano-amarelo), assim como, as formas azuis mais escuras, contrastam com as tonalidades da cor laranja (contrastos simultâneos opostos);

- as formas irregulares de cor preta inserem-se nesta composição como elementos verticais de destaque – transmitem a sensação de firmeza e alicerce diante das dinâmicas formais e cromáticas – que transitam, vibrantes, nas direções esquerda-direita na pintura. Estas formas de cor preta determinam visualmente 4 planos composicionais, que conferem profundidade e perspectiva à obra, e equilibram a sua estrutura compositiva (figura 285 b). Cabe salientar que assinalamos apenas 4 planos básicos para facilitar uma rápida visualização espacial da pintura, pois não poderemos nos alongar nesta breve análise;

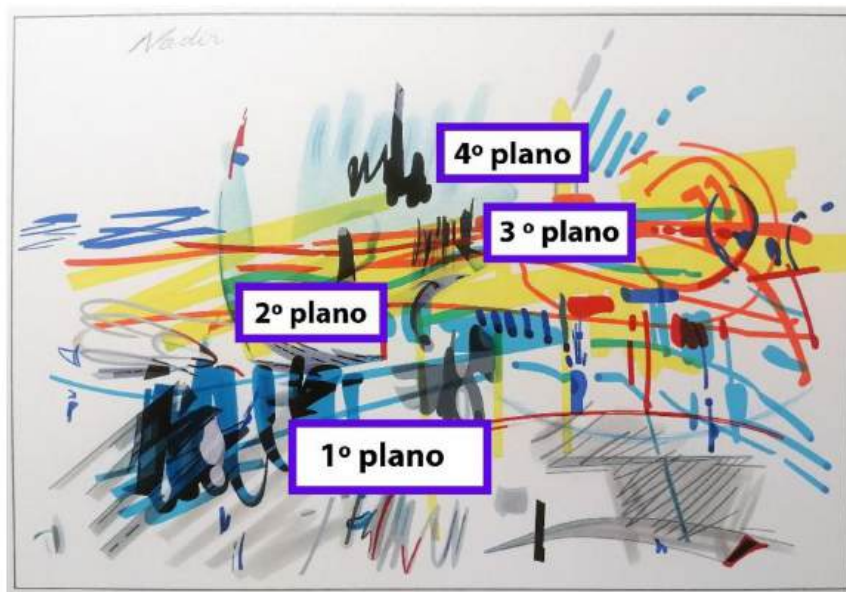


Figura 285 b. Destaque de 4 planos da composição da pintura. Intervenções realizadas, a partir da figura original 285. Foto: própria.

- momentos de equilíbrio e diálogos mútuos (horizontalidades e verticalidades) entre formas e linhas se apresentam e atenuam as tensões visuais;

- uma diversidade de linhas alongadas em curvas amplas, na direção esquerda-direita, e de grupos de outras linhas menores. Somente algumas delas foram indicadas (por nós nesta investigação) com quadrados numéricos (de 1 a 13) para maior compreensão dos ritmos horizontalizantes presentes na pintura (figura 285c);



Figura 285 c. Destaque numérico de algumas linhas curvas da composição, na direção esquerda-direita, de tendência horizontal. Intervenções realizadas, a partir da figura original 285. Foto: própria.

- em contraste, algumas linhas e elementos compositivos verticais foram assinalados com círculos numéricos (de 1 a 11) para percepção da conjugação de equilíbrios realizados pelo artista, na concepção desta obra (figura 285d);



Figura 285d. Destaque numérico de algumas linhas e elementos compositivos verticais. Intervenções realizadas, a partir da figura original 285. Foto: própria.

- as formas irregulares-orgânicas verticalizantes, em azul e preto, aparecem para alterar o predomínio das demais forças horizontais (de cores muito vibrantes) e contribuir para a harmonia na composição;

- o ponto de fuga da pintura está assinalado por nós, com um pequeno círculo branco, e encontra-se no centro do conjunto central de formas de cor preta da obra (circundado pela linha pontilhada de cor roxa), para onde migram linhas de cor laranja (igualmente demarcadas por linhas pontilhadas roxas) na figura 285 e;



Figura 285e. Ponto de fuga assinalado com círculo branco. Área central compositiva, circular, onde este ponto se encontra, assim como, demais linhas que migram para este ponto, estão indicadas com linhas pontilhadas na cor roxa. Intervenções realizadas, a partir da figura original 285. Foto: própria.

- o ponto forte da composição desta pintura, que é a forma ovoide aberta, composta por linhas de cor laranja entreabertas, assinaladas por nós (com linha pontilhada na cor roxa) na figura 285f.



Figura 285f. Indicação do ponto forte da pintura, com linhas pontilhadas na cor roxa. Intervenções realizadas, a partir da figura original 285. Foto: própria.

No plano compositivo geral, há uma complementaridade de pesos visuais entre o conjunto de elementos pictóricos azuis e pretos irregulares (próximos ao canto esquerdo inferior da pintura) e o conjunto formado pela forma ovoide amarela (ponto forte) unida com o elemento amarelo vertical (próximos ao canto superior direito da obra). As indicações estão na figura 285g em linhas pontilhadas na cor roxa.



Figura 285g. Complementaridade de pesos visuais. Indicações com linhas pontilhadas na cor roxa. Intervenções realizadas, a partir da figura original 285. Foto: própria.

Há igualmente um equilíbrio de forças entre 4 elementos compositivos que mantêm um diálogo visual, indicados em cada forma delimitada por linha pontilhada de cor roxa: 2 elementos verticais superiores (forma angular vermelha e conjunto elevado de formas irregulares na cor preta – no interior do círculo pontilhado); 2 conjuntos de elementos pictóricos na cor cinza (à esquerda e à direita – no interior da ovoide pontilhada), indicados na figura 285h.



Figura 285h. Equilíbrio de forças entre 4 elementos compositivos. Indicações com linhas pontilhadas na cor roxa. Intervenções realizadas, a partir da figura original 285. Foto: própria.

Na pintura ainda configuram-se elementos pictóricos que dialogam visualmente entre si, num ritmo visual vertical (figura 285i). Estes 4 elementos na cor preta – criam um intercâmbio compositivo que promove uma linha inclinada invisível – ao levar o olhar do espectador do ponto 1 ao 4, na direção do fundo, conforme as indicações numéricas na figura 285i.

Estes elementos referidos (figura 285i), assim se expressam na obra:

- nº 1 - é uma pequena forma vertical na cor preta;
- nº 2 - é um conjunto de formas irregulares que se elevam verticalmente, em tonalidades de cinza-escuro;
- nº 3 - é uma curva cinza-escura, quase preta, que se eleva também verticalmente;
- nº 4 - é uma forma vertical longilínea na cor preta.



Figura 285i. Ritmos verticais entre 4 elementos compositivos em diálogo visual. Indicações numéricas. Intervenções realizadas, a partir da figura original 285. Foto: própria.

Na figura 285j será possível visualizar grupo de linhas ritmadas que se comportam como elementos pictóricos na composição ou – áreas de compensação visual – utilizadas por Nadir Afonso na configuração da busca de harmonia da unidade compositiva. Esses grupos foram delimitados por linhas ovais de cor roxa e numerados.

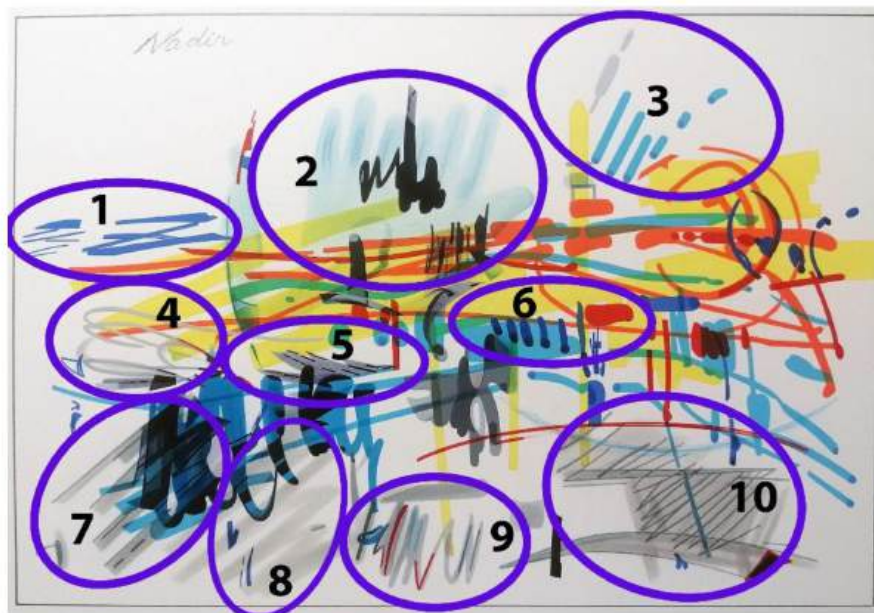


Figura 285j. Grupos de linhas ritmadas, que atuam como áreas de compensação visual. Indicações numéricas. Intervenções realizadas, a partir da figura original 285. Foto: própria.

Conforme as indicações numéricas na imagem (figura 285j), observa-se:

- nº 1 - grupo de linhas azuis angulares e sucessivas, em ziguezague;
- nº 2 - grupo de linhas azuis em lápis de cor ao fundo, simulando um ziguezague;
- nº 3 - grupo de pequenas linhas repetitivas e quase paralelas entre si, nas cores azul-ciano e uma linha cinza-clara;
- nº 4 - grupo de linhas finas e curvas (ovoides abertas) na cor cinza-clara;
- nº 5 - grupo restrito de linhas tracejadas, muito finas e pretas, sobrepostas a linhas angulares e sucessivas espessas, de cor cinza;
- nº 6 - grupo de pequenas linhas azuis, ritmadas e alinhadas, quase paralelas, na vertical;
- nº 7 - grupo de linhas mais espessas, ritmadas em paralelo, de cor cinza médio;
- nº 8 - grupo de linhas em ziguezague na cor cinza muito claro;
- nº 9 - grupo de linhas em ziguezague, na cor cinza médio, superpostas por outras finas linhas de cor vermelha e cinza-escura;
- nº 10 - grupo de linhas finas, na cor cinza-escura, que são ritmadas e sucessivas, porém, na parte inferior, apresentam-se em ziguezague.

A figura 285k apresenta linhas amarelas inclinadas e mais espessas, realizadas por Nadir Afonso e que contribuem para a profundidade e perspetiva da pintura, além de auxiliarem a espacialização do 4º plano da composição. As referidas linhas estão indicadas lateralmente por linhas indicativas tracejadas, na cor roxa.



Figura 285k. Linhas amarelas espessas que atuam na profundidade e perspetiva da pintura. Indicações, mediante linhas tracejadas de cor roxa. Intervenções realizadas, a partir da figura original 285.  
Foto: própria.

A conceção desta obra apresenta-nos uma singularidade que, embora criada pelo artista dentro de relações matemáticas e geométricas em suas estruturas subjacentes, apresenta uma série de diversos componentes formais e visuais que estão entre o gestual e o orgânico, e não expressam, ao primeiro olhar, formas geométricas delineadamente explícitas.

Segundo o autor, é necessário desenvolver a percepção. Quanto ao processo de aprofundamento comparativo e percepção das relações entre as formas, Nadir Afonso afirma:

É normalmente à custa de comparações, de relações mais ou menos simples, que distinguimos as formas e as cores, avaliar os pesos e os graus de maleabilidade e de elasticidade; ver que este objeto é redondo e aquele é azul ou que estoutro é pesado ou resistente; e é ao cabo de operações múltiplas, de relações compostas de fatores cada vez mais numerosos que conseguimos perceber a relação, a função, a lei...a distinguir o que é evocador, perfeito e harmonioso<sup>201</sup>.

O artista complementa: “compreende-se agora a necessidade de desenvolver, para além do ato de *ver*; o que definimos como ato de *perceber*<sup>202</sup>”.

<sup>201</sup> Afonso, Nadir (2020a). *O sentido da arte e outros textos*. p.169.

<sup>202</sup> *Ibidem*. p. 170.



### 3.4 Análise de pinturas acrílicas inéditas

A análise das pinturas acrílicas sobre tela, ainda inéditas, de Nadir Afonso será realizada de uma maneira mais fluida, tendo em vista que as análises anteriores, referentes aos Estudos e pinturas a guache, foram desenvolvidas de maneira essencialmente detalhada. Com o objetivo de tornar a leitura mais dinâmica, evitaremos repetir características já mencionadas em outros trabalhos, para ressaltar aspetos de maior impacto de cada obra. O processo metodológico do artista na pintura<sup>203</sup> ocorre dentro dos diversos exemplos e de obras minuciosamente já descritas.

Conforme uma ‘metáfora que conhecemos sobre a floresta’, acreditamos que nesta investigação o nosso esforço aplicado até este momento, concentrou-se na visualização, percepção e análise de cada árvore, meticulosamente. Portanto, o nosso objetivo em relação às pinturas acrílicas será realizar uma análise mais abrangente da floresta, já que tomamos conhecimento das tipologias e aspetos singulares de cada árvore.

Iremos apresentar inicialmente 2 telas com seus respectivos Estudos, em uma análise mais pormenorizada como as anteriormente efetuadas (Telas 1 e 2).

A partir da Tela 3, as análises manterão o carácter científico, sem se deter excessivamente nos detalhes técnicos. Pretende-se oferecer uma visão mais sintética e integradora, que venha a contribuir com uma compreensão mais ampla do conjunto de obras de Nadir Afonso.

Cabe ressaltar que na etapa de realização da pintura acrílica, considerada no processo descrito nesta investigação como *Etapa 3*, o artista terá desenvolvido,

<sup>203</sup> Nadir Afonso a pintar. Fotografia realizada do ecrã, a partir de cenas do filme *Nadir Afonso* (1994) Documentário em duas partes. RTP 2. Realizador Jorge Campos. [00:51:00] 20/11/1994.

previamente, um Estudo e uma pintura a guache. Na análise da Tela 1, os 3 exemplares estarão presentes, para visualização da 3 etapas. O que ocorre em muitas telas inéditas, é que seus guaches ou Estudos já não são mais inéditos, por terem sido publicados ou expostos aos públicos. Portanto, adotamos um critério único para todas as obras, sobre as quais faremos análises, que será demonstrar o Estudo (se encontrado no Acervo) referente a cada Tela. Isto será aplicado a partir da Tela 3.

Destacamos que, atualmente, a única obra em acrílica sobre tela que foi engradada e emoldurada foi a Tela 1 – *Salvador*. Todas as demais pinturas encontram-se ainda enroladas e armazenadas no Acervo da Fundação Nadir Afonso.

Aspetos comuns em todas as obras a serem analisadas:

- nas pinturas de acrílica sobre tela, a serem apresentadas, a técnica de aplicação da tinta é a da *pintura uniforme e homogênea*, com o mínimo vestígio da pincelada, sobre o fundo já preenchido de tinta acrílica branca, previamente seca;
- as áreas de aplicação da tinta que sugerem sobreposições de camadas, como ocorriam efetivamente nas obras de guache (com aguadas brancas justapostas à guache já seco, ou sobreposições com lápis de cor), geralmente não ocorrem na aplicação da acrílica sobre tela. As sugestões visuais de áreas específicas, de supostas transparências, são devidamente calculadas, para aplicação nestas regiões de interseção entre as formas, tonalidades onde são adicionadas geralmente a tinta branca ou outra cor clara, de maneira meticulosa para a obtenção deste efeito visual. Como exemplo geral, o detalhe da figura 286 revela 4 formas mais claras que aparentam ser transparências sobrepostas e não o são.



Figura 286. Exemplo de 4 formas em supostas transparências.  
Recorte para fins científicos da obra original da figura 287. Foto: própria.

- as telas utilizadas são sempre as telas de linho, em rolo, em grandes formatos;
- não há aplicação de *primer*, nem de finalização com vernizes;
- não há realização de técnica mista nestas obras.

**TELA 1****Estudo – Guache – Tela**

Figura 287. Nadir Afonso. *Salvador*. Inéditos.

1. *Salvador*: Estudo. Técnica mista. 9 x 9,5 cm. Inv. E-4572. Foto: própria
2. *Salvador*: Pintura em guache sobre papel. 29,2 x 31,7 cm. Inv.1893. (2012).
3. *Salvador*: Pintura acrílica sobre tela. 92,5 X 100 cm. Inv. 2036. (2012).

Fonte e foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

## TELA 1

A tela *Salvador*, de 2012, (figura 287, item 3) apresenta o dinamismo de uma cidade que é capital do estado da Bahia no Brasil. Pertence ao *Período Organicista*. O Estudo desta obra foi ampliado e passado diretamente para a tela com lápis grafite, ao preservar todas as linhas e formas previamente criadas pelo artista. O quadro, em tinta acrílica sobre tela, revela uma primeira camada uniforme de cor branca em toda a área da pintura, como fundo, determinado em suas dimensões retangulares limitrofes, traçadas a lápis grafite previamente e ainda visíveis.

Trata-se de uma pintura extremamente precisa, na técnica de pintura uniforme, em que as pinceladas são quase imperceptíveis e revelam formas dotadas de um colorido intenso e cobertura homogênea. Para se obter tal efeito, além de domínio técnico, Nadir Afonso utilizava pincéis de pelo de marta, de boa qualidade, como já mencionado. As diversas linhas, curvas, traços mais soltos e precisos foram realizados pelo artista com o uso do instrumento tira-linhas, em que a tinta acrílica era preparada na consistência um pouco mais líquida, para permitir o traço mais fácil e regular.

Como já ressaltado no item 2.2.6 (*modus operandi – Etapa 3*) desta investigação, as cores se tornam mais vibrantes, quando aplicadas sobre uma camada já seca de tinta branca como fundo, do que sobre um fundo de outro tom de intensidade luminosa mais baixa.



Figura 287. Item 1 da figura de origem. Nadir Afonso. Estudo. *Salvador*. Técnica mista sobre papel, 9 x 9,5 cm. Inv. 4572. (2012). Foto: própria.

Este pequeno Estudo, anterior à pintura, quase dez vezes menor em escala comparada à obra final, foi feito em lápis de cor nas cores: azul, verde, amarelo, vermelho e preto. Há traços rápidos verticais, feitos com uma caneta preta de ponta fina. Seis formas orgânicas em pinceladas de guache, em tom de cinza muito claro aparecem em sobreposições semitransparentes na composição. Estas formas funcionam como apaziguadoras do movimento intenso das demais linhas nesta região e equilibram o quadro.

A composição apresenta a sensação de profundidade, perspectiva e revela uma linha do horizonte irregular e imaginária na região mediana da tela. Esta obra divide-se visualmente em três planos, que não estão isolados, nem separados - estão intimamente conectados.



Figura 287 a. Primeiro plano da pintura. Detalhe em recorte para fins científicos, realizado a partir da figura de origem 286, item 3. Foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

O primeiro plano é mais complexo (figura 287 a). As linhas curvas, as ovais abertas e demais formas direcionam-se no sentido diagonal, da esquerda para a direita, em direção à linha do horizonte que não está especificamente traçada, mas lá está. O peso visual das formas de cor preta, irregulares da direita, equilibra-se com a forma na cor preta no canto esquerdo inferior do quadro. As formas e curvas em tom de azul mais forte neste plano, estão em diálogo direto com os elementos e linhas amarelas, num jogo de contrastes entre as cores básicas azul – amarelo. As cores básicas possuem um grau de contraste com a sua congênera<sup>204</sup>. As curvas e ovais abertas em tom de vermelho mantêm um contraste simultâneo na complementaridade com as linhas verdes. Há seis formas

<sup>204</sup> Farina, Modesto; Perez, Clotilde & Bastos, Dorinho (2006). *Psicodinâmica das cores em comunicação*. p.65.

orgânicas em tonalidade cinza-claro ligeiramente azulado, que sugerem transparências sobrepostas às demais camadas já mencionadas, ao alterar a luminosidade das cores, das formas e linhas que supostamente foram encobertas. Este efeito ocorre com a adição da tonalidade clara a cada cor que se encontra na interseção entre as formas.

Geralmente Nadir Afonso, com o fundo da tela pronto, pintava primeiramente as formas e linhas com as cores mais escuras e logo após, aplicava as tonalidades mais claras. Isto pode ter ocorrido no primeiro plano, porém é observável uma metodologia diferente no segundo plano (figura 287 b) a seguir. Há áreas onde a cor preta foi aplicada após as cores claras. As diversas linhas pretas verticais, sucessivas, são realizadas com o tiralinhas, sobrepondo áreas coloridas já pintadas previamente, como por exemplo, as três formas orgânicas em cinza, que estão na parte superior do primeiro plano, próximas da linha do horizonte.

Nota-se também duas pequenas linhas verticais pretas, ainda no primeiro plano (figura 287 a), acima da sobreposição orgânica em cinza, na parte interior da oval vermelha aberta, da esquerda do quadro.

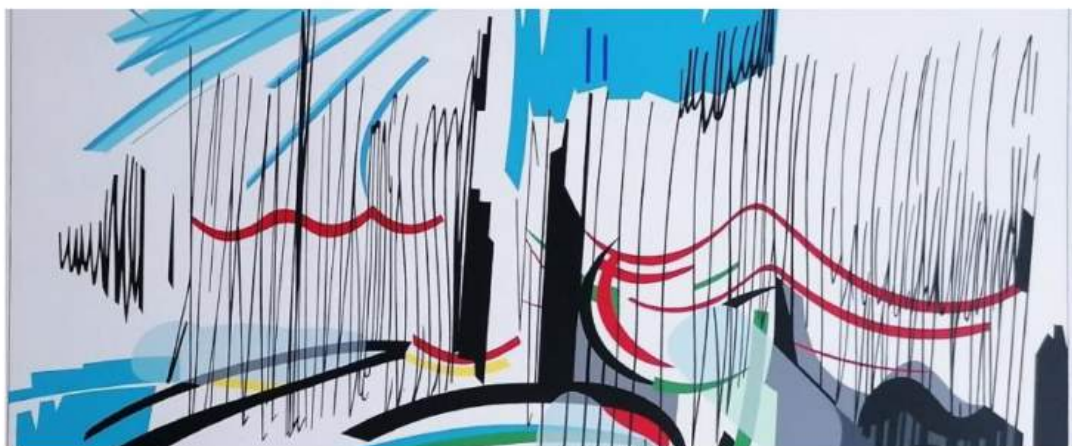


Figura 287 b. Segundo plano da pintura. Detalhe em recorte para fins científicos, realizado a partir da figura de origem 286, item 3. Foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

No segundo plano da tela (figura 287b) há um conjunto de finas linhas verticais sucessivas que configuram um ritmo fluido, ao possibilitar a criação de áreas de respiração à composição. A configuração destas linhas poderá corresponder a simulação de um conjunto de fachadas voláteis de edifícios. Este segundo plano se expande para além deste recorte destacado, pois as linhas e formas dos demais planos, aí interagem igualmente. Há uma linha do horizonte fluida, irregular e ao mesmo tempo imaginária, já que está sugerida pelo ritmo visual dos elementos presentes na composição.



Figura 287 c. Terceiro plano da pintura. Detalhe em recorte para fins científicos, realizado a partir da figura de origem 286, item 3. Foto: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

O terceiro plano (figura 287 c) apresenta-se por detrás das verticais pretas, em profundidade e maior afastamento no espaço, através de três conjuntos de linhas e formas azuis. São quatro tonalidades de azul neste plano. No lado esquerdo superior há um conjunto de linhas quebradas, em forma de ziguezague, em dois tons de azul. Este conjunto encontra-se dentre duas curvas abertas, igualmente em tons de azul: uma curva superior maior e outra inferior, menor.

No segundo conjunto de formas, próximo ao centro superior, há uma forma irregular maior, em tom azul mais intenso, uma forma menor em cor azul-claro e duas pequenas verticais em tom de azul ultramar.

Na área mais à direita superior, há um menor conjunto de linhas e mais distanciado das demais formas. Sugere que os elementos estão em maior profundidade. Linhas em dois tons de azul, em forma de ziguezague, dialogam visualmente na composição, com outras três pequenas linhas verticais.

Nesta pintura, o olhar se desloca principalmente do canto esquerdo inferior do primeiro plano, ao canto direito superior do terceiro plano, no trajeto da profundidade visual e dilui-se nas movimentações do segundo plano.

O artista assina Nadir Afonso em preto, no canto inferior direito da tela.

O quadro reflete a vibração urbana dos movimentos e cores de uma cidade de ritmos acelerados, que curiosamente, é um lugar de vento muito intenso. Esta pintura também transparece esta peculiaridade dinâmica.

**TELA 2****Estudo – Tela**

Figura 288. Nadir Afonso. *Silicon Valley*. Inéditos.

1. *Silicon Valley*. Estudo. Técnica mista. 6 x 8,7 cm. Inv. E-2845. s/d.

2. *Silicon Valley*. Pintura acrílica sobre tela. 84,2 x 123,2 cm. Inv.2128. s/d.

Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias

## TELA 2

A pintura *Silicon Valley* (figura 288), em acrílico sobre tela é inédita, assim como o seu estudo, porém há duas pinturas em guache sobre papel, de mesmo título, que não são inéditas, cujas referências são Inv. 231 e Inv. 2019.

O Estudo abaixo (figura 288, item 1) de dimensões 6 x 8,7 cm, foi realizado previamente, em técnica mista sobre papel. Revela o uso de: caneta preta de ponta muito fina; lápis de cor azul, verde e castanho; canetas de feltro com as cores azul, verde, amarelo, laranja, rosa e vermelho.



Figura 288. Item 1 da figura original. *Silicon Valley*. Estudo. Técnica mista. 6 x 8,7 cm. Inv. E-2845. s/d. Foto: própria.

É observável que a obra final em pintura segue perfeitamente as indicações deste esboço e que o artista, no ato de pintar, realizou um trabalho da elaboração de tonalidades e matizes mais suaves e luminosas, para criar um equilíbrio visual, pois as áreas de cor preta configuram elementos de maior peso visual.

A pintura acrílica sobre tela sobre o fundo elaborado previamente com uma camada densa de acrílico branco, dentro do limite retangular previamente traçado para o quadro, sobrepondo-se à prévia realização da transferência da ampliação do Estudo, sobre a tela.

A técnica de pintura uniforme aqui é realizada. Cada área de cor é rigorosamente preenchida de maneira regular e homogênea. O efeito liso é notório. Não há gradações de tons de uma mesma cor, em uma mesma forma. Qualquer área da pintura, devidamente

traçada, contém sua cor específica, sem efeitos de *degradé*. Existem áreas com “tom sobre tom” (tons diferentes da mesma cor) no caso de alguns tons de azul, verde, cinza e também de rosa, porém cada matiz encontra-se em formas ou em linhas separadas. O artista utilizou amplamente o instrumento tira-linhas, obtendo os contornos e linhas com exatidão. Ao contrário de outras obras em que Nadir Afonso iniciava com as cores escuras e depois pintava com as tonalidades mais claras, nesta, talvez pela complexidade de linhas, realizou-se primeiramente com a aplicação das cores claras e posteriormente, com a cor preta.

Esta pintura revela o trabalho na construção da paleta de cores, com o conhecimento da escala de matizes e a fusão de todas as cores escolhidas, sempre com o branco, neste caso. Exceto as áreas onde se vê somente o preto e o azul ultramar puros, todas as demais cores receberam a adição de branco em sua composição. Com isso, o artista obteve maior luminosidade e fluidez no uso da policromia. A cor branca nesta obra configura a atmosfera de luz por todo o quadro.

A composição desta obra explora a ocupação do espaço mediante grupos de linhas sucessivas, que estruturam planos em perspectiva e ângulos que se direcionam a alguns pontos de fuga. Há a presença de linhas curvas, retilíneas, convergentes, verticais, sinuosas e traçados bem espontâneos.

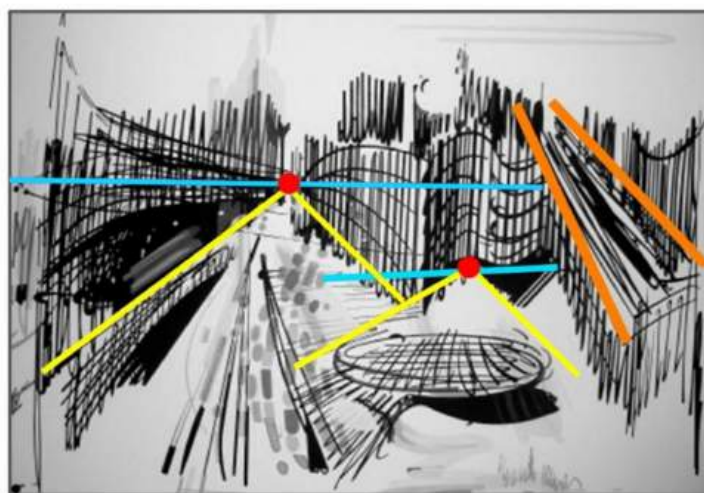


Figura 288a. Intervenção e alteração da obra de Nadir Afonso para fins científicos, a partir da figura de origem 288, item 2.

A imagem da figura 288a foi alterada para fins científicos, a partir da referida obra de Nadir, com ajustes para a representação em preto e branco, cujo objetivo é demonstrar, em destaque, algumas linhas de base na composição, que são aí inseridas, nas cores amarelo, azul e laranja e também dois círculos vermelhos.

Nesta análise (figura 288a) estão destacados apenas dois pontos de fuga, dentre outros existentes, representados com os círculos vermelhos, pois encontram-se em maior evidência no quadro. O primeiro ponto de fuga em vermelho, mais à esquerda, surge na confluência de duas linhas amarelas que se encontram com a linha do horizonte, na cor azul - linha não muito explícita - mas imaginária e existente na composição. O outro ponto vermelho está à direita e mais abaixo, resultado encontro das linhas amarelas convergentes e outra linha horizontal de base na composição. Estas linhas amarelas, neste caso são linhas de projeção para a perspectiva deste grande elemento oval, que sugere uma edificação, com uma sombra projetada preta e azul, que lhe confere volume, contraste e peso visual.

À direita da imagem, duas linhas de indicação de cor laranja, ascendentes e não paralelas, convergem para a direção superior do quadro, na direção do céu, revelando, nesta parte, que formam uma espécie de rampa ou cobertura de um edifício. Revela-se nesta parte, o uso da perspectiva “voo de pássaro”. É possível verificar que o olhar do espectador para o primeiro e segundo plano é um olhar de cima para baixo.

A estrutura de base da composição apresenta três planos: o primeiro plano compreende a área inferior do quadro em cor branca, que funciona como solo, contendo as pequenas formas coloridas em trajetória ao fundo, onde também se evidencia a grande forma oval em perspectiva, conjuntamente com a edificação à direita, já referida. O segundo plano compreende os blocos de linhas que sugerem a conformação urbana da cidade e seus edifícios. O terceiro plano é o fundo branco na parte superior do quadro na região de um suposto céu, por detrás de todo conjunto de linhas verticais pretas, onde se observa: à esquerda, formas ascendentes irregulares e verticais nos tons de azul-claro, rosa-claro e azul-médio, e à direita, duas curvas no ápice: uma curva mais alta, preenchida com tinta azul-clara e outra curva fina, longa horizontal aberta, um pouco mais abaixo, também no tom de azul-claro.

O artista assina somente Nadir em preto, no canto direito da tela.

Este quadro, *Silicon Valley*, intensifica a ideia de contemporaneidade, velocidade, dinamismo e volatilidade temporal.

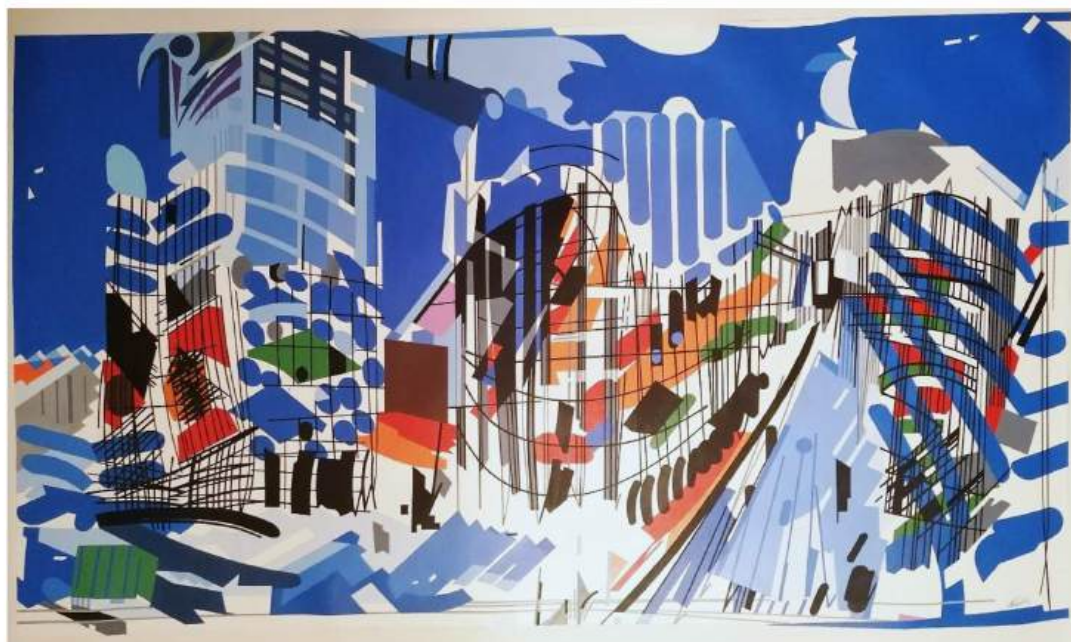
**TELA 3****Estudo – Tela**

Figura 289. Nadir Afonso. *Entardecer em Tunis*. Inéditos.

1. *Entardecer em Tunis*. Estudo. Técnica mista. 6 x 10 cm. Inv. E- 419. s/d.

2. *Entardecer em Tunis*. Pintura acrílica sobre tela, 84 x 129,5 cm. Inv.2129. s/d.

Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

### TELA 3

A obra *Entardecer em Tunis*, em tinta acrílica sobre tela, na técnica da pintura uniforme, é uma obra inédita, assim como o seu Estudo. Há ainda uma pintura a guache sobre papel, de Inv. 205, que não é inédita.

Nadir Afonso realizou inúmeras obras com o tema das cidades. Em muitas delas, há o predomínio de grandes blocos concentrados de fortes linhas dinâmicas na cor preta. Geralmente há também o predomínio do fundo branco. Nesta obra é observável que estas referidas características aqui se apresentam de uma forma diferenciada (figura 289).

As linhas estruturantes, que determinam as perspectivas dos edifícios, são linhas mais finas e tênues do que as percebidas em outras pinturas com esta classificação, em relação às áreas mais concentradas em cor. Há a sensação de que as áreas de cor são as protagonistas da cena.

Esta pintura apresenta profundidade, perspectiva e edifícios organizados com pontos de fuga estruturados na criação da composição.

As áreas preenchidas na cor branca trazem grande contraste e luminosidade ao conjunto cromático, além de constituírem áreas de respiração visual. O contraste simultâneo entre as cores complementares azul e laranja é vibrante. O mesmo ocorre ao outro par de cores complementares vermelho-verde.

As áreas preenchidas em azul-claro minimizam e harmonizam as intensidades cromáticas da pintura e estabelecem leveza e equilíbrio em vários pontos. Observa-se principalmente à direita, que a grande mancha triangular desta cor que se forma na Avenida, equilibra forças compositivas, em relação à parte superior do edifício à esquerda, em localização oposta. Existe aí um intercâmbio visual.

As formas de cor cinza amenizam as demais intensidades cromáticas, especialmente aquelas decorrentes da parceria entre os laranjas e vermelhos, nesta obra. As formas aplicadas na cor preta atuam igualmente no equilíbrio da composição, acentuando um peso visual para contrabalançar a grande força azul do fundo.

Há 2 pontos fortes que se equilibram na composição: o primeiro – uma forma quadrangular castanha (acompanhada de uma forma vermelha e outra laranja); o segundo – uma forma toda branca sem contorno (em formato de um asterisco de linhas espessas) que está exatamente no meio da obra, na sua parte inferior, no ângulo entre o edifício e a Avenida. Ambos se tensionam e se harmonizam. O branco desta forma dilui este vértice.

A intensidade do azul que inunda todo o quadro, em sua parte superior, revela a sensação visual predominante do azul do Mar Mediterrâneo, com grande peso visual.

**TELA 4****Estudo – Tela**

Figura 290. Nadir Afonso. *Corais*. *Período Organicista*. Inéditos.  
1. *Corais*. Estudo. Técnica mista. 6 x 10 cm. Inv. E-2835. s/d.  
2. *Corais*. Pintura acrílica sobre tela. 87,5 x 94 cm. Inv. 2108. s/d.  
Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

#### TELA 4

*Corais* é o título desta pintura inédita em acrílico sobre tela, que pertence ao *Período Organicista* (figura 290). Não temos conhecimento da data em que esta obra foi realizada por Nadir Afonso, porém há mais de 12 anos que o artista concebeu este quadro, com uma temática tão atual. Esta pintura nos leva a refletir, no âmbito da consciência ambiental, sobre a preservação do ambiente marinho – imprescindível para o equilíbrio ecológico a nível global.

Os corais podem se estruturar e constituir colónias com diversas cores atrativas. Dotados de uma beleza exótica, quando vistos, causam impacto visual devido à combinação entre a diversidade morfológica e a riqueza cromática. Não sabemos ao certo, se Nadir Afonso esteve diante dos corais, mas com certeza, essas figurações povoaram o seu imaginário.

As formas orgânicas protagonizam a composição. Temos mais uma pintura do artista imersa em fundo azul. Neste caso, as formas de cor preta recriam o contexto sombrio do fundo do oceano, com a particularidade de deixarem reluzir o brilho dos raios de sol que atravessam os azuis das profundezas do mar. Tudo é fluido – tudo se integra. Sente-se a imersão neste ambiente dinamicamente liquefeito. As formas submersas se interagem e evocam a peixes, a plantas marinhas, que se entrelaçam aos corais. Estes corais recebem o foco de luz em suas espirais, curvas e contracurvas policromáticas, que atuam em destaque, no primeiro plano da composição. A conformação destas formas arredondadas centrais detém a força desta pintura.

O artista trabalhou a perspectiva, de forma a configurar uma espécie de redução proporcional, que possibilita a percepção de elementos compositivos que se tornam menores, conforme se distanciam do observador. Temos a sensação, por detrás de todo o conjunto de formas, que há uma linha do horizonte implícita.

As formas brancas alongadas na parte superior, acentuam o caráter de uma superfície de água que reflete a luz, quando observada do fundo do oceano. A paleta de cores compõe-se de: diversas tonalidades de azul, preto, branco, vermelho, rosa, amarelo, laranja, tonalidades de castanho e tonalidades de cinza. A aplicação das tintas foi realizada, mediante a pintura uniforme.

Com este quadro, Nadir Afonso expressa uma visão simbólica da natureza em um diálogo estético que toca a nossa sensibilidade contemporânea – *Para Além do Azul*.

**TELA 5****Estudo – Tela**

Figura 291. Nadir Afonso. *Salzburgo. Período Antropomórfico*. Inéditos.  
1. *Salzburgo. Estudo*. Técnica mista. 7,7 x 11,5 cm. Inv. E-4579. s/d.  
2. *Salzburgo*. Pintura acrílica sobre tela. Não inventariada. s/d.  
Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

## TELA 5

Esta é uma cidade austríaca, cujo nome Salzburgo significa "castelo de sal" (em latim: *Salisburgium*). O nome decorre da circunstância em que havia barcaças que transportavam sal no rio Salzach e que sujeitavam-se a um pedágio no século VIII. A sua conformação arquitetónica ressalta as construções medievais e barrocas na *Altstadt* (cidade antiga), onde nasceu Mozart. Dentre outros aspetos históricos destacamos a presença do forte apelo musical desta região, acrescido do interesse atrativo do museu dedicado a este compositor. *Salzburgo* é o título escolhido por Nadir Afonso para nomear a sua pintura inédita, cuja tônica é a presença de formas orgânicas e algumas antropomórficas que, simultaneamente, remetem à atmosfera viva desta cidade. Portanto, a obra enquadra-se no *Período Antropomórfico* (figura 291).

A pintura apresenta, no primeiro plano, uma grande concentração de elementos compositivos em forte interação. Há alguns componentes antropomórficos que se destacam. A presença da cor branca retrata luminosidade e configura um maior contraste entre os contornos das formas orgânicas, decorrentes da aplicação da paleta cromática que evidencia as tonalidades azuis, violetas, lilás, magenta, vermelho, cinzas e preto.

Ao fundo, na parte superior da composição, são visíveis componentes geométricos retangulares e linhas verticais que parecem evocar figurações urbanas de uma cidade. Há na área central deste plano de fundo, uma forma geométrica azul longa, que se assemelha a uma torre, pináculo ou outra possível edificação.

Observa-se um conjunto de formas na cor preta, cujo forte peso visual dilui-se na atuação e equilíbrio com a forma de detalhes vermelhos, posicionada no lado esquerdo da pintura. Todos os elementos pictóricos, dispostos na cor vermelha, que se dinamizam, de maneira dispersa no espaço da obra, estabelecem força e peso compositivo complementar nas demais áreas do quadro.

Há uma forma na cor preta à direita, similar a uma flor de três pétalas, que concentra em si uma intensidade compositiva, acentuada pelo seu entorno, que parece simular uma esfera transparente que a envolve. Este ponto forte da pintura complementa-se, no equilíbrio visual, com a forma preta, similar a 3 pétalas abertas e finas, mais à esquerda, na região inferior da composição, conjuntamente com as demais formas vermelhas (à esquerda e no centro, com uma curva vermelha invertida). As 3 formas orgânicas e irregulares na cor cinza-claro à direita do quadro, que funcionam como falsas transparências, suavizam a carga visual da grande área de cor azul que se destaca na

composição. Com esta obra, Nadir Afonso revela uma pintura que é também um modo de eternizar um instante.

## TELA 6

### Estudo – Tela



Figura 292. Nadir Afonso. *O animal venerado*. Período Antropomórfico. Inéditos.  
 1. *O animal venerado*. Estudo. Técnica mista. 4 x 6 cm. Inv. E-2634. s/d.  
 2. *O animal venerado*. Pintura acrílica sobre tela. 80 x 118 cm. Inv. 2145. s/d.  
 Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

## TELA 6

*O animal venerado* é o título desta pintura inédita de Nadir Afonso, classificada como pertencente ao *Período Antropomórfico*. A obra apresenta duas figuras humanas femininas em movimento. Vemos à direita, uma ave de grande porte que se assemelha a um flamingo. Não podemos afirmar que o artista tenha representado esta ave específica, mas dada a sua leveza e porte elegante, esta poderá ser uma possibilidade (figura 292).

Esta pintura não é tão comum, ao observarmos o conjunto de obras em grande formato, realizadas pelo artista. A configuração, em que prevalece a formação de linhas sucessivas na cor preta, em conjugação com grandes áreas na cor branca, é mais presente na temática das cidades, em que Nadir Afonso desenvolve este tipo de abordagem compositiva. Nesta obra há também a aplicação de linhas e hachuras na cor cinza-claro.

As grandes áreas brancas, de extensa luminosidade e espacialidade abrigam a sutileza e a leveza das linhas soltas e espontâneas que o artista revela na gestualidade compositiva. Os efeitos do cruzamento das linhas em hachuras trazem força visual às figuras, que passam a se destacar mais do fundo branco. Estas linhas foram aplicadas com o instrumento tira-linhas, a partir do domínio da linha e da quantidade e viscosidade da tinta aí inserida.

O maior impacto visual decorre da aplicação das cores/formas em áreas bem determinadas e estudadas pelo artista, que escolheu localidades específicas para direcionar o olhar do espectador. Nadir Afonso recorre aos contrastes simultâneos dos pares de cores complementares: azul-laranja; vermelho-verde; amarelo-violeta, para criar um jogo de dinâmicas cromáticas. Observa-se a força entre duas formas irregulares de verde intenso que apresentam-se à esquerda e na região central do conjunto compositivo e que buscam, entre si, um equilíbrio simultâneo. Nesta mesma região central verifica-se o posicionamento das tensões cromáticas, mediante as formas vermelhas, azuis e violeta que complementam-se em equilíbrio com o intenso amarelo e com as formas de cor laranja que se dissipam a flutuar à direita da composição. O conjunto de formas e linhas na parte superior da composição e que apresentam as cores azul e vermelho, também estabelecem entre si, uma complementação compositiva. A pequena forma inclinada com dupla tonalidade verde-azul, à direita e ao fundo inferior da tela, demarca um plano de profundidade por detrás da grande ave e faz com que o nosso olhar se dirija para esta área.

O artista utilizou a adição de branco na maioria das cores que encontram-se extremamente suaves ao fundo, como: azul-claro, rosa-claro, verde-claro, lilás e cinza-

claro, que também apresentam variedade de suas tonalidades. As diversas manchas de cores claras, aplicadas ao fundo, atuam em correspondência e complementaridade, nas diversas áreas, estabelecem entre si, diálogos visuais que colaboram com os equilíbrios mútuos. Elas também contribuem para destacar as figuras femininas, que protagonizam a composição. As formas geométricas nas duas tonalidades de azul, na região inferior à esquerda da pintura, acentuam a ênfase na perspectiva e na criação do sentido de profundidade.

Cabe ressaltar que nesta obra, temos um ponto forte que se localiza exatamente nas 2 formas centrais de cor amarela. A inclinação da figura feminina à esquerda, suas curvaturas, combinadas à potência visual da forma verde, próxima na região inferior, necessitariam de uma componente visual para equilibrar esta ênfase pictórica do verde. Para tornar a composição harmônica e equilibrar esta dominância verde da lateral esquerda, Nadir Afonso solucionou esta questão ao aplicar a cor verde clara na grande ave da composição. Esta ave, com os holofotes sobre si própria, é que mantém a estabilidade compositiva desta pintura – ela, supostamente, *O animal venerado*.

**TELA 7****Estudo – Tela**

Figura 293. Nadir Afonso. *Naturezas Revoltas*. Período Perspético. Inéditos.  
1. *s/título*. Estudo. Técnica mista. 14,5 x 19,8 cm. Inv. E-4839. s/d.  
2. *Naturezas Revoltas*. Pintura acrílica sobre tela. 87,5 x 120 cm. Inv. 2134. s/d.  
Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

## TELA 7

*Naturezas Revoltas* é uma pintura inédita intitulada por Nadir Afonso, pertencente ao *Período Perspéctico*. Ao verificarmos o Estudo, no item 1 da figura 293, é possível perceber que Nadir Afonso concebeu a obra, inicialmente com o preenchimento de aguadas de cor azul sobre o papel, para realizar as manchas e áreas de cor. Após a secagem, preencheu áreas do papel com as cores vermelha e verde e, passo a passo, elaborou sobreposições de linhas com lápis de cor e marcadores. Vários elementos compositivos foram criados (linhas e formas) e posteriormente, o pintor aplicou o guache branco em aguadas, para sobrepor regiões do trabalho, que necessitavam de áreas de respiração entre as formas, ou nas áreas onde as cores deveriam ser suavizadas. O círculo cinza que localiza-se no ponto forte da composição, foi realizado e sobreposto aos encobrimentos a guache branco.

Na transferência do Estudo para a tela de grande formato, a pintura já teve início com outras características, tendo em vista, que cada área já encontrava-se determinada em dimensão e escolha de cor. Foi realizada a pintura uniforme, homogénea, em que não houve sobreposições como no Estudo.

A pintura apresenta um círculo cinza no ponto central, cujo destaque é acentuado em maior vibração tonal, por ele estar circundado pela cor branca. Há neste centro um dinamismo perceptível, que cria um fluxo entre as áreas onde o branco domina, e as linhas curvas espontâneas, assim como, entre as linhas retilíneas de cores vibrantes e entre as formas, que se direcionam de maneira radial para o exterior do quadro. Desta forma, a sensação que se experimenta com esta composição é a de um vórtice de energia circular e expansiva, que se movimenta através da vibração entre as linhas retilíneas de cores vibrantes, que se contrastam com as formas geométricas mais estáveis. Estas formas estabilizadas, estão presentes no lado esquerdo da pintura: formas verdes geométricas, formas azuis arbóreas e mais ao centro, as linhas amarelas horizontais. No lado direito: estas formas estáveis encontram-se próximas à linha do horizonte (linhas horizontais azuis e pretas, linhas verticais amarelas, formas retangulares preta e azul). Ainda no lado direito abaixo, as formas estáticas são: a forma retangular horizontal alongada na cor cinza, a forma vertical e transparente azul e as formas triangulares e em duplas cores - laranjas e vermelhas. As demais formas e linhas da composição ao centro, estão em giro e fluxo contínuo. As linhas radiais e angulares vermelhas, que partem do interior para fora

atuam com forte potência visual, conjuntamente com os demais elementos compositivos na cor vermelha, próximos ao centro, na região inferior.

O título *Naturezas Revoltas* pode ser compreendido como uma manifestação de forças naturais intensas e imprevisíveis, que atuam no desafio de lidar com as realidades estabelecidas e revelam as vulnerabilidades das questões humanas, podendo abranger igualmente, os eventos de ordem ambiental.

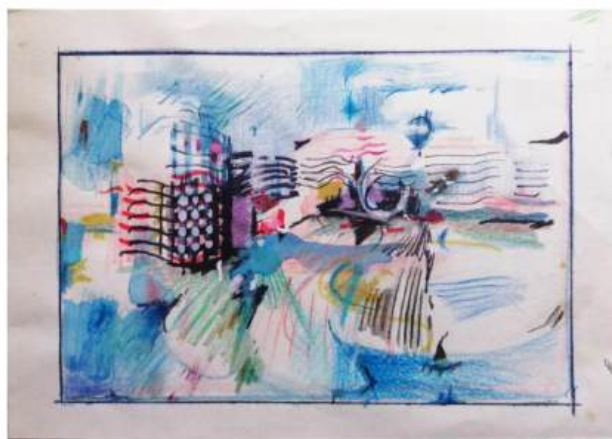
**TELA 8****Estudo – Tela**

Figura 293. Nadir Afonso. *Cristália*. *Período Organicista*. Inéditos.  
1. *Cristália*. Estudo. Técnica mista. 8,5 x 12,2 cm. Inv. E-409. s/d.  
2. *Cristália*. Pintura acrílica sobre tela. 85,4 x 124 cm. Inv. 2106. s/d.  
Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

## TELA 8

A obra inédita *Cristália* apresenta uma pintura lisa e uniforme, em acrílico sobre tela e está classificada no *Período Organicista* (figura 293). A tônica de sua composição revela a predominância das espacialidades vinculadas a uma grande área branca em destaque. As linhas curvas e fluidas atuam em dinamismo suave, em conjunto com as formas arredondadas que organizam o espaço compositivo. Observa-se a formação de uma linha ascendente em curva, que inicia no canto esquerdo inferior do espaço pictórico e se eleva na direção das formas de cor preta. Ao encontrar este conjunto de formas escuras na região central, mais à direita, esta linha continua o seu trajeto. Ela prossegue a passar por uma longa forma azul até alcançar finalmente, na lateral direita, um conjunto alongado de formas delgadas nas cores rosa de bengala, preta e azul em dois tons.

Esta linha descrita divide a obra em 3 planos de composição. No primeiro plano, é possível perceber a presença de uma ave branca, cujo pescoço alongado, cabeça inclinada para baixo e bico na cor azul chega a tocar a linha mencionada, na parte frontal da cabeça. Duas das três grandes formas curvas, brancas, repletas de detalhes lineares verdes e azuis, compõem as asas que estruturam o corpo da ave. A outra forma curva referida desce da região do bico realizando um arco inferior, delineado em verde, cujo detalhe que o distingue é a curva cor de rosa-claro que contorna, internamente, o peito da ave de perfil, a tocar a linha do solo. Logo ao lado, na região inferior, é possível visualizar formas geométricas irregulares na cor azul ultramar, sugestivas de representarem os pés palmados da ave. Ao direcionar o nosso olhar para o lado direito da pintura, pode-se visualizar um grupo de 6 linhas retilíneas azuis, em posição inclinada e mais à direita, duas linhas inclinadas ascendentes na cor preta. Este conjunto sugere as penas de contorno, que irão compor a cauda desta ave de pequeno porte, que pela escala, fica fora da composição.

As formas geométricas de tom azul ciano e azul oriente, presentes e próximas no canto esquerdo e inferior da pintura, sugerem uma área de água, que pelos ritmos apresentados, está a saltar e a espirrar para o alto, devido aos movimentos que foram realizados nas margens. Consideramos esta parte azul da extrema lateral esquerda, como integrada ao primeiro plano da composição.

O segundo plano da estrutura compositiva abrange o conjunto de formas que se concentram na lateralidade da primeira linha ascendente descrita no início desta análise e que divide a obra em 2 planos. Ao olharmos a pintura, da esquerda para a direita, por

detrás da região azul de água referida, há uma área branca. A partir desta localização, num trajeto para a direita, estão integrados ao segundo plano, o conjunto de formas similares a um complexo arquitetónico, com seus edifícios e componentes geométricos de fachada retilínea e também arredondada, nas cores: preta, cinza, verde, magenta, rosa, vermelho, branco, azul. À direita destes dois conjuntos similares a 2 edifícios, continua-se o trajeto a contornar a região toda do primeiro plano, para ir de encontro com a lateral direita do quadro. Toda esta região da direita que vemos a fundo, nas finas linhas pretas sucessivas, onde se avista uma forma elevada na cor rosa, com detalhes lineares em vermelho, como também as formas azuis geométricas irregulares e demais linhas, integram-se no segundo plano.

Em perspectiva, o terceiro plano é bastante reduzido. No canto superior esquerdo da pintura, ao descer de forma vertical, por detrás do fundo branco que está unido longitudinalmente ao edifício cor de rosa, há uma pequena área verticalizada onde se integram as formas de cores azul, amarela e branca. O terceiro plano está nesta área, atrás do edifício rosa e da pequena faixa verde horizontal que divide o segundo e terceiro planos.

A composição da pintura é harmônica e bem equilibrada nas tensões cromáticas e nas dinâmicas entre as formas. Ao observar esta obra como um todo, são visíveis 5 pontos de atenção e força compositiva, que dialogam entre si, ao contrabalançarem os pesos visuais. Ao seguirmos a linha norteadora e descrita inicialmente, da esquerda para a direita, são eles:

- 1 -formas geométricas unidas, nas cores azul ultramar e rosa de bengala, à esquerda e abaixo;
- 2- o conjunto unido azul, da cabeça e bico da ave , juntamente com os elementos geométricos exatamente em cima, de cores magenta e preta, e parte do edifício;
- 3- o conjunto central à direita, com as formas unidas nas cores preta, magenta e azuis;
- 4- na sequência, o conjunto final à direita, já mencionado, de formas alongadas nas cores rosa de bengala, preto e dois tons de azul;
- 5 – por fim, na parte inferior da pintura, as formas geométricas azuis irregulares que formam os pés da ave.

Estes elementos pictóricos assinalados, equilibram-se entre si, como também em conjunto e, enquanto grupo de presença compositiva, estabelecem um diálogo visual compensatório com as três formas azuis superiores, do lado esquerdo na pintura. São 2

formas elevadas no alto do segundo plano (que possuem dois tons de azul) e uma terceira de cor azul mais intensa, também elevada, no alto do terceiro plano.

*Cristália* expressa uma composição em que luz e a sensação de transparência se entrelaçam às formas, cujas cores parecem possibilitar o percurso de uma atmosfera quase etérea.

## TELA 9

## Estudo não encontrado –Tela



Figura 294. Nadir Afonso. *Monte Carlo*. Período Realismo Geométrico. Inéditos.  
1. Estudo não encontrado. Fotografia Intervencionada. 6,8 x 6 cm. Inv. E-5784. s/d.  
2. *Monte Carlo*. Pintura acrílica sobre tela. 98,7 x 88,5 cm. Inv. 2122. s/d.  
Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

## TELA 9

A obra *Monte Carlo*, em acrílica sobre tela, é inédita. Entretanto existem 2 guaches anteriores à tela, que são conhecidos pelo público. A tela, ainda em rolo, ainda não recebeu grades e nem moldura. Esta obra integra o *Período Realismo Geométrico*. É interessante mencionar que o seu Estudo não foi encontrado neste momento, mas as indicações numéricas do Acervo estão na legenda da página anterior.

Trata-se de uma pintura de aplicação uniforme, em que não há áreas de preenchimento de tinta branca, como ocorre em inúmeras pinturas de Nadir Afonso. O Estudo não foi elaborado em desenho. Ele foi realizado pelo artista mediante um processo de intervenção em técnica mista, sobre uma imagem de fotografia de Monte Carlo. Diante das dimensões do Estudo arquivadas, de 6 x 6,6 cm, refere-se a uma imagem talvez de recorte de revista. Destacamos que este tipo diferenciado de Estudo foi descrito no item 3.2. *Fotografias Intervencionadas*, no início deste capítulo 3.

Nadir Afonso então, ao trabalhar em técnica mista diretamente sobre a imagem do Palácio, após as intervenções feitas, passou à etapa seguinte, de geometrizar os contornos e ampliá-los, para repassá-los ao papel e realizar a pintura a guache. O artista realizou 2 guaches, como referido. Com o desaparecimento do Estudo, os guaches tornaram-se a referência (similar a um Estudo) para ampliação nas dimensões da tela.

O artista repassou todos os detalhes que percebeu da imagem, da forma mais sintética e geometrizada possível. Cada detalhe foi cuidadosamente preparado para receber o preenchimento da tinta acrílica, em sua área determinada. Esta pintura não apresenta nuances em *degradé*, nem mesclas de tons sobre tom. Exemplificaremos como um arbusto ou uma copa de árvore, elaboradas por Nadir Afonso, podem apresentar a sensação de volume, luz e sombra (figura 294 a).

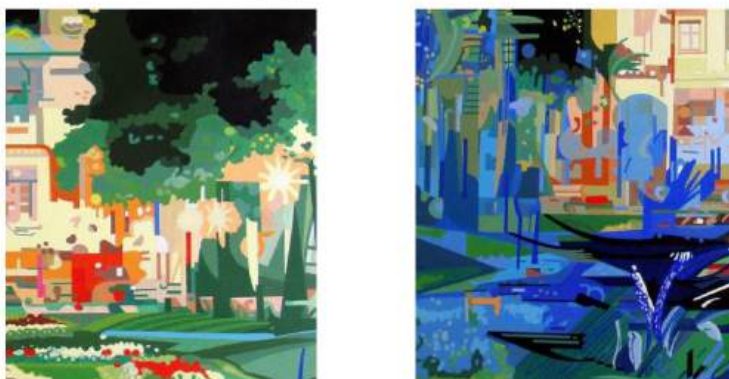


Figura 294a. À esquerda e à direita. Detalhes e pormenores formais e cromáticos. Recortes realizados para fins científicos, a partir da imagem de origem da figura 294.

A copa da árvore, no detalhe (figura 294 a), à esquerda, está com as suas áreas delimitadas para cada tom específico. Parece-nos que há cerca de 6 tonalidades de verde. Na imagem da direita, o mesmo procedimento foi aplicado na divisão das áreas de contorno prévio, para o emprego das tonalidades azuis, igualmente preparadas previamente. O volume, luz e sombra decorrem da habilidade da escolha das tonalidades para a aplicabilidade nas áreas pertinentes.

Não conhecemos o Estudo original realizado sobre a imagem em *Fotografia Intervencionada*. Um céu noturno, com fogos de artifício e toda a vegetação do jardim, que imaginamos estar bem escura, em contraste com o brilho das luzes é um desafio para a pintura.

Ao observarmos este quadro, percebemos que o artista escolheu uma imagem cujas formas já estariam equilibradas. A utilização das cores é que tornaria este processo mais inquietante. Nadir Afonso, a partir da cor nesta obra, trabalhou os equilíbrios na composição. Com as áreas de vegetação na cor preta, obteve um contraste de qualidade, com a tonalidade de azul que aplicou ao céu.

Há uma espécie de arranha-céus ao fundo, em perspetiva, cuja tonalidade de azul mais claro define um suposto brilho no céu. O artista soube jogar bem com os elementos arquitetónicos verticais, que aparecem na cor preta (lado direito) e em tonalidades de azul e cinza (à esquerda). Estes elementos verticais de destaque que estão em azul dialogam, em equilíbrio, com a vegetação azul abaixo, que está em primeiro plano.

Desta forma, há compensações visuais entre um lado e o outro, que mantêm relações cromáticas entre os elementos e grandes manchas de cor no jardim. O contraste simultâneo entre os pares de cores complementares (azul-laranja) e (verde-vermelho) confere uma vibração cromática mais elevada e a cor, sendo utilizada no ponto certo, possibilita direcionar o peso visual para o local desejado.

A grande área azul no céu na área superior, (realçada pelas áreas de sombra em cor preta), equilibra-se no diálogo visual com toda a vegetação azul e a fonte que se coloca mais à esquerda e abaixo. Acreditamos que estes azuis: cobalto e ultramar na vegetação foram intencionalmente aplicados pelo artista com este objetivo. Ao mesmo tempo, em que esta vegetação azul unida a uma espécie de fonte central (em primeiro plano) é intensificada pela atuação das áreas na cor laranja e amarela. Esta mesma vegetação azul, mantém um intercâmbio visual com os fogos de artifício no céu. Observe o detalhe de pormenores brancos na vegetação azul. Eles não estão aí, aplicados ao acaso.

Há 3 áreas de maior concentração de verde e, portanto, para haver um equilíbrio, Nadir Afonso aplicou duas áreas de vermelho, menores em dimensão, e maiores em intensidade, além de pulverizar o vermelho sobre as áreas de amarelo-claro no jardim, à direita.

As fachadas iluminadas contrastam com o azul. As luzes e os fogos de artifício conferem dinamismo à composição. Essa pintura não só celebra um momento festivo em Monte Carlo, mas também evidencia uma relação artística entre arquitetura, luz e movimento na atmosfera da pintura.



Figura 294b. Laura e Nadir Afonso a observarem esta pintura *Monte Carlo*. Fonte: *Print screen* da fotografia de Olívia Silva, do filme *Nadir Afonso: O Tempo Não Existe*. Documentário.

## TELA 10

## Estudo – Tela



Figura 295. Nadir Afonso. *A Louca do Candal. (Malhas que o Império tece)*  
 Período Antropomórfico. Inéditos.

1. *A Louca do Candal*. Estudo. Aguarela. 21,7 x 31,8 cm. Inv. E-1649. (1945)

2. *A Louca do Candal (Malhas que o Império tece)*.

Pintura acrílica sobre tela. 83 x 123 cm. Inv. 2148. s/d.

Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Fotos: próprias.

### TELA 10

A pintura de Nadir Afonso, intitulada por ele de *A Louca do Candal* (*Malhas que o Império tece*) expressa um tema que pode ter sido inspirado no livro *A doida do Candal*, de Camilo Castelo Branco, de 1867. Nadir troca o termo “doida” por “louca”, mas compreendemos que, com este quadro, o artista tentou se posicionar diante de questões sociais. Dizemos isto porque Nadir Afonso possui inúmeras pinturas sem título, e poderia tê-lo feito novamente.

*A doida do Candal*, de Camilo Castelo Branco, protagoniza uma história em que a personagem é marcada pela dor e pela tragédia social que a envolve e a marginaliza. A doida ou louca, neste contexto, pode expressar a ideia de que a loucura não é meramente individual, ela pode ser socialmente produzida pelas normas e controles sociais.

*A Louca do Candal*, que surge como personagem na pintura de Nadir Afonso, ao primeiro olhar, é a expressão de uma mulher irreverente, que corre em grande velocidade, num caminho reto e decidido. A pintura enquadra-se no *Período Antropomórfico* e portanto, consegue-se reconhecer que há neste conjunto central da composição, em que ela aparece, quase que uma fusão entre uma máquina em alta velocidade e pessoa, que pode ser uma moto, ou um carro, mas não é muito explícito (figura 295).

A composição apresenta uma linha inclinada arredondada, na cor laranja, que parece delimitar a orla de uma praia. Divide o quadro em duas partes e define os planos compositivos. Logo mais acima, há uma área de predominância horizontal, na cor azul-claro que sugere o mar, com a presença de uma linha do horizonte, fato que auxilia a percepção de profundidade no espaço da pintura. Neste segundo plano há elementos pictóricos similares a pequenas embarcações, em que duas encontram-se à esquerda. Há uma linha sinuosa de cor rosa intenso que sai da moto em direção ao centro do quadro, até a uma vela vertical, onde prosseguem pequeníssimas embarcações em direção ao fundo da linha do horizonte. Ainda no segundo plano compositivo, mais próximo à lateral direita do quadro, se vê um chapéu de sol azul e branco. Após a linha do horizonte, onde observa-se um espaço totalmente branco, é ali o terceiro plano, o céu.

No primeiro plano concentram-se elementos de maior peso visual. Uma faixa de cor amarelo-claro acentua uma área de luminosidade e insinua a faixa de areia de uma orla marítima. Quase na parte mais afastada do primeiro plano, há uma série de formas ogivais na posição vertical, próximas do chapéu de sol, já mencionado. São cerca de 6 formas ogivais, que pela posição na orla da praia, se parecem com pranchas de *surf*. Para efeitos de composição, estas formas atuam em equilíbrio complementar, com o peso

visual da parte esquerda da moto, onde o conjunto – roda escura e forma vermelha – se contrabalança com as ogivas verticais.

Uma forma alongada vermelha intensa, que está na lateralidade da moto, acentua e dá protagonismo ao conjunto moto e *Louca do Candal*. É este vermelho brilhante, em curva, que é um dos elementos centralizadores de maior potência visual. O segundo elemento crucial é o conjunto de linhas curvas pretas e castanhas, que formam um símbolo de infinito e configuram a moto. Deste conjunto ainda sai uma curva longa, acompanhando lateralmente a moto até se alongar na cor cinza e ultrapassar o pé da *Louca* (perna e sapato castanho). As linhas e formas componentes na cor cinza, que configuram a moto, são tão importantes quanto as demais referidas.

As tonalidades da cor rosa de bengala aplicadas ao fundo do primeiro plano, de intensa vibração, concentram o olhar do espectador para a cena principal. Alguns elementos compositivos neste espaço, nas cores rosa mais intenso, azul e branco, acentuam a sensação de velocidade do entorno do equipamento.

O primeiro elemento compositivo de maior peso é a linha preta e castanha, em forma de S que conjuga corpo, o pescoço e se prolonga até a cabeça da protagonista. A conjugação – pescoço-cabeça – configura a área – o ponto forte desta composição.

Ao nos depararmos com o Estudo muito antigo de Nadir Afonso, apresentado na figura 95, de abertura do capítulo 2, verificamos o esquiço de uma cabeça, que aqui destacamos e invertemos a sua posição, na terceira imagem para visualizarmos uma possível similaridade com o formato inusitado que a cabeça feminina apresenta nesta pintura (figura 295a).



Figura 295a. Recortes de imagens para visualização, com fins científicos. As imagens originais estão presentes nas figuras 95 e 295. Fotos: próprias.

Há uma possibilidade da cabeça da *Louca do Candal*, neste quadro, estar voltada para frente, de forma determinada a correr de moto, em grande velocidade para um destino futuro longínquo, e ao mesmo tempo, girá-la para trás com espanto, a olhar para o passado trágico que está a abandonar. Entretanto, não podemos afirmar que o artista tenha realizado a pintura com esta intenção. É apenas uma hipótese.

Ainda na cabeça, Nadir Afonso insere um detalhe interessante, uma linha angular vermelha, que acentua a ideia de uma fita, sugestiva da atuação de um vento, diante da velocidade da condução. O fato é que o artista, com este pormenor intencional, direciona o olhar do espectador para que esta área não passe despercebida.

Com a pintura *A Louca do Candal*, Nadir Afonso afirma o seu valor crítico e provoca uma reflexão sensível acerca da realidade, das relações sociais, culturais e simbólicas que envolvem a percepção da vida.



### 3.5 Análise de uma pintura a óleo inédita

No conjunto de obras do Acervo da Fundação Nadir Afonso, só há neste momento, uma única tela em pintura a óleo inédita. Esta obra esteve em ambiente familiar e somente a partir de agora será apresentada ao público. O Estudo referente à esta pintura não é inédito.

Esta obra intitulada *Demogorgon*, sem data, foi classificada no *Período Surrealista*. Uma análise bastante pormenorizada, em termos das técnicas utilizadas, foi realizada nesta investigação com imagens em recorte a revelar os pormenores da pintura, onde foram ressaltadas as técnicas de veladuras diluídas (*glazing*) e as veladuras secas (*scumbling*) nas figuras 158, 159 e 160, (no item 2.1.18 Tinta a óleo, do capítulo 2).

Esta referida análise anterior, aborda o processo de pintura de Nadir Afonso<sup>205</sup> na criação desta obra e será de interesse revisá-la, para complementar com esta análise mais formal que será feita agora, em complementação (figura 296).

---

<sup>205</sup> Cabeçalho 12. Nadir Afonso em seu atelier com uma de suas pinturas. *Print screen* da fotografia de Olívia Silva, do filme *Nadir Afonso: O Tempo Não Existe*. Documentário.

## TELA ÚNICA

### Estudo – Tela



Figura 296. Nadir Afonso. *Demogorgon*. *Período Surrealista*. Somente a pintura Inédita.  
 1. *Demogorgon*. Estudo. Pastel seco sobre cartão. 22 x 19 cm. Inv. E-380. s/d. Foto: Acervo da Fundação. Não Inédito.  
 2. *Demogorgon*. Pintura a óleo sobre tela. 91 x 107 cm. Inv. 2404. s/d. Foto: própria. Inédito.  
 Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso.

## TELA ÚNICA

Esta pintura inédita a óleo intitulada *Demogorgon*, foi concebida durante o *Período Surrealista* e apresenta diferenças formais e cromáticas, em relação ao seu Estudo inicial (não inédito) que foi realizado em pastel seco sobre papel, em tonalidades sombrias.

No ato da pintura a óleo Nadir Afonso acrescentou texturas, elementos pictóricos, veladuras líquidas (*glazing*) e secas (*scumbling*) em sobreposições de camadas. Ampliou a paleta ao acrescentar as cores vermelha, rosa e branca. A análise técnica detalhada deste pode ser vista, mediante as indicações à página anterior, de item 3.5.

Acreditamos que esse quadro (figura 296) possa ter sido o primeiro de origem desta temática, tendo em vista que Nadir Afonso desenvolveu outras obras de mesmo título em sua fase surrealista.

*Demogorgon* é uma palavra não muito clara, considerada como uma transcrição incorreta da palavra grega *demiurgo*, através de possíveis alterações ocorridas em manuscritos. Boccaccio, em seu texto *Genealogia Deorum Gentilium*, cita um trabalho, atualmente perdido, de *Theodontius* e *Pronapides* e com autoridade afirma a ideia de que *Demogorgon* seria o antecessor a todos os deuses. O historiador Jean Seznec<sup>206</sup> conclui em seu livro que o *Demogorgon* é um erro gramático, que tornou-se um deus.

É exatamente neste contexto surrealista que esta figura ficcional, difundida por obras literárias e pertencente ao imaginário fantástico, carrega em si toda uma atmosfera oscilante entre anjo e demónio, ameaça, alteridade ou desordem, que também remete ao termo *demiurgo*. Algum destes atributos atraíram Nadir Afonso a criar obras com a referida temática. Em especial, o poema *Demogorgon*, de Fernando Pessoa (do heterónimo Álvaro de Campos), que serviu-lhe de fonte inspiradora. Iremos nos centrar nas principais formas que protagonizam esta pintura.

Em termos formais e compositivos, esta obra dialoga diretamente, de maneira *sui generis*, com elementos de aspetos curvilíneos, como espirais, curvas e contracurvas que tanto povoaram o ideário do artista, também em seu *Período Barroco*. Isto pode ser verificado em uma análise comparativa que preparamos (figuras 296 a e 296b) para situar e ampliar a percepção acerca do processo criativo de Nadir Afonso na conceção de suas obras.

---

<sup>206</sup> Seznec, Jean (1940). *La Survivance des dieux antiques* [*Survival of the Pagan Gods*]. Col: Bollingen Series. Princeton, New Jersey: Princeton University Press (publicado em 1972). pp. 221–222.

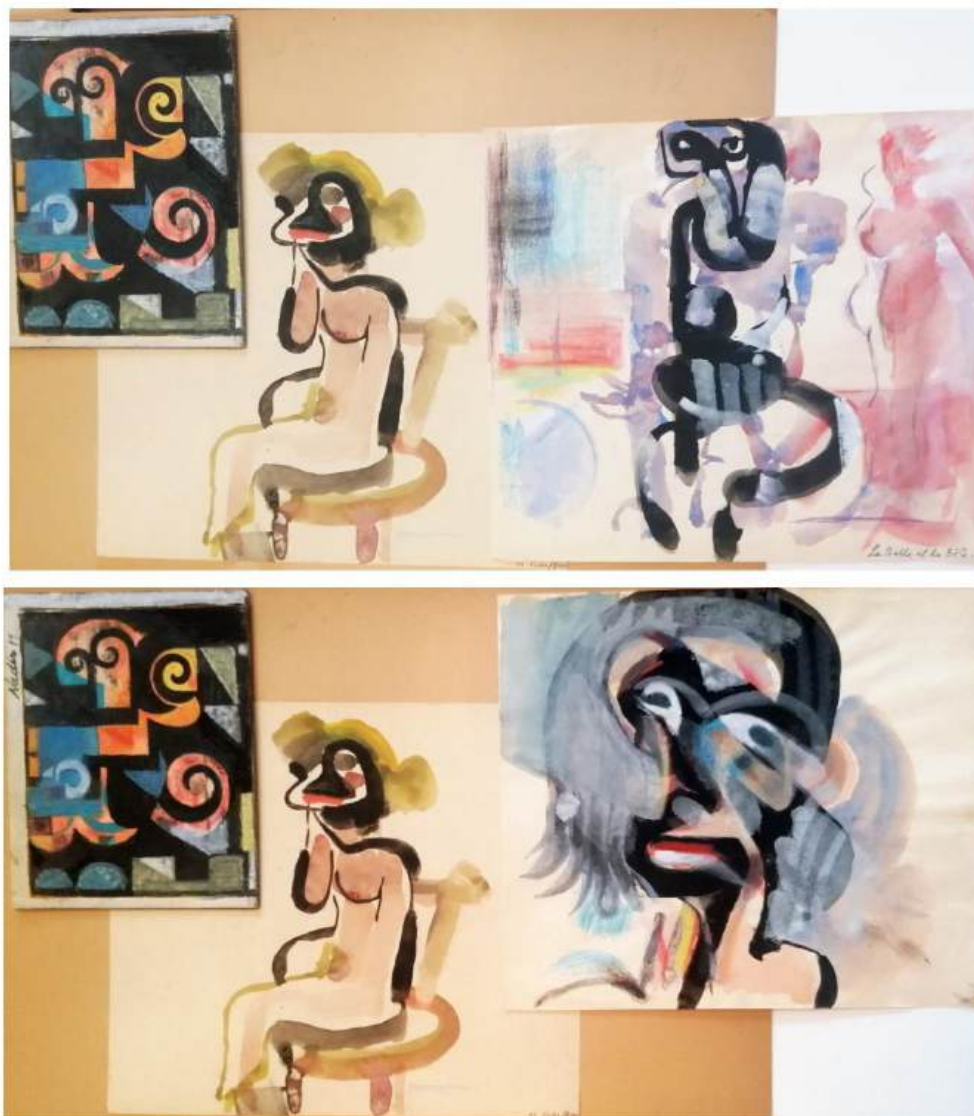


Figura 296 a. Conjunto de imagens comparativas para percepção das formas da composição.  
 A primeira obra superior é a pintura a óleo *Demogorgon*, da figura original 289.  
 1. Nadir Afonso. s/título. Estudo. Técnica mista. 12 x 16 cm. Inv. E -1704. (1949).  
 2. Nadir Afonso. s/título. Estudo. Técnica mista. 13,5 x 20,5 cm. Inv. E- 1312. (1949).  
 3. Nadir Afonso. *La Belle et la Bête*. Estudo. Técnica mista. 21 x 23,7 cm. Inv. 70. s/d.  
 4. Nadir Afonso. s/título. Estudo. Aguarela. 21 x 23,7 cm. Inv. 1600. s/d.

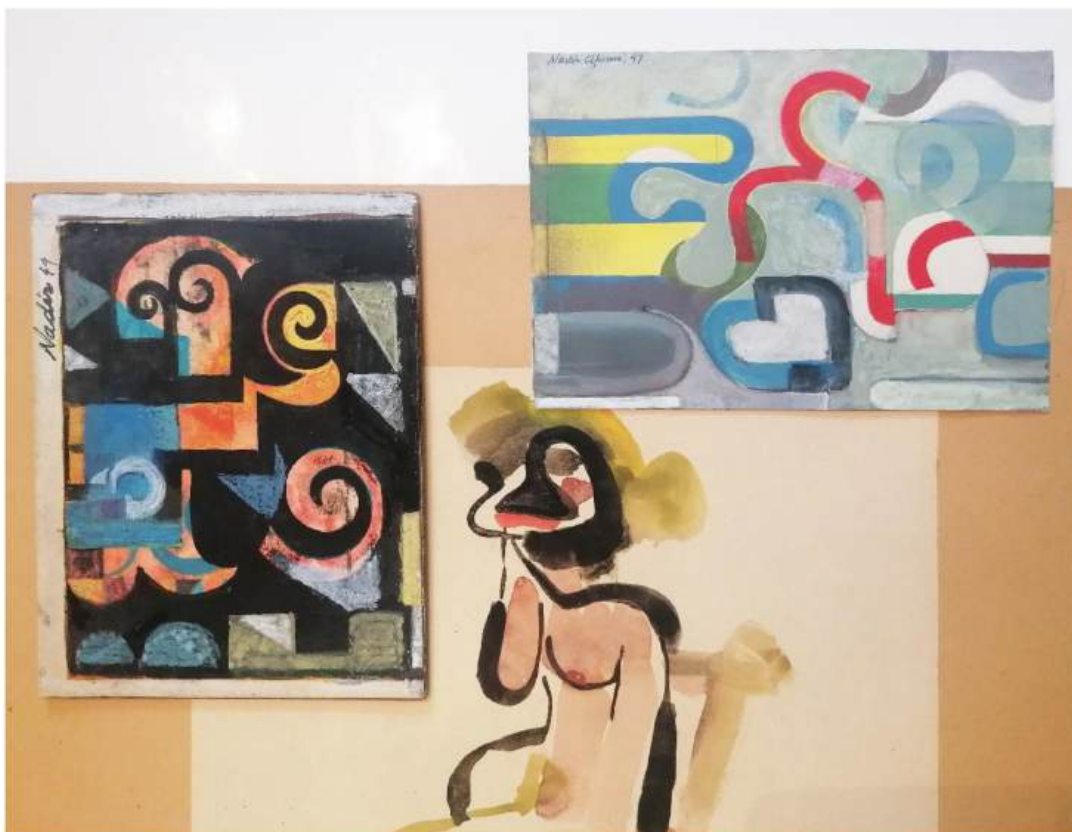


Figura 296 b. Imagens comparativas para percepção das formas da composição.

1. Nadir Afonso. s/título. Estudo. Técnica mista. 12 x 16 cm. Inv. E -1704. (1949).

2. Nadir Afonso. s/título. Estudo. Técnica mista. 13,5 x 20,5 cm. Inv. E- 1312. (1949).

3. Nadir Afonso. Estudo. Técnica mista. 21,5 x 32,8 cm. Inv. 1704. (1947). Fotos: próprias.

A primeira figura apresentada na página anterior é a pintura a óleo *Demogorgon*, que ali encontra-se para que sua estrutura compositiva esteja próxima das demais imagens, com o objetivo de facilitar a visualização comparativa.

Nas figuras mencionadas (296a e 296b), há grupos de 3 Estudos em cada uma das 3 montagens realizadas. De uma forma geral, estes Estudos pertencem aos *Períodos Barroco e Antropomórfico*. Em sua maioria, foram realizados entre os anos de 1947 a 1949.

Nas figuras 296a e 296b, os 3 Estudos pertencentes às 3 montagens, demonstram formas similares em destaque, de contornos pretos (equivalentes a uma cabeça), cuja forma principal se apresenta com uma curva superior maior inclinada à esquerda, e outras 2 curvas menores, que se inserem neste conjunto, com tendências a formar 2 espirais internas (ou elementos compositivos internos como olhos, manchas, etc.), observáveis nitidamente, em todos os Estudos. Estas mesmas formas se assemelham às conformações de cabeça e de corpo da obra surrealista *Demogorgon* (figura 296). Este quadro realizado não possui data, portanto, não podemos ter a certeza do ano exato de sua criação. O fato

que constatamos refere-se à evidência de que este tipo de elaboração compositiva já fazia parte do imaginário de Nadir Afonso, que transitava entre o Surrealismo, o Barroco e o Antropomorfismo, em seu ideário. Por este motivo, muitas obras do artista expressam, tanto em Estudos, quanto em pinturas sobre tela, esta transmutação de elementos que parecem sofrer mutações, transfigurações e hibridismos que realçam a temática sombria e misteriosa escolhida pelo artista.



Figura 296c. Réplica da figura inicial 296. Nadir Afonso. *Demogorgon*. Pintura a óleo sobre tela. 91 x 107 cm. Inv. 2404. s/d. Inédito. Fonte: Acervo da Fundação Nadir Afonso. Foto: própria.

A forma escura que protagoniza a cena nesta pintura, *Demogorgon*, (figura 296c) apresenta acentuado peso visual na lateral direita da obra. Havia mais uma forma semelhante e menor à esquerda, (observável em seu Estudo, item 1 da figura 296), cujo peso apresentava-se em desequilíbrio na composição. Para equilibrar estas tensões compositivas e contrabalançar os pesos visuais, Nadir Afonso acrescentou na pintura, três pontos fortes que dialogam visualmente e equilibram a forma principal. Estes 3 pontos fortes, de vibração simultânea são:

- o conjunto de formas avermelhadas à esquerda, cuja forma inclinada, retangular e alongada, de cor vermelha intensa, atrai o nosso olhar para esta região da pintura;

- uma janela de luz e brilho amarelo retangular e alongada, no sentido horizontal, que torna mais ameno o peso visual da curva castanho-escuro, na região inferior da forma principal;

- uma forma branca, sobreposta à parte superior do corpo, em uma espécie de 'S' invertido, que dialoga com os outros 2 pontos fortes da composição, referidos.

A dinâmica da relação compositiva que surge entre estes 3 pontos fortes harmonizam a pintura, pois suavizam, em conjunto, o peso visual da cabeça, que se projeta numa espécie de triângulo de vértice invertido.

Nadir Afonso através da aplicação destes pontos fortes, assim como, na escolha das cores certas para cada região da pintura e no trabalho da elaboração das diversas camadas de óleo opacas, pastosas, mas também de veladuras mais translúcidas, com efeitos de contrastes entre texturas e transparências, soube estabelecer a harmonia compositiva nesta pintura.

#### 4. Considerações Finais

Esta investigação foi realizada no período de 2 anos (set./2023 a set./2025). Desde o início da conceção deste projeto até o seu término, várias etapas foram realizadas. O início foi contemplado com a imersão no Acervo de obras pictóricas de Nadir Afonso e simultaneamente, com a leitura das obras de sua Teoria Estética, na busca por conhecer melhor o objeto de estudo – as pinturas inéditas do artista.

A morfometria e as leis da natureza que fundamentam a conceção Estética e a pintura do artista – não muito conhecidas ou não compreendidas pelos públicos – foram abordadas numa tentativa de clarificar o pensamento de Nadir Afonso, através de exemplos descritivos e práticos.

Um pouco da história e da intimidade do artista, assim como, desta relação de proximidade com os instrumentos, materiais e respetivas técnicas foram assinaladas para ampliar o universo de compreensão deste pintor.

Através da valorização desta pesquisa, mediante a colaboração de Laura Afonso, presidente da Fundação Nadir Afonso e viúva do pintor, foi possível o acesso ao Acervo (figura 299) e a um conjunto de informações, que possibilitaram o aprofundamento necessário ao desenvolvimento deste trabalho. Ressaltamos ainda, a sua receptividade e interesse em apresentar cidades e os espaços frequentados por Nadir Afonso, para uma percepção mais acurada e precisa, dos contextos de vida e do pensamento do artista, desde a sua juventude.



Figura 297. Laura Afonso e a autora desta investigação, Cláudia Matos Pereira, no atelier de desenho de Nadir Afonso, em Cascais, em janeiro de 2025. Foto: própria.

Diante da imensa produção do universo criativo do artista, repleto de inúmeras obras, foi um desafio selecionar e circunscrever o foco de observação, para dedicar-me à escolha de apenas 100 obras específicas do pintor.

A verificação criteriosa de um conjunto das obras inéditas de Nadir Afonso foi realizada, com o objetivo de conhecer e aprofundar o estudo da gênese de algumas pinturas, a partir dos Estudos iniciais e desenhos primários. Houve momentos de surpresa na investigação, como exemplo, a oportunidade de verificar os primeiros desenhos de infância e juventude, assim como, o conhecimento do conjunto de *Fotografias Intervencionadas* do artista. Estas novidades, que não estavam previstas para as análises, foram posteriormente selecionadas como – fundamentais – para a compreensão do processo compositivo das pinturas. Foi possível perceber, um pouco mais, sobre o olhar do artista para o mundo.

A investigação para realização das análises foi elaborada – obra a obra: – temática – conceito – períodos de classificação – composição – técnica – paleta de cores – metodologia criativa – materiais e suportes. Os processos e a demonstração das etapas principais de criação das pinturas receberam destaque.

As análises dos desenhos de juventude, Estudos, *Fotografias Intervencionadas* e pinturas procederam-se, como já referido, de acordo com o modelo iconológico de análise criado por Aby Warburg, e desenvolvido por Erwin Panofsky, em que limitei-me ao significado primário, de descrição pré-iconográfica.

As técnicas implícitas no processo criativo, de transposições prévias dos pequenos Estudos originais criados pelo artista, para o papel ou para grandes dimensões de pintura em tela (geometrizações, ampliações manuais ou mecânicas/tecnológicas) foram mencionadas.

Os Períodos oficiais de classificação das obras de Nadir Afonso foram apresentados, descritos e exemplificados com pinturas inéditas, em sua maioria.

Verificou-se um novo Período de classificação para as pinturas – *Período Paisagens de Ouro* – com características específicas e nomenclatura proposta, que foi aceite por Laura Afonso. Foram atribuídas a 40 obras em pintura a guache sobre papel para esta classificação, mas existem muitas mais, que poderão ainda receber esta classificação.

Durantes as análises das pinturas a guache, verificamos também a possibilidade de estabelecer uma classificação a nível conceitual e até metafísico, como *Período Natureza Simbólica*, para obras que já se enquadrem em outros Períodos

(independentemente da composição e da paleta de cores), mas cujos títulos evoquem elementos de uma Natureza simbólica, espiritual ou metafísica.

A questão centralizadora da investigação – as análises das pinturas a guache e acrílica inéditas – manteve-se presente em todo o trabalho, entretanto, poucas obras – não inéditas – incluíram-se nestas análises, como forma complementar de compreensão compositiva, ou técnica, criativa ou metodológica.

Algumas dúvidas pertinentes poderiam surgir, anteriores à esta investigação, como por exemplo:

Quais seriam os períodos de produção destas pinturas inéditas?

– Podemos afirmar que as pinturas inéditas pertencem aos mais variados Períodos, os quais podem ser verificados no item 2.3 Períodos da Produção Pictórica.

Seriam da fase final do artista, ou de diferentes épocas?

– As pinturas inéditas pertencem a várias épocas diversificadas.

Pertenceriam a um mesmo período?

– Não. As pinturas inéditas apresentam-se no Acervo, em diferentes períodos.

Quais seriam as temáticas estilísticas e/ou conceituais destes trabalhos inéditos?

– As temáticas das pinturas inéditas são as mais variadas, não se concentram nenhum tema ou estilo específicos.

Haveria pinturas inéditas com temas, estilos ou conceitos diferenciados daqueles já conhecidos na obra de Nadir Afonso e que poderiam lhe ser atribuídas uma nova classificação?

– Sim. Apresentamos a nova classificação *Período Paisagens de Ouro*, com características específicas de composição e de paleta de cores. Já a sugestão feita sobre a indicação do *Período Natureza Simbólica* é de cariz conceitual e refere-se somente a algumas pinturas intituladas pelo artista, com denominações que evocam a Natureza simbólica e/ou metafísica. Neste caso, estas não concentram elementos comuns de composição, nem de aspetos cromáticos.

As metodologias criativas alteraram-se ao longo do tempo?

– Nos primeiros trabalhos de juventude, e no início das primeiras telas, Nadir Afonso iniciou a pintura diretamente sobre a tela, sem estudos prévios. Após este período, sua metodologia de trabalho descrita no item 2.2 Pintura em *modus operandi* (etapas 1, intermediária, 2 e 3) manteve-se a mesma. A única alteração que houve foi na *Etapa Intermediária*, em termos do avanço tecnológico das técnicas de decalque e ampliação das linhas dos pequenos Estudos, para ampliação nas dimensões das pinturas em papel e

nas telas (desde o pantógrafo, fotografia, ozalide, máquina copiadoras até chegar ao *scanner*). Estas etapas mencionadas mantiveram-se durante toda a sua vida de produção artística.

Na estruturação e desenvolvimento desta investigação, diversas análises de obras de Nadir Afonso foram realizadas no decorrer nos capítulos, como já referido e não ficaram concentradas somente no capítulo 3. Portanto, o conjunto de análises totalizam 100, em termos numéricos, dispostos da seguinte forma, conforme a tabela 1.

<b>Itens dos capítulos</b>	<b>Número de análises realizadas</b>
1.2. Desvendar a Morfometria	<b>4</b>
1.3. O Pintor e a Necessidade de Pintar – <i>Une création continue</i>	<b>22</b>
1.4. Pintura – A intimidade do artista	<b>2</b>
2.1 O artista – a intimidade com os instrumentos e materiais	<b>25</b>
2.4 Classificação de uma nova fase na Pintura de Nadir Afonso	<b>1</b>
3.2 Análise de Fotografias Intervencionadas: O Olhar Percetivo-Investigativo para os Espaços	<b>15</b>
3.3 Análise de pinturas a guache inéditas	<b>20</b>
3.4 Análise de pinturas acrílicas inéditas	<b>10</b>
3.5 Análise de uma pintura a óleo inédita	<b>1</b>
<b>TOTAL</b>	<b>100</b>

Tabela 1. Número de análises de obras do artista Nadir Afonso nesta investigação: Fonte: própria.

Cabe destacar que na análise e seleção de 40 obras para classificação do *Período Paisagens de Ouro*, estas verificações analíticas, obra a obra não estão computadas no somatório das análises deste quadro.

Os objetivos propostos nesta investigação foram alcançados. Acreditamos que este trabalho possa contribuir para o conhecimento mais aprofundado e divulgação da pintura de Nadir Afonso, assim como de sua Teoria Estética, no âmbito das Artes Visuais. Consideramos que este estudo venha a estimular investigações futuras e promova a integração de sua produção artística no debate da Arte Contemporânea. Esta pesquisa abre

um leque de investigação diversificado acerca de sua obra, igualmente para a realização de análises de outras obras, ainda inéditas, no vasto universo que é a produção pictórica deste artista.

Segundo o pintor, “a arte obedece às leis matemáticas<sup>207</sup>” e complementa, ao abordar a temática sobre a sensibilidade relacionada à matemática: “o sentimento essencial é a exatidão geométrica.<sup>208</sup>

Para relembrar, as qualidades da obra de arte, segundo a Teoria Estética de Nadir Afonso, são as quatro: “evocação, perfeição, originalidade e harmonia”<sup>209</sup>. A harmonia, qualidade de fonte geométrica, eleva o objeto à categoria de obra de arte. A origem das significações reside nas condições de existência.

O contacto com o pensamento teórico-estético de Nadir Afonso, a imersão em suas obras no Acervo da Fundação Nadir Afonso, dentre outras percepções e conhecimentos que tive oportunidade de adquirir e de aprofundar na área da pintura, assim como os seus processos de produção artística, desencadearam uma reflexão, que surge-me como uma metáfora, que assim elaborei entre *Pintor X Arqueólogo*, com recurso a uma antítese:

*A Pintura trabalha no caminho inverso da Arqueologia.*

A motivação do arqueólogo atua, de tal maneira, que ele realiza um trabalho de busca incessante em escavações para encontrar, a cada camada de terra retirada, vestígios, fragmentos e porções de materiais de outros tempos remotos, que lhe tragam uma descoberta de valiosa compreensão – interpretar a unidade de um todo integrado, que foi desfeito em pequenas frações. O fascínio da descoberta arqueológica consiste na relevância de se encontrar os indícios que possibilitem decifrar a realidade daquela unidade perdida. É um percurso de quem retira camadas para se encontrar as partes incompletas de um todo.

A motivação do pintor constitui-se, de maneira oposta, em reunir diversos elementos, objetos, instrumentos e materiais (tintas, pincéis, etc.) e de elaborar ideias, a partir de seu processo criativo, para conceber e criar um todo integrado. A partir da construção de pincelada a pincelada, mancha a mancha aplicada, veladuras e texturas sobrepostas, aguadas e espatulados – camadas e camadas aplicadas – sobre uma

---

<sup>207</sup> *Conversa Maior* (2010). Programa da RTP. Nadir Afonso. Entrevista biográfica conduzida pelo jornalista Carlos Pinto Coelho, tomando como ponto de partida a sua exposição "Sem Limites".

<sup>208</sup> Santos, Agostinho (2012). *Nadir Afonso conversa com Agostinho Santos*. p.28.

<sup>209</sup> Afonso, Nadir (2020d). *Reflexões estéticas - Sobre a vida e sobre a obra de Van Gogh* p.60.

superfície, uma pintura irá se completar, se tornar cada vez mais complexa e unificada, diante da busca incessante do artista, em criar uma obra de arte. O fascínio da execução e finalização consiste no próprio ato de pintar, de conceber o todo de uma pintura original e que possibilite a sua abertura a diversas interpretações em diálogo com a realidade. É um percurso de quem insere as camadas para gerar um todo unificado.

A pintura é um campo aberto à reflexão e principalmente, nos convoca para a ação ou para a percepção. O contacto com o artista é sempre pessoal e geralmente se dá no encontro com a sua obra. O silencioso diálogo entre o espectador e o artista ausente – mas vivo – mediante a sua ação na pintura, é infinito enquanto existir a sua pintura. O ideário do artista/pintor também será infinito enquanto a sua obra perdurar.

Nadir Afonso revela: “um quadro meu começa hoje e vai acabar não sei quando... Não sei quando acaba, acaba na hora da morte, pela certa...”<sup>210</sup>

Toda a produção artística e estética de Nadir Afonso representa um contributo marcante para a consolidação de uma linguagem singular no cenário da pintura contemporânea portuguesa.

A articulação entre arte, ciência e filosofia, a originalidade se seu legado, a percepção da exatidão geométrica, da sensibilidade plástica, assim como, a sua reflexão profunda sobre as formas e as leis da Natureza na pintura, revelam o seu carácter inovador. Nadir Afonso revela: “a obra de arte não é um jogo de significações no objeto, é um jogo de leis dos espaços. E podem me perguntar assim: mas onde estão estas leis dos espaços? Estão no espírito do homem? Não. Elas estão na Natureza”<sup>211</sup>.

Através do contato mais profundo com a obra e o pensamento de Nadir Afonso tivemos o cuidado em desenvolver um texto de fácil leitura, na tentativa de clarificar alguns pontos essenciais, com o intuito de possibilitar ao público em geral, uma maior compreensão da sua obra artística.

Concluimos com uma fala de Nadir Afonso:

---

<sup>210</sup> Nadir Afonso (1994) Documentário em duas partes. RTP 2. Realizador Jorge Campos. [00:51:00] 20/11/1994.

<sup>211</sup> *Ibidem*.

“É uma paixão a Arte. Encontrar as formas é uma satisfação. Encontrar o equilíbrio entre as formas e olhar para elas, a contemplação de uma forma harmonizada é um grande prazer<sup>212</sup>.”



Figura 298. O casal Nadir e Laura Afonso no atelier em Cascais. Fonte: *Print screen* da fotografia de Olívia Silva, do filme *Nadir Afonso: O Tempo Não Existe*. Documentário.

*“Eu pinto para ver se compreendo a razão do porque pinto<sup>213</sup>”.*

Nadir Afonso

<sup>212</sup> *Conversa Maior* (2010). Programa da RTP. Nadir Afonso. Entrevista biográfica conduzida pelo jornalista Carlos Pinto Coelho, tomando como ponto de partida a sua exposição "Sem Limites".

<sup>213</sup> *Nadir Afonso* (1994) Documentário em duas partes. RTP 2. Realizador Jorge Campos. [00:51:00] 20/11/1994.

## 5. Referências Bibliográficas

### 5.1 Nadir Afonso - Bibliografia ativa

- Afonso, Nadir (1958). *La sensibilité plastique*. Paris: Presses du Temps Présent.
- Afonso, Nadir (1970). *Les mécanismes de la création artistique*. Neuchâtel, Suíça: Editions du Griffon.
- Afonso, Nadir (1974). *Aesthetic synthesis*, Nova Iorque: Edições Alvarez e Selected Artists Galleries.
- Afonso, Nadir (1979). *Espacillimité* (Catálogo de exposição). Porto: Galeria Dois-Alvarez.
- Afonso, Nadir (1983). *Le sens de l'art*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Afonso, Nadir; Segade, J. M. Gómez; LEAL, José Garcia & GUEDES, Fernando (1985). *Nadir Afonso*. Granada: Universidad de Granada.
- Afonso, Nadir (1986). *Nadir Afonso. Coleção Arte Contemporânea*. Lisboa, Bertrand.
- Afonso, Nadir & Afonso, Laura (1990). *Da vida à obra de Nadir Afonso*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Afonso, Nadir & Gaüzès, Michel (1994). *Nadir Afonso*, Porto: Bial.
- Afonso, Nadir (1998). *Nadir Afonso*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Afonso, Nadir (1999). *Nadir Afonso. Obra gravada*. Lisboa: Edições Coelho Dias.
- Afonso, Nadir (1999). *O sentido da arte*. [1983]. Trad. de Albertina Caco. Lisboa: Livros Horizonte.
- Afonso, Nadir (2000). *Universo e pensamento*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Afonso, Nadir (2001). *A propósito de Nadir Afonso*. Lisboa: Expresso. 12/05/2001.
- Afonso, Nadir (2002). *Sobre a vida e sobre a obra de Van Gogh*. Lisboa: Chaves Ferreira Publicações.
- Afonso, Nadir (2003). *Da Intuição artística ao raciocínio estético*. Lisboa: Chaves Ferreira Publicações.
- Afonso, Nadir & Segade, J. M. Gomez (2003). *O fascínio das cidades*. (trad. Fernão de Magalhães Gonçalves). Cascais: Câmara Municipal de Cascais.
- Afonso, Nadir (2005). *As Artes: erradas crenças e falsas críticas / The arts: erroneous beliefs and false criticisms*. (trad. Alexandra Andresen Leitão). ed. bilingue. Lisboa: Chaves Ferreira Publicações e Chaves: Fundação Nadir Afonso.

Afonso, Nadir (2008). Depoimento de Nadir Afonso. *Revista povos e culturas*. nº 12, maio. Centro de Estudos dos Povos e Cultura de Expressão Portuguesa. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.

Afonso, Nadir (2008). *Nadir face a face com Einstein/ Nadir face to face with Einstein* (trad. Alexandra Andresen Leitão) ed. bilingue. Lisboa: Chaves Ferreira Publicações e Chaves: Fundação Nadir Afonso.

Afonso, Nadir (2010). *Manifesto: o tempo não existe*. Lisboa: Dinalivro.

Afonso, Nadir (2011). *O trabalho artístico. Reflexões*. Lisboa: Edições Athena (Babel).

Afonso, Nadir (2011) *Universo e pensamento*. Porto: Edições Afrontamento.

Afonso, Nadir (2014). *A invenção do tempo. O tempo não existe!* Lisboa: Universidade Lusíada.

Afonso, Nadir (2020a). *O sentido da arte e outros textos*. Coleção Arte e Pensamento nº 1. Chaves: Fundação Nadir Afonso, Porto: UPorto Press.

Afonso, Nadir (2020b). *Da intuição artística ao raciocínio estético e as artes: erradas crenças e falsas críticas*. Coleção Arte e Pensamento nº 2. Chaves: Fundação Nadir Afonso, Porto: UPorto Press.

Afonso, Nadir (2020c). *Universo e pensamento e outros textos*. Coleção Arte e Pensamento nº 3. Chaves: Fundação Nadir Afonso, Porto: UPorto Press.

Afonso, Nadir (2020d). *Reflexões estéticas - Sobre a vida e sobre a obra de Van Gogh*. Coleção Arte e Pensamento nº 4. Chaves: Fundação Nadir Afonso, Porto: UPorto Press.

## 5.2 Sobre Nadir Afonso – Bibliografia passiva

Afonso, Laura & Abreu, Mila S. (coord.) (2022). *A panificadora de Vila Real de Nadir Afonso. Crónica de uma demolição*. Chaves: Fundação Nadir Afonso.

Afonso, Laura (2022b). A emoção da arte e da geometria. In Quadros Ferreira, A. (coord). *Nadir, e tudo* (pp.139-174). Porto: Edições Afrontamento.

Almeida, Bernardo Pinto (1993). *Pintura portuguesa no século XX*. Porto: Lello & Irmão Editores.

Cardoso, António (2004). *Sínteses = Arte + António Cardoso*. Porto: Edições Gémeo.

Cepeda, João (2013). *Nadir Afonso: arquitecto*. Lisboa: Edição Caleidoscópico.

Chaves, Mário (2010) *Nadir Afonso: arquitecto e pintor, no mundo*. Lisboa: Editora Lusíada.

Dias, Ana Maria Coelho. & Dias, Rafael Coelho (2000). *O Porto de Nadir*. Lisboa- ACD Editores.

- França, José-Augusto (2009). *A Arte em Portugal no século XX, (1911-1961)*. 4ª edição, Lisboa: Livros Horizonte.
- Fróis, João Pedro (coord.) (2002). *O Primeiro olhar*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gaderian, Dietmar; Lemoine, Serge; Nocke-Schrepper, Hella; Weinberg-Staber, Margit Konkrete (2003). *Kunst in Europa Nach 1945/ Concrete Art in Europe after 1945*. Berlin: Hatje Cantz Publishers.
- Gonçalves, Rui Mário (1983). *Pintura e escultura em Portugal – 1940-1980*, Lisboa: Biblioteca Breve – Instituto da Cultura e Língua Portuguesa.
- Gonçalves, Rui Mário (1993). *100 pintores portugueses do século XX*. Lisboa: Publicações Alfa.
- Gonçalves, Rui Mário (1986). *História da arte em Portugal, de 1945 à actualidade*. Vol. 13. Lisboa: Publicações Alfa.
- Guedes, Fernando (1968). *Nadir Afonso*. Lisboa: Verbo.
- Guedes, Fernando (1985). *Estudos sobre artes plásticas. Os anos 40 em Portugal e outros estudos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Guillaume, Marc (2003). *A política do património*. Lisboa: Campo das Letras.
- Nazaré, Leonor (coord.) (2004). *Roteiro da colecção, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ragon, Michel & Seuphor, Michel (1974). *L'art abstrait: 1945-1979*. Paris: Maeght Éditeur.
- Pereira, Paulo (dir.). *História de arte portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates.
- Pires, Guilherme (2021). *O homem infinito. Vida e obra de Nadir Afonso*. Amador: 20|20 Editora.
- Pinto, Ana I.; Meireles, Fernanda & Cambotas, Manuela, C. (2006). *Arte em Portugal, A grande história da arte*. Público. Porto: Porto Editora.
- Quadros Ferreira, António (2012). *Nadir Afonso: arte, estética e teoria*. Porto: Edições Afrontamento.
- Quadros Ferreira, António (2014). *Nadir 16. 11.00*. Porto: Edições Afrontamento.
- Quadros Ferreira, António (2020). *Nadir, mestre de si mesmo*. Porto: UPorto Press
- Quadros Ferreira, António (coord) (2022a). *Nadir, a arte em diáspora*. Porto: Edições Afrontamento.
- Quadros Ferreira, António (coord) (2022b). *Nadir, e tudo*. Porto: Edições Afrontamento.

Ramos, Raquel (2018). *Nadir Afonso, o pintor de cidades geométricas*. Porto: Edições Afrontamento.

Sardo, Delfim (2011). Composição Geométrica *In: Obras-primas da arte portuguesa: século XX – artes visuais*. Lisboa: Athena.

Santos, Agostinho (2012). *Nadir Afonso conversa com Agostinho Santos*. Lisboa: Editora Âncora.

Santos, Agostinho (coord.) (2009). *Nadir Afonso: Itinerário (com)sentido*. Porto: Edições Afrontamento / Fundação Nadir Afonso.

Santos, Agostinho (2012). *Era uma vez um menino chamado Nadir*. (Ilust. de Nadir Afonso). Lisboa: Âncora Editora.

Silva, Sara (coord) (2008). *O futuro renascimento*. Lisboa: Dinalivro.

### 5.3 Nadir Afonso – Catálogos

Afonso, Nadir. (2007). *Futuro, futuro*. Porto: Jornal de Notícias

Afonso, Nadir (1959) *Nadir Afonso: objectivité inobjectivité*. Paris: Maison des Beaux-Arts.

Afonso, Nadir (1961). *Nadir Afonso*. Lisboa: SNI.

Afonso, Nadir (1970). *Nadir Afonso*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Afonso, Nadir (1970). *Nadir Afonso*. Neuchâtel, Suíça: TPN - Centre de Culture.

Afonso, Nadir (1979). *Nadir Afonso*. Óleos. Lisboa: Galeria de São Mamede.

Afonso, Nadir (1979). *Espacillimité*. Porto: Galeria Dois.

Afonso, Nadir (1980). *Nadir Afonso*. Lisboa: Galeria Quadrum.

Afonso, Nadir (1984). *Nadir Afonso: período egípcio*. Lisboa: Galeria de São Mamede.

Afonso, Nadir; Leal, José Garcia; Segade, Juan; Guedes, Fernando (1985). *Nadir Afonso*. Granada: Universidad de Granada.

Afonso, Nadir (1987). *Nadir Afonso*. Porto: Galerias Quadrado Azul.

Afonso, Nadir & Cardoso, Afonso (1988). *Amarante*: Museu Amadeo de Sousa Cardoso.

Afonso, Nadir (1989). *Nadir Afonso*. Porto: Galeria Quadrado Azul.

Afonso, Nadir (1991) *Nadir Afonso*. Porto: Galeria Quadrado Azul.

Afonso, Nadir (1992) *Nadir Afonso*. Lisboa: Galeria Y Grego.

- Afonso, Nadir (1992) *Nadir Afonso*. Porto: Galeria Quadrado Azul.
- Afonso, Nadir (1997) *Nadir Afonso*. Lisboa: Galeria António Prates.
- Afonso, Nadir & Judas, José Luís; Letria, José Jorge (2001). *Nadir Afonso*. Cascais: Centro Cultural de Cascais.
- Afonso, Nadir & Nunes, Luís d'Oliveira (2002). *Nadir Afonso*. Lisboa: Galeria de São Mamede
- Afonso, Nadir & Pumar, José Luís Baltar; Silva, Henrique (2003). *Nadir Afonso: Antolóxica*. Orense, Espanha: Centro Cultural de Orense.
- Afonso, Nadir (2003). *Nadir Afonso*. Valbom: Lugar do desenho – Fundação Júlio Resende.
- Afonso, Nadir & Gonçalves, Rui M.; Carvalho, Maria F.; Fernandes, Maria J. (2007). *Nadir Afonso*. Lisboa: Galeria António Prates.
- Afonso, Nadir & Oliveira, Joaquim; Pereira, José Leite (2007). *Nadir Afonso: futuro*. Porto: Galeria Jornal de Notícias.
- Afonso, Nadir & Oliveira, Joaquim; Pereira, José Leite (2007). *Nadir Afonso: futuro*. Porto: Galeria Diário de Notícias.
- Afonso, Nadir & Afonso, Laura; Nunes, Mário; Dias, José H. (2009). *Nadir Afonso: século XXI*. Coimbra: Museu Municipal de Coimbra.
- Afonso, Nadir & Capucho, António; Pinharanda, João (2010). *Nadir Afonso: Utopias urbanas*. Cascais: Fundação D. Luís I.
- Afonso, Laura & Tojal, Arménio; Gaspar, Diogo (2010). *Nadir Afonso: absoluto 2010*. Lisboa: Museu da presidência da República e Chaves: Fundação Nadir Afonso.
- Afonso, Nadir & França, José-Augusto; Gaspar, Diogo; Afonso, Laura; Quadros Ferreira, António; Dias, José Henrique; Cepeda, João (2013) *Nadir Afonso: Absoluto*. Boticas: Câmara Municipal/Centro de Artes Nadir Afonso e Chaves: Fundação Nadir Afonso.
- Afonso, Nadir & Campos, Fernando; Afonso, Laura; Guedes, Fernando; Ginga, Adelaide (2013) *Harmonia Eterna*. Boticas: Câmara Municipal/Centro de Artes Nadir Afonso e Chaves: Fundação Nadir Afonso.
- Afonso, Laura (curadoria) (2020). *Nadir Afonso, do círculo vermelho à cidade geométrica*. Espinho: Museu Municipal de Espinho.
- Almeida, Bernardo Pinto de (2010). *Nadir Afonso, Nadir ou a pintura como pura sugestão*. Porto: Galeria Ap'Arte.
- Almeida, Bernardo Pinto de & Afonso, Laura (2015). *Nadir Afonso: Eros*. Chaves: Fundação Nadir Afonso e Boticas: Câmara Municipal de Boticas e Centro de Artes Nadir Afonso.

- Almeida, Bernardo Pinto de (coord.) (2016). *Chaves para uma obra| Keys to a work of art*. Chaves: Edição da Câmara Municipal de Chaves/Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso e Fundação Nadir Afonso.
- Almeida, Bernardo Pinto de (2018). *Nadir nas cidades*. Boticas: Centro de Artes Nadir Afonso e Fundação Nadir Afonso.
- Almeida, Bernardo Pinto de (2019). *Nadir Afonso: o espaço ilimitado na pintura*. Sintra: MUSA Museu das Artes de Sintra.
- Almeida, Bernardo Pinto de & Afonso, Laura (2024). Lisboa: Assembleia da República.
- Álvaro, Egídio (1975). *Nadir Afonso*. Porto: Galeria Dois.
- Arte portuguesa nos Anos 50 (1992). Lisboa: Fundação Gulbenkian/Câmara Municipal de Beja.
- Cardoso, António (1988). *Nadir Afonso*. Amarante: Museu Amadeo de Sousa-Cardoso.
- Cardoso, António (2014). *Nadir Afonso: releituras e revisitações*. Amarante: Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso.
- Cecchetto, Stefano (coord.) (2012) *Nadir Afonso – Percorsi per una nuova estetica*. Roma: Carlo Cambi Editore.
- Chaves, Joaquim Matos (1987). *Nadir Afonso*. Coimbra: Galeria 5.
- Choupina, António (coord.) & Afonso, Laura. *Arquitetura sobre tela/Architecture on canvas*. Chaves: Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso e Fundação Nadir Afonso.
- Concret Art In Europe after 1945 (2002). Berlim: Hatje Cantz.
- Concurso de Projectos para o Monumento ao Infante D. Henrique em Sagres (1957), Lisboa: Comissão Executiva do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique.
- Cuadrado, E. Perfecto & Oliveira, Marlene (coord) (2022). *O Surrealismo de Nadir Afonso*. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda.
- Cupertino de Miranda, Maria Amélia & Almeida, Bernardo Pinto de (2014) *Sinais do modernismo no Porto – anos 40 – Nadir Afonso*. Porto: Fundação Dr. António Cupertino Miranda.
- Dias, José Henrique (2009). *Nadir Afonso – De la sensibilité plastique a le sens de l'art, Nadir Afonso no século XXI*. Coimbra: Museu Municipal - Edifício Chiado.
- Fernandes, Maria João (1995). *Nadir Afonso: síntese estética*. Porto: Cooperativa Árvore.
- Gäuzes, Michel (1974). *Nadir Afonso*. New York: Selected Artists Galleries INC.
- Gäuzes, Michel (1975). *Nadir Afonso*. Lisboa: Galeria Quadrum.
- Gäuzes, Michel (1979). *Nadir Afonso*. Paris: Foundation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.

Ginga, Adelaide & Toussaint, Michel; Vasconcelos, Maria João; Barranha, Helena; Fryxell, Ana (2010). *Nadir Afonso Sem Limites /Without Limits*. Porto: Museu Soares dos Reis e Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.

Gonçalves, Rui Mário (1972). *Nadir Afonso*. Lisboa: Galeria Buchholz.

Gonçalves, Rui Mário (1972). *Nadir Afonso*. Porto: Galeria Alvarez.

Gonçalves, Rui Mário (1993). *Nadir vem de Nadir*, Nadir Afonso. Chaves: Câmara Municipal de Chaves.

Gonçalves, Rui Mário (2007). *Na génese da expressão do espaço e do tempo*, Nadir Afonso, Lisboa: Galeria António Prates.

Guedes, Fernando & Serrão, Joaquim Veríssimo (1970). *Nadir Afonso*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.

Lambert, Fátima & Afonso, Laura (2014). *Nadir Afonso – Sequenzas*. Chaves: Fundação Nadir Afonso e Boticas: Câmara Municipal de Boticas.

Lopes, Marco & Gomes, Rita Maia (2025). *Nadir Afonso (1920-2013), A irresistível paixão pela Pintura*. Faro: Museu Municipal de Faro.

Marques, Bruno & Braz, Ivo André; Afonso, Laura (2009). *Nadir Afonso: as cidades no homem*. Lisboa: Assembleia da República e Chaves: Fundação Nadir Afonso.

Nadir Afonso: identidade, dos anos 70 ao século XXI (2020). Boticas: Câmara Municipal de Boticas/Centro de Artes Nadir Afonso e Chaves: Fundação Nadir Afonso.

Câmara Municipal de Boticas/Centro de Artes Nadir Afonso e Fundação Nadir Afonso.

Pinto, Ricardo P. & Chaves, Mário J. (2005). *Nadir Afonso: Cidades de um flâneur*, Lisboa: Fundação Minerva Universidade Lusíada.

Quadros Ferreira, António; Vieira, Fátima; Afonso, Laura (2020). *100 anos Nadir, Inéditos*. Porto: UPorto Press e Chaves: Fundação Nadir Afonso.

Quadros Ferreira, António (2020). *Nadir; Subjectum*. Chaves: Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso e Fundação Nadir Afonso.

Quadros Ferreira, António (2016). “Nadir Afonso, A teoria como lição” In Afonso, Laura & Almeida, Bernardo Pinto de. *Nadir Afonso, Chaves para uma obra*. Chaves: Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso.

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

Revolução Cinética (2008). Lisboa: Museu do Chiado.

Rodrigues, Eduardo Vítor & Afonso, Laura (2016). *Nadir Afonso, só depois é amanhã*. Vila Nova de Gaia: Casa Museu Teixeira Lopes. Edição Artistas de Gaia, Cooperativa Cultural

Santos, Agostinho (curadoria) (2017). *Nadir Afonso, a arte e a matemática*. Gondomar: Sala Júlio Resende, Auditório Municipal.

Silva, Raquel Henriques (2009). *Arte Partilhada Millennium BCP*, (catálogo de exposição). Lisboa: Fundação Millennium BCP.

Silva, Sara (coord.) (2008) *Nadir Afonso: o futuro renascimento*. Lisboa: Dinalivro.

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

Vieira, Fátima & Quadros Ferreira, António; Afonso, Laura (2020). *100 Anos. Nadir, inéditos*. Porto: Universidade do Porto e Chaves: Fundação Nadir Afonso.

VI Bienal de S. Paulo (1961). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.

X Bienal de S. Paulo (1969). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.

XII Bienal 03 Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira (2003). Projecto: Núcleo de Desenvolvimento Cultural, Vila Nova de Cerveira.

#### **5.4 Dissertações Mestrado e Licenciatura**

Afonso, Laura (2010). *A crítica da obra de Nadir Afonso. O caso das obras de título cidadão*. (Dissertação de mestrado) Lisboa: Universidade Aberta.

Alves, Tânia R. (2007). *Traços de personalidade: Quem é Nadir Afonso* (Trabalho de término de Licenciatura). Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Comunicação Social.

Gomes, Carlos E. (2004). *Nadir Afonso e o abstraccionismo geométrico, a interacção entre a prática artística e a formulação teórica* (Dissertação de mestrado). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes de Universidade de Lisboa.

Rodrigues, Carolina J. S. (2013). *Panificadora de Vila Real – Um moderno condenado à morte*. (Dissertação de mestrado integrado em arquitetura). Coimbra: Universidade de Coimbra.

Martins, Lara F.B.C.C. (2014). *O lugar do moderno na cidade contemporânea: projeto de reconversão da panificadora de Vila Real, Lda*, (Dissertação de mestrado na Faculdade de arquitetura e artes). Porto: Universidade Lusíada do Porto.

Meireles, Joana S. (2016). *Reuso do património do movimento moderno: a Panificadora de Vila Real*. (Dissertação de mestrado integrado em arquitetura) Braga: Universidade do Minho.

Morgado, Ana L.A. (2017). *Reabilitação da Panificadora de Vila Real*. (Dissertação de mestrado) Lisboa: Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa.

Ventura, José J. P. (2017). *Panificadora de Vila Real: proposta de intervenção e reabilitação como prática legitimadora da construção social* (Dissertação de mestrado). Porto: Universidade do Porto.

Fáisca, Adriana M. S. (2020). *Manifesto sobre osmose das artes – A metamorfose do espaço, Nadir Afonso*. (Dissertação de mestrado em arquitetura) Porto: Universidade do Porto.

Pereira, Raquel (2021). *Nadir – reabilitação da Panificadora Vila Real* (Dissertação de mestrado) Porto: ESAD – Escola Superior de Artes e Design.

Silva, Fernando (2024). *Percursos sistemáticos de composições; a cidade-espaço imaginária: Nadir Afonso*. (Dissertação de mestrado integrado em arquitetura). Lisboa: Universidade Lusíada.

## 5.5 Bibliografia Geral

Abbado, Adriano (1988). *Perceptual Correspondences: Animation and Sound*. MS Thesis. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.

Adams, Laurie Schneider Adams (2004). *Explorar el arte*. Barcelona: Blume.

Alberts, Josef (2023). *A interação da cor*. São Paulo: Martins Fontes.

Almeida, Bernardo Pinto de. (2018). *Arte e infinitude. O contemporâneo: entre o arké e o tecnológico*. Lisboa: Coedição - Serralves e Relógio D'água editores.

Argan, Giulio Carlo (1992). *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.

Arias, Paolo Enrico (1964). *Policleto*. Milano: Edizioni Per Il Club Del Libro.

Arnheim, Rudolf (2001). *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira.

Bachelard, Gaston (1993). *A poética do espaço*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes.

Baudelaire, Charles (2013). *O pintor da vida moderna*. Lisboa: Nova Vega.

Berger, Peter & Luckmann, Thomas. (1999). *A construção social da realidade*. Lisboa: Dinalivro.

Berger, John (1972). *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70.

Calabrese, Omar (1997). *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70.

Calo Lourido, F. “Catálogo, mit 2 Textabbildungen, Farbtafel 1 und 4 sowie Tafel 1-50” In: Schattner, Thomas G (coord.) (2003). *Madri der Mittelungen 44. 2003*. Madri: Instituto Arqueológico Alemão.

Calvino, Italo (1990). *As cidades invisíveis*. Lisboa: Teorema.

Canevacci, Massimo (1993). *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Nobel.

Cennini, Cennino (2008) *El Libro Del Arte*. Buenos Aires: Argos.

Chalumeau, Jean Luc (1988). *As teorias da arte. Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. Lisboa: Instituto Piaget.

Crary, Jonathan (2012). *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Costa, João Zeferino da. (1956). “Mecanismos e proporções da figura humana” In: *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1956, n. 2, pp.15-74. Disponível em: <http://dezenovevinte.locaweb.com.br> Acesso em [30/07/2024]

Da Vinci, Leonardo (2019) *Tratado de Pintura. [Libro di Pittura]*.Madrid: Alianza editorial.

Didi-Huberman, Georges (2013). *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Durand, Gilbert (1997). *As estruturas antropológicas do imaginário*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes.

Erickson, Robert (1975). *Sound Structure in Music*. Editora University of California Press. Disponível em: [https://books.google.pt/books?id=t3j6\\_ShXeWYC&redir\\_esc=y](https://books.google.pt/books?id=t3j6_ShXeWYC&redir_esc=y) Acesso em [01/08/2025]

Farina, Modesto; Perez, Clotilde & Bastos, Dorinho (2006). *Psicodinâmica das cores em comunicação*. São Paulo: Edgard Blücher.

Ferreira da Silva, Armando C. (1986). *A cultura castreja no noroeste de Portugal*. Paços de Ferreira: Câmara Municipal, Museu Arqueológico da Citânia de Sanfins.

Focillon, Henri (1988). *A vida das formas*. Lisboa: Edições 70.

Gettens, R. J.; Stout, G. L. (1942). *Painting Materials: A Short Encyclopedia*. New York: D. Van Nostrand Company, Inc.  
Disponível em: <https://archive.org/details/PaintingMaterial/page/n1/mode/2up> Acesso em [05/12/2023]

Gombrich, E. H. (1982). *The images and the eye. Further studies in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon.

Gombrich, E. H. (1999). *The uses of imagens. Studies in the social function of art and visual communicatin*. London: Phaidon.

Gombrich, E. H. (2000). *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC.

Harvey, David (2004). *A experiência do espaço e do tempo. A condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola.

Heidegger, Martin (1997). *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70.

Holanda, Francisco de (1985). *Da ciência do desenho*. Lisboa: Livros Horizonte.

- Holanda, Francisco de (1984a). *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Holanda, Francisco de (1984b). *Da pintura antiga*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Holanda, Francisco de (1984c). *Do tirar polo natural*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Isaacson, Walter (2017). *Leonardo da Vinci*. Rio de Janeiro: Intrínseca.
- Kemp, Martin (2006). *Leonardo da Vinci: os cadernos de anotações*. São Paulo: Martins Fontes.
- Kosuth, Joseph (1969-1991). *Art after philosophy*. Cambridge-Massachusetts, London-England: The MIT Press.
- Lacan, Jacques (1986). *O seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud (1953-1954)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Le Corbusier (1991). *O Modulor: estudo sobre as proporções harmônicas na arquitetura e no homem*. São Paulo: Martins Fontes.
- Lynch, Kevin (1997). *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes.
- Mayer, Ralph (1930) *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*. London: Faber and Faber. Disponível em:  
<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.70073/page/n15/mode/2up>  
 Acesso em [02/01/2024]
- Mendes, Albuquerque; Oliveira, Ana Pais; Perrot, Antoine *et al.* (2017). *Pensar o fazer da pintura - 31 textos de 31 autores*. Porto: Edições Afrontamento.
- Moon, Warren G. (1995). *Polykleitos, The Doryphoros and tradition*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Moreno, Paolo Di (1995). *Lisippo. L'a arte e la fortuna*. Milão: Fabbri Editori.
- Motta, Edson & Salgado, Maria Luiza G. (1976). *Iniciação à pintura*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Nédoncelle, Maurice (1953). *Introduction à l'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Panofsky, Erwin (1989). *O significado nas artes visuais*. Lisboa: Editorial Presença.
- Panofsky, Erwin (1955). *The life and art of Albrecht Dürer*. Princeton: Princeton University Press.
- Paquot, Thierry (2015). *L'Espace public*. Paris: La Découvert.
- Pereira, Cláudia (2018). *Schiller e a Arte: A beleza como elevação do homem rumo ao absoluto: Uma reflexão sobre Educação Estética, razão e sensibilidade*. Londres: Novas Edições Acadêmicas.

- Portal, Frédéric (2005). *El simbolismo de los colores*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor.
- Pradel, Jean-Louis (2002). *A arte contemporânea*. Lisboa: Edições 70.
- Quadros Ferreira, António (coord.) (2022). *A pintura é uma lição - Sciencia potentia est*. Porto: Edições Afrontamento.
- Ramos, Artur (2010). *Retrato – o desenho da presença*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- Ramírez, Antonio Juan & Carillo, Jesús (eds) (2004). *Tendencias del arte, arte de tendencias, a principios del siglo XXI*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- Rivera, Javier; Avila, Ana & Anson, Maria Luisa M. (1997). *Manual de técnicas artísticas*. Madrid: Historia 16.
- Sabino, Isabel (coord.) (2013). *Com ou sem tintas*. Lisboa: FBAUL.
- Sansot, Pierre (2004). *Poétique de la ville*. Paris: Petit Biblio Payot.
- Salx, Fritz (1989). *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*. Madrid: Alianza editorial.
- Sardo, Delfim (2006). *Pintura Redux. Desenvolvimentos da última década*. Lisboa: Público, Fundação de Serralves.
- Sez nec, Jean (1940). *La Survivance des dieux antiques [Survival of the Pagan Gods]*. Col: Bollingen Series. Princeton, New Jersey: Princeton University Press (publicado em 1972). pp. 221–222.
- Silva, Renato (1972). *A Arte de Desenhar – Proporções do Corpo*. v. 16. Rio de Janeiro: Editora Conquista.
- Stenberg, Robert J. (2009). *Handbook of creativity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tate, Elizabeth & Harrison, Hazel (2014). *Manual de técnicas de pintura*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- Tuan, Yi-Fu (1983). *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel.
- Vasconcelos, José Leite de. (1913). *Religiões da Lusitânia*. Vol. III. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Vidal, C. (2015). *Invisibilidade da pintura. Uma história de Giotto a Bruce Naumann*. Lisboa: Fenda.
- Vitruvius (1997). *Os dez livros da arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes.
- Warburg, Aby (2013). *El 'Almuerzo sobre la hierba' de Manet*. Madrid: Casimiro Libros.
- Warburg, Aby (2013). *Sandro Botticelli. Nacimiento de Venus y Primavera*. Madrid: Casimiro Libros.

Warkne, Martin & Brink, Claudia (2010). *Aby Warburg. Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

Wessel, David L. (1979). Low Dimensional Control of Musical Timbre. *Computer Music Journal*. 3:45-52. Versão reescrita em 1999, como “Timbre Space as a Musical Control Structure”.

Wood, C. (ed.) (2012). *A bigger splash. Painting after performance*. London: Tate Publishing.

## 5.6 Artigos

Afonso, Laura (2018). Nadir e o círculo vermelho. In: *Revista Visuais*. nº 7. v.4. Campinas: UNICAMP.

Disponível em:

<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/12124> Acesso em: [01/03/2024]

Rodrigues, Isaac V. S.; Bezerra; Juscelino & Pinto, Lúcia Maria dos S. (2020) *Fractais, Congruências e Primos: Uma Estratificação Visual dos Números Inteiros via Fractais de Sierpinski*.

Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tema/a/MbcXQqq9DxgXWphPyfVD5bL/>  
Acesso em: [19 /04/2025]

Stolfi, Guido (2026). *Percepção visual humana*. EPUSP.

Disponível em: <https://www.lcs.poli.usp.br/~gstolfi/PPT/APTV0216.pdf>  
Acesso em; [22/03/2025]

## 5.7 Documentários

*Museu Nadir Afonso (Atelier d'Arquitetura, Ep. 14)* (2017). RTP2. Programa documental televisivo. RTP2. [00:24:39] 17/11/2019.

Disponível em: <https://www.rtp.pt/programa/tv/p37031/e14> Acesso em: [18/03/2024]

*Nadir Afonso* (1994) Documentário em duas partes. RTP 2. Realizador Jorge Campos. [00:51:00] 20/11/1994.

Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/nadir-afonso/> Acesso em: [16/06/2025]

*Nadir Afonso: O Tempo Não Existe* (2010) Documentário. Filme de Jorge Campos, com fotografias de Olívia da Silva. [00:57:28]. *Adeddate* 07/02/2024. Disponível em: <https://archive.org/details/nadir-tempo-nao-existe> Acesso em: [04/02/2025]

*Nadir Afonso (Arte, Ep. 2)* (1971). RTP. Programa de televisão. RTP1. 05/12/2016. Disponível em <https://www.rtp.pt/programa/tv/p32794/e2> Acesso em: [16/03/2024]

*Uma exposição de Nadir Afonso*. Documentário RTP 1. Comentário e textos de António Botelho. [00:23:23] 07/03/1971.

Disponível em: [https://arquivos.rtp.pt/conteudos/uma-exposicao-nadir-afonso/?fbclid=IwAR1uqoxLJUIS3qMICaOGU6lxbRTvBoo0rP\\_UDVX3997AWQ6wkAVf-ktlbrl](https://arquivos.rtp.pt/conteudos/uma-exposicao-nadir-afonso/?fbclid=IwAR1uqoxLJUIS3qMICaOGU6lxbRTvBoo0rP_UDVX3997AWQ6wkAVf-ktlbrl)

Acesso em: [10/10/2023]

## 5.8 Entrevistas

Afonso, Laura (2023). *Entrevista com Laura Afonso*. Entrevistadora Cláudia Matos Pereira. Lisboa, 23/10/2023.

Afonso, Laura (2025). *Entrevista com Laura Afonso*. Entrevistadora Cláudia Matos Pereira. Lisboa, 27/06/2025.

Afonso, Laura (2025). *Entrevista com Laura Afonso*. Entrevistadora Cláudia Matos Pereira. Lisboa, 05/09/2025.

*Conversa Maior* (2010). Programa da RTP. Nadir Afonso. Entrevista biográfica conduzida pelo jornalista Carlos Pinto Coelho, tomando como ponto de partida a sua exposição "Sem Limites". [01:13:06] 04/12/2010.

Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/nadir-afonso-2/>

Acesso em: [05/10/2023]

*Entre Nós: entrevista a Nadir Afonso* (2018). Universidade Aberta e RTP. Apresentadora Raquel Santos. [00:28:43] 06/08/2018.

Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=1687556921354890>

Acesso em: [10/03/2024]

*Entrevista com Laura Afonso (Página 2)* (2019). Arquivos RTP. Programa televisivo. RTP2. Entrevista conduzida por Sandra Sousa. [00:17:55] 11/05/2019. Disponível em:

<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-com-laura-afonso/> Acesso em: [02/10/2023]

*Face a Face com Einstein, Nadir Afonso* (2008). Programa *A Força das Coisas*, Antena 2, RTP. Programa de rádio. [00:05:37] 23/05/2008.

Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-a-nadir-afonso/>

Acesso em: [09/05/2024]

*Figuração e Abstração (Portugal contemporâneo, a arte possível)* (1984). Arquivos RTP. Programa cultural. RTP1. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/figuracao-e-abstracao/> [00:39:06] 11/12/1984 Acesso em: [02/12/2023]

*Jornal 2 - RTP2: Entrevista a Guilherme Pires, autor de "O homem Infinito - Vida e obra de Nadir Afonso"* (2021). Entrevista conduzida por Sandra Sousa. [00:04:24] 30/11/2021.

Disponível em: <https://www.facebook.com/share/v/19wN1KVFp2/>

[Acesso em 03/01/2024]

*Nadir Afonso em Nada será como dante*, RTP2 (2021). [00:03:00] Março/2021.

Entrevista com Laura Afonso. Disponível em: <https://www.nadirafonso.com/media/>

[Acesso em 05/01/2024]

*Nadir Afonso - Parte 1/2: O pensamento e a obra do artista plástico* (2012). Canal Cascais. Câmara Municipal de Cascais. Entrevista conduzida por Luísa Rego. [00:12:18] 22/05/2012. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=x39nd346WcU> Acesso em: [09/04/2025]

*Nadir Afonso - Parte 2/2: O pensamento e a obra* do artista plástico (2012). Canal Cascais. Câmara Municipal de Cascais. Entrevista conduzida por Luísa Rego. [00:05:26] 22/05/2012. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=MR3rXJqYnms>

Acesso em: [10/04/2025]

*O Amigo Público – Parte III* (1998). Arquivos RTP. Programa televisivo. RTP1. Entrevista conduzida por Júlio Isidro. [00:32:24] 12/04/1998. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/o-amigo-publico-parte-iii-32/> Acesso em: [02/05/24]

## 5.9 Filmes

Afonso, Nadir. *Máquina Cinética*, 1956. Vídeo. [00:00:16]. 09/03/2025. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=1208249517566706> Acesso em: [10/03/2025]

Almeida, B. P. (Realizador) (2016). *Nadir – o Arquitecto* [Filme/documentário]. Estreia em 4 de dezembro de 2015, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

Santos, J. P. (Realizador) (2021). *1965 | Panreal, um edifício de Nadir Afonso* [Filme documental; exibições em festivais]. Produção independente.

Schwantes, Lucas. *Vencedor do Prémio Fundação Nadir Afonso/Universidade do Porto*. Filme. [00:01:00] 18/02/2021.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GTCcellb-skw>

Acesso em: [23/02/2024]

## 5.10 Lançamento de livro

*Nadir Afonso Conversa com Agostinho Santos | FNAC*. (2012). Apresentação de Miguel Matos. Afonso, Nadir; Santos, Agostinho; Afonso, Laura *et al.* [00:26:54] Chiado 01/04/2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UvpdYpxTTkg>

Acesso em: [10 /03/2024]

## 5.11 Mesas redondas

*As Cidades Nadirianas | Mesa Redonda*. No âmbito da *Exposição 100 anos de Nadir, Inéditos* (2020). Universidade do Porto. Quadros Ferreira, António; Lambert, Maria de Fátima; Choupina, António; Afonso, Laura. 08/12/2020.

Disponível em: <https://www.nadirafonso.com/media/> Acesso em: [22/01/2024]

*Nadir Afonso, Pensamento e Teoria | Mesa Redonda*. No âmbito da *Exposição 100 anos de Nadir, Inéditos* (2020). Quadros Ferreira, António; Silva, Celina; Fiolhais, Carlos; Lima, Cândido; Afonso, Laura. 22/12/2020.

Disponível em: <https://www.nadirafonso.com/media/> Acesso em: [06/01/2024]

## 5.12 RTP –Noticiários e reportagens sobre Nadir Afonso

*Exposição de Nadir Afonso.* (2010) RTP2. Noticiário diário do ano de 2010. [00:01:48] 30/06/2010.

Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/exposicao-de-nadir-afonso/>  
Acesso em [15/03/2024]

*Exposição de Nadir Afonso em Lisboa.* (1978). RTP1. Noticiário Nacional de Fevereiro. [00:01:00] 27/02/1978.

Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/exposicao-de-nadir-afonso-em-lisboa/>  
Acesso em: [17/03/2024]

*Exposição do pintor Nadir Afonso* (1990). RTP1. Telejornal.

[00:01:28] 23/02/1990. Jornalista: Helena Balsa.

Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/exposicao-do-pintor-nadir-afonso/>  
Acesso em: [15/03/2024]

*História da Vida Privada* (2010) RTP2. (Acerca dos 90 anos de Nadir Afonso, a partir de 00:47:05). [00:58:34] 07/12/2010.

Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/historia-da-vida-privada-em-portugal/>  
Acesso em [12/03/24]

## 5.13 Sites – Imagens

FractalSciense. @fractalsciense. 18/04/2025. Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=9383178828444666&set=gm.1329270568165615&idortvanity=320662222359793> Acesso em: [20/04/2025]

Instituto Antonio Bandeira. *Antonio Bandeira.* 1948. Paris - França. Disponível em:

[https://www.facebook.com/photo.php?fbid=644813500414118&set=pb.100046564225997.-2207520000&type=3&locale=pt\\_PT](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=644813500414118&set=pb.100046564225997.-2207520000&type=3&locale=pt_PT) Acesso em [09/06/2025]

Le Corbusier. *O Modulor.* Disponível em:

<https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/1961> Acesso em [03/08/2025]

Leonardo da Vinci. *Homem Vitruviano.* Foto: Luc Viatour / <https://Lucnix.b>

Imagem de domínio público. Disponível em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Da\\_Vinci\\_Vitruve\\_Luc\\_Viatour.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg)  
Acesso em [01/08/2025]

Lisipo. *Apoxyomenos.* Foto: Marie-Lan Nguyen.

Disponível em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apoxyomenos\\_Pio-Clementino\\_Inv1185.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apoxyomenos_Pio-Clementino_Inv1185.jpg)  
Acesso em [01/08/2025]

Max Bill, Zumikon. *Moeda comemorativa de 5 francos suíços mostrando o Modulor,* Ano de emissão 1987. Domínio público. Disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5716839> Acesso em [03/08/2025]

Pol, Omar Evaristo (2007) *Sobre el patrón de los números primos. Determinación geométrica de los números primos y perfectos..*

Disponível em: <http://www.polprimos.com/> Acesso em: [22/04/2025]

Policleto. *Doríforo*. Fotografia: Paolo Villa, CC BY 4.0, via Wikimedia Commons.

Disponível em: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0> Acesso em [30/07/2025]

Tendências do imaginário. René Magritte. *Le Château des Pyrénées* (1959). Fotografia.

Site: Disponível em: <https://tendimag.com/tag/magritte/>

<https://i0.wp.com/tendimag.com/wp-content/uploads/2018/03/renc3a9-magritte-le-chc3a2teau-des-pyrec3a9nc3a9es-1959.jpg?ssl=1> Acesso em: [10/01/2025]

Vincent Van Gogh. *Os Doze Girassóis*. Fonte da imagem. Por Vincent van Gogh - The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. ISBN: 3936122202., Domínio público, Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=151972>

Acesso em [02/03/2025]