

Isabel Vaz Ponce de Leão

O essencial sobre
SAÚL DIAS/JÚLIO

Isabel Vaz Ponce de Leão

O essencial sobre

SAÚL DIAS/JÚLIO

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

É no seio de uma família da classe média que nasce, em Vila do Conde, a 1 de Novembro de 1902, Júlio Maria dos Reis Pereira. Seu pai, ourives de profissão, recorre a uma restrita austeridade para sustentar a mulher e os quatro filhos, sem que, por tal, a formação destes seja negligenciada. Para isso muito concorreu o apoio de uma tia rica — Madrinha Libânia — com quem a família mantinha uma relação privilegiada.

Em Vila do Conde, frequenta o colégio até ao quinto ano, junto com o irmão José Maria — o poeta José Régio. Destes tempos, da cumplicidade que entre eles se fomentou e que se prolongaria até ao fim das suas vidas, das idas e vindas para e do colégio, da contemplação apreensiva e conflitual dos Passos, da apetência já então mostrada por Júlio Maria para a poesia e para

as artes plásticas, dá conta Régio na *Confissão dum Homem Religioso*.

O sexto e o sétimo anos são já feitos, por ambos os irmãos, no Liceu Rodrigues de Freitas, no Porto. É nesta cidade que, em 1919, ingressa na Faculdade de Engenharia, onde concluiria com êxito o curso de Engenharia Civil, em 1928, não sem antes ter passado, durante dois anos, pela Escola de Belas-Artes.

O tempo de formação fez-lhe descobrir as suas reais vocações: a de poeta — com a publicação de poemas em *A Nossa Revista*, n.^{os} 5 e 8, edição estudantil da Faculdade de Letras do Porto; estes, assinados ainda com o seu nome verdadeiro, nunca viriam a ser inseridos em nenhum dos volumes de poesia que posteriormente publicou; e a de pintor — em 1923, Júlio começa uma série de pinturas a óleo e, em 1926, desenha a capa da primeira publicação de Régio, *Poemas de Deus e do Diabo*.

Entretanto, desloca-se a Coimbra, onde o irmão frequentava a Faculdade de Letras, e convive com o grupo da *presença*, colaborando com um desenho no primeiro número desta revista, colaboração que mantém durante a sua vigência, tornando-se, mesmo, o seu desenhador oficial.

Concluída a licenciatura, reside durante cinco anos em Vila do Conde, prestando serviços na Câmara Municipal, como engenheiro civil, e onde, a par da intensa actividade como artista plástico — ilustração de *Biografia* de José Régio, participação no I Salão dos Independentes e no Salão de Inverno da Sociedade Nacional de Belas-Artes, publicação dos álbuns *Música e Domingo* —, nasce o pseudonímico Saúl Dias, que, sob a chancela da *presença*, edita ... *mais e mais...* (1932) e *Tanto* (1934), ambas com desenhos de Júlio.

Em 1935, motivos profissionais — é integrado no Ministério das Obras Públicas — levam-no a morar dois anos em Coimbra, findos os quais fixa residência em Évora. É deste ano a sua primeira exposição individual: vinte e cinco desenhos e cinquenta óleos são expostos na Sociedade Nacional de Belas-Artes, sendo o prefácio do catálogo desta exposição um excelente texto da autoria de José Régio, que, de resto, assinou muitos outros sobre a arte de seu irmão Júlio. Dedicase, por agora, essencialmente ao desenho, ilustrando *As Encruzilhadas de Deus*, de José Régio, e desenvolvendo as séries *Poeta* e *Circo*.

A um ritmo regular, vai participando em exposições colectivas, para as quais é solicitado, ao lado de nomes

como os de Almada Negreiros, Vieira da Silva, Arpad Szènes, António Pedro, entre outros, fazendo também exposições individuais em todo o País — Lisboa, Évora, Porto, Vila do Conde, Almada... — e nas ex-colónias. Em Moçambique, em 1965, inaugura-se uma exposição conjunta dos quatro irmãos Reis Pereira, todos com apetência para as artes plásticas, mas nenhum denunciando o fôlego de Júlio.

Ainda (1938) e *Sangue* (1952) são os terceiro e quarto volumes publicados por Saúl Dias, de novo com desenhos de Júlio, continuando, este, a dedicar-se à ilustração de obras, como são os casos de *A Vida É o Dia de Hoje*, de Alberto de Serpa, e *Fado, O Príncipe com Orelhas de Burro*, e as 3.^a e 4.^a edições de *Biografia*, de José Régio.

Participa activamente em todas as exposições de prestígio realizadas no País, nomeadamente nas várias edições da Exposição Geral de Artes Plásticas e na 2.^a Bienal do Museu de Arte Moderna de S. Paulo.

Nomes como os de João Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca ou Vergílio Ferreira juntam-se ao de José Régio na elaboração dos prefácios dos catálogos das exposições, numa solidariedade abonatória das suas qualidades artísticas.

Ainda que não muito viajado, Júlio Maria dos Reis Pereira conhece parte da Europa e, em 1961, trabalha na Académie de La Grande Chaumière, em Paris, o que contribui, naturalmente, para o seu aperfeiçoamento como artista plástico.

Em 1958, é-lhe atribuído o 1.º prémio de desenho no IV Salão de Outono do Estoril, a que se seguem outros — o de desenho, no 1.º Salão de Artes Plásticas da Biblioteca-Museu Municipal de Vila Franca de Xira (1960), e o prémio da crítica (1980).

Por esta altura, e talvez pressagiando a aproximação do fim dos seus dias, realiza-se uma enorme exposição retrospectiva da sua obra plástica na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, no Museu Soares dos Reis, no Porto, e na Câmara Municipal de Vila do Conde.

Ainda que a sua actividade como artista plástico seja mais intensa do que a desenvolvida como poeta, em 1962 publica a sua *Obra Poética*, com um excelente prefácio de Guilherme de Castilho, que reúne os volumes atrás referidos e um outro — *Gérmén*, datado de 1960. Já em 1973, o mesmo Guilherme de Castilho prefacia um outro livro de poemas e desenhos — *Essência*. Sob a chancela da Brasília Editora é publicada, em 1980, a 2.ª edição da sua *Obra Poé-*

tica, agora prefaciada por David Mourão-Ferreira, e que congrega os volumes insertos na 1.^a edição acrescidos de *Essência* e de *Vislumbre*, datado, este, de 1979. Em 2002, ainda que com data de 2001, a assinalar o centenário do seu nascimento, chega às livrarias a 3.^a edição da *Obra Poética*, da editora Campo das Letras, organizada e prefaciada por Luís Adriano Carlos. Além da poesia anteriormente publicada, este volume reúne doze desenhos inéditos de Júlio, vinte e oito poemas dispersos por publicações várias, vinte e seis poemas deixados inéditos pelo poeta, bem como reedita os prefácios de Guilherme de Castilho e de David Mourão-Ferreira, acima mencionados.

Sobre a sua arte, rodou Manoel de Oliveira o filme *As Pinturas de Meu Irmão Júlio* (1965), com banda sonora de Carlos Paredes e poemas e comentários de José Régio, crítico e admirador da primeira hora.

Regressando a Vila do Conde, após a sua aposentação da função pública, aí morre, tão serenamente como viveu, em 17 de Janeiro de 1983. São inúmeras as exposições e homenagens que nesse ano se fazem — mais a Júlio que a Saúl Dias —, culminando estas com o lançamento do álbum *30 Desenhos da Série «Poeta»*, pela Imprensa Nacional-Casa da Moe-

da, precedidos do texto de José Régio, «Algumas palavras sobre a arte de Júlio», e onde estão inseridos quatro poemas inéditos de Saúl Dias. Notável forma de asseverar a índole indissociável, porque complementar, da poesia e da arte de Júlio/Saúl Dias.



É no seio de uma pressagiada complementaridade que se gera toda a arte de Júlio/Saúl Dias. Percorrer toda a sua obra poética e plástica é descortinar temas e motivos comuns às duas artes, encontrando-se o poeta sistematicamente presente nas aguarelas, óleos e desenhos, e o pintor, de igual modo, evocado no poder cromático e visual da poesia. Assim, as linguagens poética e pictórica constituem uma sinfonia de sons e cores indiciadora da unidade em dualidade.

Perseguindo a essência das coisas, a arte de Júlio/Saúl Dias é um processo de autognose como forma de abertura ao diálogo com os outros. Diálogo que, tendo o silêncio como elemento estruturante, se erige no domínio da sugestão, insinuando uma pureza edénica e

uma ingenuidade onírica, construtoras de uma visão paradisíaca do mundo.

Essa visão paradisíaca apenas será infringida nos dois primeiros livros — ... *mais e mais...* (1932) e *Tanto* (1934) —, muito particularmente no primeiro, onde o espectro do submundo é dado por traços de feição expressionista. O poeta assume-se aqui como o ser perspicaz que, atendendo ao real, se sente compelido a esclarecer os outros, através da sua arte:

*Que os meus versos sejam líricos
e me desvendem!... Ascendam
e — maravilha! — se acendam
quando a noite toda em círculos,
como o falar dos ventríloquos,
de ignoto brota... se estendam!...*

*Que eles sejam o reflexo
de tudo o que me embriaga:
esta ânsia que me alaga,
e as exigências do sexo,
e os pensamentos sem nexos,
e aquela hora toda chaga...*

*e esses minutos todos
ferindo-me quais punhais,
e risos, lágrimas, ais,
e rios de oiro e de lodo,
e esse vago, estranho modo...
isto tudo... e mais e mais...*

Fazendo-se eco de uma crise de valores, na linha de um Baudelaire ou de um Nietzsche, verdadeiros inspiradores do expressionismo manifesto na adesão ao exagero, à monstruosidade, à exteriorização do vazio interior, ao niilismo, Júlio/Saúl Dias, numa atitude concomitantemente irônica e serena, dá conta de um mundo de pesadelo marcado pelo tédio, pelo vazio, pela melancolia e, também, pelo crime e pela promiscuidade. As figuras do burguês, do saltimbanco, do bêbado, do marginal, do comediante, da prostituta... povoam o universo sombrio e nocturno dos bares, tascas e bordéis, onde o álcool e o fumo dão a nota da degradação e da angústia. Toda esta tragicidade não raro sugere ao artista o culto do burlesco, em jeito sarcástico de denúncia.

Todavia, o seu expressionismo, mesmo assim mais evidente na pintura que na poesia, é sobretudo uma viagem crítica que não regateia a leveza, o equilíbrio e a conten-



Figura 1

ção, matrizes de toda a obra, e que levou Régio, muito justamente, a afirmar que, mesmo «as prostitutas de Júlio seguiriam Cristo, se Cristo voltasse a este mundo»¹.

É sob influências do expressionismo alemão, sobretudo de Grosz, e recuperando os traços violentos de Rouault, que Júlio dá conta da degradação circundante, através do gosto pelo exagero, pela monstruosidade, pelo grotesco e pela hipérbole deformadora. São desta fase as séries «Burgueses», «Pobres», bem como, entre outros, alguns dos desenhos publicados na *presença*. Este quotidiano transitório, mas repugnante, surge na figura 1 (1937), configurado pelos burgueses, gordos, indiciadores do vício, perante uma rapariga de porte ambíguo — a candura insinuada pelas flores não se ajusta ao decote do vestido algo despudorado —, ou pela «Família do Saltimbanco» (1931) (fig. 2), evocadora da miséria que estas figuras feéricas arrastam pelas feiras.

Todavia, com este mundo real do sofrimento e da marginalidade cruza-se já aquele outro onírico, marca inconfundível do projecto artístico, que é também um projecto vital, de Júlio/Saúl Dias. Por tal se entrevê, en-

¹ «Algumas palavras sobre a arte de Júlio», in *30 Desenhos da Série «Poeta»*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 3.



Figura 2

tão, o mundo mágico do sonho, cuja imaginação expandirá no ritual dos temas e motivos que enformam toda a obra, tornando-a num *continuum* assaz coerente com a existência. O poeta, o circo, a música, o provincialismo, o intimismo, a infância..., recorrentemente convocados na sua arte, distanciam-no de uma realidade hostil e mergulham-no na memória, através de uma, sempre contida, emoção. Contenção que, servida por essa retórica do silêncio, atrás assinalada, é mito e rito das artes poética e plástica do autor.

É onde a doçura contracena com a angústia, na gênese de um paraíso perdido e de outro ainda por achar, nos antagonismos e nas complementaridades, na profunda e longa meditação sobre o sentido da existência, que a arte simula misticamente o real.

A poesia de Saúl Dias, investindo-se de uma candura que não dispensa a gravidade, persegue a economia lexical, a sintaxe curta e o pendor substantivo do discurso, logo anunciado nos títulos de cada um dos livros. De facto, se nos três primeiros recorre à adverbialização — ... *mais e mais...*, *Tanto*, *Ainda* — adere, nos restantes, à substantivação — *Sangue*, *Gérmens*, *Essência*, *Vislumbre* — em títulos monovocabulares que prenunciam a síntese formal e temática caracterizadora

da sua poética. O equilíbrio, a simplicidade e o imediatismo expressivo são os ingredientes harmónicos de um lirismo com manifesta vocação para o absoluto.

A sua palavra poética tem o esplendor de uma inovação deslumbrante, o estrépito de um assombro. A doçura temperamental não obsta uma depurada atenção à realidade do mundo de que a poesia é voz. Por isso, a urgência de sobre ela reflectir, numa tentativa de definição da sua arte poética. Os múltiplos textos metapoéticos revelam essa característica de, através da auto-reflexão, estabelecer o seu próprio conceito de poesia.

A dor que assiste ao fenómeno da criação é a mesma que, sofrida nas vicissitudes da vida, leva o poeta a afirmar em «Sangue»:

*Versos
escrevem-se
depois de ter sofrido.
O coração
dita-os apressadamente.
E a mão tremente
quer fixar no papel os sons dispersos...*

É só com sangue que se escrevem versos.

Sufrimento e sentimento propiciam a criação poética que, por seu lado, ao «fixar uma pena», exhibe um projecto de partilha, em jeito de esmola que não pode ser negada, acercando-se, assim, o poeta do mundo real. Versos serão, então, uma «reza», «um esquema dorido», «uma súplica», «uma esmola», «dores» vividas ou sonhadas que se podem guardar ou rasgar «em mil pedaços dispersos», outrora «pequenos universos».

Obedecendo aos ímpetos do coração, o poeta explode em criação o fruto da sua sensibilidade. Original, porque inspirado, demarca-se da vulgaridade por um instinto de elevação que o eterniza pela palavra poética, ostentando esta, por sua vez, a urgência da partilha.

A figura feminina surge como musa inspiradora, romântica por excelência, revestindo-se de poderes encantatórios inebriantes da sensibilidade poética. A sua lhanza, quase fragilidade, torna-a a encarnação real da pureza. Por isso, o poeta a deseja também como a companheira com quem possa caminhar «de mãos dadas» e que tenta retratar «em mil desenhos, em mil versos», avocando a complementaridade da sua dupla actividade de poeta pintor. As mãos dadas, imagem comum na poética de Saúl Dias, simbolizam toda uma candura de sentimentos, um vínculo inalienável, elo

humano e divino e, também, a alegria de viver que os desenhos de Júlio plasticamente enformam.

Senhor de uma sabedoria onírica, apreende o poeta a serenidade viabilizadora da depuração sentimental em relação à mulher, a que o poema «Retrato I» dá voz:

*Inventei rosas para o teu cabelo,
rosas dum azulino tom
e estranho gineceu.
Ornei teu colo
com flores do campo
que o campo nunca deu.
Fiz brilhar teu vestido
com pedras de irreais cores.
Circundei-te de pequeninos amores.*

*Dos fundos arvoredos
escutei segredos.*

*E fui buscar às águas dos ribeiros
a transparência, os cheiros,
a fluida cor.*

*Com um pincel grato
pintei o teu retrato
só pelo interior.*

Parece ser na ausência que o imaginário melhor sugere a plenitude — real e irreal coadjuvam-se na pintura viva da profundidade anímica feminina. Os elementos da natureza, em esboço sinestésico, colaboram com a cor, o odor e o som, no suave retrato que se pretende ser «só pelo interior», numa casta simulação da musa ausente. É esta hábil síntese — visível/invisível — conducente à imagem da perfeição.

De poeta amoroso converte-se, recorrentemente, em «poeta errante», que dorme na «sombra dos vergéis», e cuja vagabundagem de espírito o impele a correr mundo, amparado num «bordão de esperanças». Todavia, esta errância é elemento propiciador da sua participação no desvendamento e construção «de novos mundos», nem sempre idílicos, já que o poeta, vestido de «farrapos velhos», passa frio e fome. No entanto, ele não nega, antes prossegue, o seu canto «indiferente com todos» e também «indiferente aos perigos», preme daquele misterioso dom que é «um sinal lá dos céus». «Doido varrido» para o *vulgus* que, desdenhosamente, o posterga como ser enjeitado de toda a ordinária medida humana, desprezando os seus versos, continua persistentemente a sua viagem, voragem das memórias de um real possível.

Automarginalizando-se, por sua vez, o poeta almeja ser «aquele pedinte / a comer sossegado um pedaço de pão», e corre a refugiar-se no solitário anonimato da «mesa do café» — microcosmos grato a toda a sua geração — onde «escreve versos desmesuradamente sentidos». O estrangulamento espacial não o bloqueia, porque o seu olhar de predestinado, ainda que num «pobre café de província», «descortina, lá longe, / uma paisagem / bem diferente daquilo que o rodeia».

O poema é, de facto, a verdade do poeta. Expressando o mundo, pronuncia-se a si mesmo. Actor ou não do poema, ele está lá, na sua génese, mítico, encarnando e exaltando o seu próprio misticismo. Garante da verosimilhança da sua obra, vivencia estados poéticos apenas dependentes da sua psicologia própria. Quando poeta artesão, o acto poético ofusca esses estados, porque a fidelidade ao convencional deve ser preservada. Acompanha-o, então, o labor, a aprendizagem, a racionalidade linguística, garantes de uma verdade inalterável.

Mas, por regra, respira em Saúl Dias o poeta inspirado por um impulso criador, vivenciador pleno dos seus estados, logo autêntico porque espontâneo, bafe-

jado pelo sopro divino que o remete a voos de pura ascese.

A inspiração gera-se na liberdade da arte. Assim se liberta a si próprio da tradição, da cultura e da ordem social, reivindicando e acalentando a marginalidade atrás aludida. Coerência, apenas consigo mesmo, e esta é-lhe veiculada pelo alento criador, que o dotou também da intuição, da criatividade e da originalidade, viabilizadoras da incessante busca e do previsível encontro consigo próprio, através da poesia. Ao libertar o senso poético da razão discursiva, o poeta, inconscientemente embora, cede à força oculta com que o destino o bafejou, plataforma da superior inspiração, traduzível na prodigalidade e na complacência do sensível.

É este dom, dom de poeta inspirado, que o faz descobrir mundos outros, possíveis, empenhados na metamorfose da realidade espiritual e cósmica, viabilizadora de voos ascéticos que o imergem na plenitude. Por tal, «o poeta morre, / mas não cessa de escrever», a sua palavra, aquela «palavra para todo o sempre», que procurou a vida inteira, num anseio de eternização. Ela existe, «A Palavra», envolvida na mística de tudo o que disse, mas, sobretudo, na ma-

gia do insinuado, mas não dito, como convém à sua poética minimalista:

Só conheço, talvez uma palavra.

Só quero dizer uma palavra.

A vida inteira para dizer uma palavra!

Felizes os que chegam a dizer uma palavra!

A ânsia de absoluto poético traduz-se na procura da palavra com que alcançará a plenitude, à qual não será alheio o contínuo labor do artesão, ainda que, fundamentalmente, norteadada pela inspiração.

A sua condição de poeta/pintor reflecte-se na polifonia cromática da sua poesia, onde «os lírios azuis», «os vermelhos intensos», «o negro amedrontante», «o lívido alvaiade», «e os roxos e os verdes», numa imediatez de sonho e realidade, e convocando o visualismo, são espargidos pelo pincel, que é a sua pena, o que lidima como inseparáveis e complementares as duas actividades.

De facto, com a bem-aventurança da descoberta da palavra poética concilia-se o dom da linguagem icónica, num pacto ingénuo que leva Saúl Dias a afirmar que a obra de arte germina no âmago do artista, deitando

«para fora as raízes / que são os seus versos, os seus desenhos ou as suas palavras». Assim legítima e assume o pintor que é Júlio, legitimando também a intertextualização das suas obras.

A coerência criadora de Júlio advém-lhe da originalidade, logo, segundo Régio, da indiferença «ao falso poderio das vogas efémeras»², bem como da independência e da autenticidade. Ainda que influenciado pela Escola de Paris e pelo ideário presencista, mantém uma sublime fidelidade a si próprio, na ternura com que apresenta o real transfigurado.

Artista da arte da contemplação pura, colhe em Duffy as tendências antimetafísica e antidramática com que singularmente expressa a sua sensibilidade; bebe em Matisse as formas puras e delicadas; segue a perspectiva expressiva e imediatista de Cézanne; recupera as figuras esvoaçantes e o colorido de Chagall; recria a alegria e a espontaneidade *naïves*; recupera a luminosidade de Bonnard; e, apesar de tudo, a sua arte configura uma coerência intransigente e original na dádiva ingénua da sua ternura.

² *Ibid.*, p. 2.



Figura 3

A figura do poeta, a quem Júlio dedica um ciclo de desenhos e pinturas, mostra-o como perseguidor dos valores que são a pureza e a liberdade. Ainda que o onírico prevaleça sobre o real, a verdade é que esta série, longe de ser uma repetição de motivos, é uma capitalização das vivências experimentadas da infância à ancianidade, e também um afã na consumação da perfeição.

Alheio às contingências mundanas, espontaneamente se arroga como o adolescente algo marginal. Boémio na postura física, carrega a guitarra, sua caracterização emblemática. De mãos dadas com a rapariga cândida e simples, vagabundeia pelos jardins e florestas, pelos bosques e no meio das flores, tal como se descobre em poemas de Saúl Dias. Bonançoso, serenamente enamorado, deixa-se encenar pela mulher, a música e a natureza. O seu trajar negligente — calças com inevitáveis quadrados *clownescos* e casaco informalmente vestido — é a negação da materialidade. Baladeiro nómada, sugere a intemporalidade e a errância no desenho da figura 3 da série «Poeta» (1953).

No seu deambular bucólico há instantes de pausa, seja para festejar o amor, dançando com o ente querido na singeleza de movimentos simuladamente ascé-

ticos, seja para, num gesto de ternura e súplica, lhe consagrar flores silvestres, símbolos da naturalidade amorosa. Na natureza, a lei é a paz, reflexo da sua interioridade.

O banco do jardim, tosco, torneado de árvores e flores, propicia o sonho e a ternura, aparecendo, num voo *chagalliano* de recriação onírica, a menina flutuante, indício do necessário desfasamento com o mundo dos homens. Desse mesmo banco se contempla, ao longe, a cidade, também ela calma, onde a torre da igreja se insinua numa elevação ascética, similar à ascese espiritual do par amoroso. De quando em quando, o palhaço viola esta intimidade, corroborando com o seu todo burlesco a alegria do casal. Às vezes, o seu riso não passa de um esgar trágico, evocador do sofrimento do outro lado da vida. A doçura temperamental de Júlio não esquece a tragicidade da dissimulação da verdade, representando sonho e realidade, numa coexistência harmónica.

Ciente da sua marginalidade, é flagrante o isolamento do poeta que, de violino sob o braço, atravessa a cidade indiferente ao *vulgus*, rumo ao velho café, espaço propício à criação. Também aí a solidão é quebrada pela menina esvoaçante, companheira do jovem

poeta, que vive na terra, olhando o céu. Bafejado pelo sopro eterno, conquista o espaço do sonho, realizado em ascéticos voos que o amor propicia — espaço aberto, cósmico, numa harmonia íntima consigo e com o circundante.

A rejeição das normas do plano e da perspectiva, em grande parte dos desenhos e aguarelas, é, também, a rejeição do convencional e a criação do espaço de sonho a que, e salvaguardando sempre a originalidade e independência de Júlio, não será alheia a influência da pintura de Chagall. Quanto às cores, numa sinfonia amorosa, cumpliciam, com a sua suavidade, a vivência dos momentos idílicos, sempre coroados de flores.

«Inventei rosas para o teu cabelo», disse Saúl Dias, porventura as mesmas rosas que Júlio quer para a mulher amada, em «Poeta e Rapariga» (fig. 4).

A ingenuidade gestual de sempre é servida por uma polifonia cromática viva, luminosa, peremptória na senda de um Bonnard. Economizando o preto e o branco, há uma força emergente da serena gravidade do rosto feminino, evocador de um paraíso oculto que o poeta acalenta. As cores da natureza misturam-se numa simbiose perfeita, metaforizadora do céu na terra.



Figura 4

Não pertencendo este óleo à série «Poeta», antes se inscrevendo numa fase mais tardia do pintor — 1982 —, vem provar a sua coerência artística. Repete os mesmos motivos dos desenhos e aguarelas mais antigos — o poeta, por enquanto jovem, a mulher, as flores e, ao longe, a calma da cidade, numa prova irrefutável da permanência de um mesmo sonho e da capitalização de vivências atrás referida.

Mas o poeta envelhece. O eterno adolescente cede agora lugar à melancólica bonomia de umas barbas brancas que faz sair do mundo onírico, atemporal, para sugerir o tempo concreto e real da desilusão. «Velho Poeta Pintor» (1977) (fig. 5) é, porventura, uma das mais belas aguarelas de Júlio.

Aqui espalha a cor sobre o branco de uma tela a que uma árvore, onde passarinhos nidificam, serve de cavalete. O manto verde envolve o já conhecido par amoroso, cujo sono cessará com a eclosão da Primavera, estação que a arte e o amor sempre sugerem. O ninho e o jovem poeta adormecido são os garantes da continuidade e da esperança, também simbolizada pelo predomínio do verde, pretense legado do ancião. Esta ressonância cromática enriquece a linguagem, já de si depurada, da aguarela, conferindo maior emotivida-



Figura 5

de a um universo conhecido. Aqui se justifica a dupla actividade de poeta/pintor. A face decrépita do velho parece clamar os conhecidos versos de Saúl Dias: «Quando eu morrer, em vez de armadores, chamem pintores / [...] os que cantarolando, à tarde, pintam flores.»

O circo é outro tema grato a Saúl Dias/Júlio, como o foi à geração a que pertenceu. Surge como dissimulação, como forma de duplicidade, encarando com comicidade o lado trágico da vida. É do jogo do faz de conta, da inversão de valores, que nasce o espectáculo na sua dualidade trágico-cómica. A metáfora do circo e da feira, recorrentemente protagonizada pelo próprio artista, identifica-se com as contradições da vida no que ela ostenta de fantástico e dramático. Rindo-se de si e do mundo, deforma a realidade, liberta o imaginário. Palhaços, comediantes e arlequins povoam a sua obra, sem qualquer conflito espectacular, mas numa contenção calma de denúncia.

Recuperado da cena italiana que parece tê-lo herdado das farsas latinas, o arlequim é o verdadeiro representante da ruptura com o convencional. O seu fato, composto de peças triangulares de fazendas de cores diversas e o chapéu de bicos podem encenar o bobo, o



Figura 6

jovem louco que ri de si e do mundo. Os arlequins de Júlio nem sempre transmitem estas exuberâncias emotivas. Fugindo deste mundo grotesco, numa linha assaz coerente, «Arlequim e Mulher» (1976) (fig. 6) convivem num êxtase feliz de reencontro de amantes. As cores evidenciam todo um deslumbramento a que a flor e os frutos conferem plenitude estival.

Sobe também «à cena o comediante», figura triste e sinistra, «coxo», fechando-se sobre si próprio e fechando-se também para o mundo. Tédio e apatia contraceenam com o ambiente hilariante do espectáculo. Neste carnaval da vida se procuram as máscaras viabilizadoras do encontro com o cosmos. Dessas máscaras também dizem os desenhos de Júlio, como é o caso de «Diálogo de Máscaras» (1939) (fig. 7), de características surrealistas.

O palhaço, amplamente retratado na série «Circo», e presente em vários desenhos da série «Poeta», é figura multímoda, configuradora do rei frustrado; é a própria encarnação da paródia, contida nos antípodas das qualidades régias: à soberania opõe-se uma nula autoridade, à majestade, uma atitude por demais irreverente e ridícula, à vitória, a derrota, à morte, o riso. É a imagem viva do insólito. Espalhando a alegria,



Figura 7

torna-se, porventura, numa das personagens mais sofridas do mundo que a cerca. O custo elevado da simulação, faz com que, numa angústia incontida, reclame, muito legitimamente, o seu direito à autenticidade, reclamação a que dá voz «A última fala do Palhaço», de Saúl Dias:

— *Deixem-me ser eu
um instante, ao menos...!
Ainda vale a pena!
Deixem-me vir à cena
em primeiro lugar,
a rir ou a chorar
(a mesma coisa afinal...)!*

*Deixem-me, antes que morra,
demolir a masmorra
que eu mesmo construí
com lágrimas e sangue
e, embora exangue,
ser só eu, tal e qual!*

«Circo» (1934) (fig. 8), de Júlio, dá um primeiro plano à figura do palhaço, parecendo querer ilustrar



Figura 8

o poema de Saúl Dias. Uma feição expressionista impregna de melancolia o seu olhar vago e distante. A atitude de protecção e afecto com a criança indefesa é a mesma que ele demanda na sua dissimulação com o mundo. O sonho lá está, na figura flutuante de segundo plano, qual salvação de uma distorção de valores.

Se o espírito, frequentemente carnavalesco do «faz de conta», influenciou alguma poesia de Saúl Dias, tornou-se quase obsessivo nos desenhos, óleos e aguarelas de Júlio. O circo, o seu movimento, as suas cores sensibilizaram-no e, dando sequência à tragicomédia que é a vida, ainda que sem desesperos inadiáveis, representou-o não regateando incoerências, nem evitando o inverosímil. Por isso, a esperada festa do circo, o ambiente esfuziante, inerente ao espectáculo da fantasia, recorrentemente é representado por esgares de sofrimento e angústia — a suave angústia de Júlio/Saúl Dias.

Em Saúl Dias a música é alquimia conciliadora dos contrários, companheira da semântica e da força rítmica dos versos, ouvida na «paisagem de outrora», no «coreto» ou no «velho relógio». Torna-se, fundamentalmente, na grande companheira dos momentos

de emoção, em que o poeta, colhendo a mão da amada, calcorreia jardins e deambula por bosques. Ao fazer coro com os passarinhos, completa, assim, o ambiente idílico propício à pureza e singeleza de castos amores. Traduz a confluência do humano, do misterioso, do cósmico, obrigando, como afirma David Mourão-Ferreira, «a uma reflexão sobre o tempo, sobre a própria vida»³. Confidente ou interlocutora, cabe-lhe o papel de entender ou sustentar a dimensão humana. Quando pano de fundo da pequena cidade da província, é elemento perturbador do silêncio, estimulante da surpresa, da alegria, também da liberdade que enforma a mansidão das almas.

Paradoxal é, contudo, a sua polivalência, posto que à alegria, quase exuberância, se oponham, por vezes, a melancolia e o quase desespero. Assim lhe cabe também a missão de aproximar momentos distantes no tempo, e, convidando à reflexão sobre a vida, esse «Tanto de quase nada», configura a irreversibilidade das vivências. Imprescindível nas entediadas tardes de domingo, é, em concomitância, elemento perturbador e

³ *Presença da «Presença»*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 159.

inquietante, porque probatório do poder corrosivo do tempo. Por isso, o poeta, com uma simplicidade linear, legitima a sua súplica em «Música I»:

*Música de domingo,
vai-te embora... vai-te embora!...*

*Não acordes lembranças
dos domingos de outrora
— pegadas já sumidas
na poeira dos anos
pelas estradas fora... —*

Não quero acreditar nos desenganos!

*Música de domingo,
vai-te embora... vai-te embora...!*

O rogo aqui articulado almeja, porventura, o incumprimento, pela estranha cumplicidade poeta/música; há, no entanto, um tom acusatório pela veiculação da nostalgia no estabelecimento da dialéctica ontem/hoje — as lembranças de ontem acordam os desenganos de hoje. A brandura não inviabiliza o dramatismo

que o passar do tempo supõe e de que a música é agente evocador. Apoia a semântica a musicalidade fónica e rítmica, numa empatia conclusiva da saudade e da nostalgia.

Por vezes, a obrigação de viver induz a consciência da dor, e o poeta ensaia comparações passíveis de a traduzirem:

*A minha alma é uma velha sanfona
modulando uma ária e outra ária,
sempre a mesma afinal, embora vária...
A mesma cor, a mesma zona!...*

A alma dói. Geme a sanfona.

Misturando o concreto e o abstracto, o material e o espiritual, tenta dar a exacta medida de um mundo íntimo. O objecto musical, que é a sanfona, torna-se intérprete fiel da sua dor de alma. Cruzando materialidade e espiritualidade, a melodia presentifica a dor de um espírito que é «uma flor escura / que desabrochou na lama».

A música configura a «doce e irada melodia» que, numa feição antagónica, prediz os anos «galgarem lé-

pidos, / furtivos, maldosos», mas que também se comuta em «remédio para as [...] feridas, / para os nervos pacífico brometo»; por tal, num gesto indissociável, se converte em pano de fundo do deambular do poeta. Música, palavra e silêncio são, assim, trilogia indissociável na poética de Saúl Dias.

Toda esta brandura não inviabiliza uma especial atenção aos ritmos da moda de que já a *presença* fora eco. O poeta sacraliza, em alguns poemas, como é o caso de «Café», a «hora do jazz»; fá-lo, todavia, convocando brandas sensações, onde o frenesim do bombo e do banjo cede lugar aos maviosos sons do violino.

A arte de Júlio celebra também o mundo da música. Do ciclo de desenhos, intitulado «Música», observe-se «uma página do álbum de Júlio chamado música» (1931) (fig. 9).

O deus Malabar parece ter inspirado a actuação do músico e da bailarina. A linguagem gestual insinua o movimento imposto pelo som musical, num desenho de cariz expressionista, em que a máscara dá uma nota de ocultação. A cortina de cena enforma o insólito espectáculo, cuja simplicidade dos traços e contornos contrasta com a complexidade que o rosto do músico deixa transparecer.



Figura 9

Saliente-se também que, dos trinta e três desenhos que integram a série «Poeta», em tão só doze não figura um instrumento musical — viola, guitarra ou violino —, prova irrefutável da sua quase imprescindibilidade à figuração do poeta, numa revisitação do mito de Orfeu.

A exuberância cromática de «Músico» (1930) (fig. 10) induz uma hilariante libertação, deixando algumas reservas a careta de palhaço do músico.

Aqui se descobrem os exageros quer do mundo exterior, pela acumulação de elementos desconexos, quer do mundo interior, pelas cores e expressão facial da figura. Apesar do título deste óleo, a viola aparece de dimensões reduzidas, enfatizando-se outros motivos. Desproporção relativa, cores, disposição inverosímil dos elementos configuram um mundo de sonhos não necessariamente otimistas, mas, pelo menos, cordatos.

Destarte parece indiciar-se que o músico e o poeta, este por vezes disfarçado de palhaço, enformam as duas asas imprescindíveis ao equilíbrio e à transcendência, capazes da elevação humana, sendo, não raro, encenadas pela calma cidade de província.

Saúl Dias, pelas suas simplicidade linear e placidez descritiva, é um digno representante daquilo



Figura 10

que David Mourão-Ferreira denominou provincialismo. Não ignorando as convulsões europeias, há um manifesto pendor por um ambiente sereno e mesmo recatado. Aceitando a tacanhez do meio e exaltando o que de belo há nele, o poeta cria um lirismo de cidade de província que subjectivamente transfigura, para deixar transparecer um elevado sentido da realidade. Ao isentar o provincialismo de regionalismo e rusticidade, confere-lhe uma dimensão de vitalidade que, todavia, não o liberta de alguma rotina, aqui e além algo asfixiante.

A praça, os jardins, as procissões, a serenidade dos domingos configuram uma província depurada, onde a quietude e o silêncio são inspiradores de uma paz viabilizadora da reflexão urgente sobre o passar do tempo.

As «horas do velho relógio» são «um lamento de eras passadas», irreversíveis, logo irrecuperáveis. O tom cadenciado de alguns poemas traduz mesmo a vanidade da tentativa de recuperação do tempo perdido, mas traduz também a lucidez com que o poeta aceita a transmutação da vida.

A «praçazinha», «com o seu ar sonolento», propicia uma calma grata. Num casamento perfeito entre o real

e o onírico, é lá, nos vulgares elementos presentes na praça, como são os bancos e o coreto, que esvoaçam anjos evocadores da ascese, passo primeiro para a consumação de uma desejada paz de espírito.

Esses anjos são, não raro, substituídos por aves que, «voando em volta do campanário», possuem «o horizonte largo e vário». São as desenhadoras do silêncio, portadoras da liberdade, remissoras da asfixia cidadina, simuladoras da intersecção dos dois mundos imprescindíveis ao poeta. Arriscam-se, por vezes, a «cair / feridas»; mas esse risco, corrido na «tarde morna», em que «o relógio entorna / as horas do entardecer», é também o assumir de uma condição que retira das contingências da vida a faceta mais positiva, afirmando: «que bom morrer / por esta hora».

Os parques e os jardins são ainda espaços eleitos. A eles se refere com a ternura boémia de quem neles encontra o refúgio «tão amigo». Aí pode repousar ou subtrair uma confiança mais sigilosa — «Árvores, amigas árvores do parque silencioso, / não vistes, à tardinha, passar a minha amada?». As árvores, o regato, as ervas do parque, em harmónica cumplicidade, não regateiam a informação; mas os momentos de ontem não são os de hoje, confirma-se a sua irreversibilidade, e a

amada «passou há muito tempo», ficando tão «só a poeira e o vento».

Uma identificação assumida entre o poeta e estes espaços provinciais legitima o «Pedido»:

*— Bancos dos jardins públicos,
pintados em tons verdes,
deixai-me as vossas almas
quando, um dia, morrerdes!*

Tanta calma vos devo!

*Eu quero na minha alma agasalhá-las,
aguardando a partida
para Longes Fins,
ouvindo, como outrora, a passarada
nas árvores dos públicos jardins...!*

A exacta síntese do poeta e do pintor configura-se no apelo aos sentidos e também às almas dos bancos verdes, assumindo, o poeta, a dívida da complementaridade existente. Porque é da união entre o ver e o sentir que o poema acontece, poder-se-á considerar este poema paradigmático da unidade em dicotomia da arte de Saúl Dias.

Outros poemas há em que o poeta transmite a sua felicidade porque, através da criação poética, eternizou a «tarde / em que no café, junto ao rio» o amor aconteceu. Ao evocá-lo, revive-o, desejando o «fundo da província» para sua testemunha.

Reinventando e recriando a província, acopla-lhe, o poeta, a palavra, a música e o silêncio para, através deles, se recrear também num espaço que mais que sonhado é vivenciado. Isto não obsta, todavia, a que, com lucidez, transmita a asfixia desta calma dolente, geradora, não raro, de projectadas evasões.

Não obstante, o poeta, dormitando num «pobre café de província», ainda pode sonhar com o «jardinzinho agreste, / abandonado a um canto da cidade», onde o «vento que passa» semeia o hálito da renovação.

Fantasiando a província, uma província muito sua, reinventa Saúl Dias uma literatura genuína que subjectiva e subtilmente a transfigura, por virtude também do diálogo constante que mantém com a pintura.

Curiosamente, escassas vezes os desenhos e pinturas de Júlio dão um primeiríssimo plano à província; no entanto, ela impõe-se, por vezes dissimuladamente, e, ainda que num plano discreto, transforma-se em elemento imprescindível. Entre outros, grande parte dos



desenhos da série «Poeta», protagonizados, embora, pela figura que lhes dá o nome, têm por cenário a cidadezinha da província ou, então, ela espreita com a torre da pequena igreja ou o velho campanário, ao fundo, insinuando-se como porto de abrigo. Vadio de espírito, o poeta não abandona os hábitos sedentários, e é lá que encontra o velho café, ambiência da serenidade propícia à poesia.

«Aparição» (1972) (fig. 11) é o retrato vivo da província poetizada pelo amor.

Na praça tranquila da cidade, o anjo, transportando na mão uma flor, projecta-se para a dimensão mítica da inocência, comum, esta, à menina e ao poeta. O sonho deste não é perturbado pela ingénua nudez da figura feminina que, num gesto natural, cumpre um dos muitos rituais domésticos. A suavidade cromática, apesar da economia do branco, apenas presente nas vestes do anjo, pactua com a mudez do casario, na recriação de um clima de harmonia e serenidade.

O humano surge em consumada comunhão com o mundo, em «Escutando o Silêncio» (1974) (fig. 12), título já de si indiciador da calma provincial.

A atmosfera poética é sugerida pelo segredo que o poeta adolescente quer captar, pondo a mão em forma



Figura 12

de concha, símbolo da protecção e veículo de transporte do rumorejar dos sonhos. O contacto com o homem maduro faz-se, precisamente, através do sonho que o adormecimento sugere. A demarcação entre as duas gerações é presentificada pela vivacidade do traje colorido do poeta, que evoca o trajar dos arlequins, contrastante com os tons escuros usados pelo homem adormecido. Encena, a alma humana, a alma do mundo. As cores acordam uma energia íntima que sai das janelas para a rua numa simbiose perfeita de interiores e exteriores. A fonte circular, porventura fonte da vida, onde casam real e metafórico, ergue-se como que procurando enigmas celestiais, prolongando-se na cidadezinha encimada pelo castelo, símbolo da força e da defesa, aqui e agora de toda uma privacidade. A imobilidade das águas, a que se junta a tranquilidade das árvores e o silêncio da cidade, contribuem para a construção do clima edénico, propício ao jovem poeta e assaz compatível com os sonhos aparentemente tranquilos do homem maduro. Imaginação, também memória poetizam um cosmos que, sendo idealizado, pactua com o projecto daquele real que demanda a plenitude.

Em «Sinfonia da Tarde» (1924) (fig. 13) proliferam os símbolos da tarde domingueira da província,



Figura 13

postulando-se, este óleo, na senda de uma possível síntese da atitude provincial inçada nos desenhos e na pintura de Júlio.

A falta de rigor das perspectivas, ou mesmo a sua ausência, dá a verdadeira dimensão do sonho compatível com a dolência das tardes de província. A lua sorridente e a estrela brilhante descem à terra, actuando em voluntária cumplicidade com o balão que transporta o elemento humano para os céus a que pertencem. O sono do anjo *chagalliano* vigia toda esta paz fruída por uma estereotipada figura feminina, cuja feição expressionista corrobora, neste caso, a tranquilidade gestual. A deslocação dos elementos como o barquito fumegante e o candeeiro instável no meio do casario indiciam a interacção do real e do onírico, a mais perfeita sinfonia libertadora do tédio da cidade de província. Completam este concerto polifónico os tons fortes, carregados de sonho, que são a essência da arte de Júlio, e através dos quais alude à realidade.

A atitude provincial impele, subseqüentemente, a percepção de um espaço fechado, íntimo, simples, propício à cumplicidade de almas simples também. A cidade, sendo cidade, é a da província, pacífica, transparente, solícita aos encontros do eu com os outros e consigo

próprio. O provincialismo será, por si mesmo, uma forma de intimismo, termo oriundo do superlativo latino *intimus*, que significa o que está dentro, bem no fundo, o recôndito, o secreto, e que insinua aquele traço de carácter de manifesto gosto pela vida interior e pelo recolhimento. Todavia, mais do que isto, o intimismo é uma estética que, na literatura e na pintura, elege temas e motivos como a introversão, o secretismo anímico, o quotidiano, o interior da casa, a família..., tratando-os com simplicidade e discrição. Destarte, o desejo de intimidade parece neutralizar os desencontros entre o eu e o mundo, através do regresso às origens que são o seu muro protector, tomando o eu consciência de certo egocentrismo a que dá voz. Apesar disto, não inviabiliza as relações com os outros ou com o meio, em jeito de refúgio da realidade circundante.

Em Saúl Dias, o intimismo manifesta-se quer pela descrição de espaços íntimos, quer pela alusão a personagens de uma esfera também íntima, quer ainda por uma concepção individual de si próprio que, não raro, desagua na autocontemplação.

Os espaços íntimos são privilegiados; defensores de forças adversas, de incontrolláveis malefícios, integram

psicologicamente o homem, trazendo-lhe a felicidade. É sobretudo o lar, na sua mais lata acepção, o garante da estabilidade e da continuidade, como Saúl Dias defende em «Ali», poema que quase sacraliza o local genesíaco de vivências — do amor ao sofrimento, do riso ao pranto. Espaço em que os vestígios do eu serão sempre salvaguardados num projecto de continuidade que o tempo não aniquila.

É nesse espaço íntimo que «a luz coada, baça» de «um velho cortinado» «ressuscita do escuro / as horas esquecidas», e em que «o antigo fogão», incendiada a lenha, é símbolo da união de gerações, da perpetuação da vida; configura o coração íntimo dos seres, o fogo do conforto, da quentura e da protecção contra as forças adversas, de que o eu necessita para guarida da sua alma, como já anteriormente sustentou G. Bachelard: «la demeure est un véritable principe d'intégration psychologique, une image anthropocosmique, un être concentré»⁴.

⁴ *La Poétique de l'Espace*, Paris, PUF, 1957, p. 18.

Em «O Fogão», poema que vestigia o surrealismo, Saúl Dias adianta:

*— Lua — arlequim
tão longe de mim,
papagaio
com um fio sem fim,
apaga o teu clarão
para que nasça a escuridão
e, assim,
eu me entretenha
incendiando a lenha
dum antigo fogão...!*

Quanto mais o espaço se fecha, maior é a intimidade e mais profundas as confidências que nele se consentem. «A antiga gaveta», «alegoria dos tempos idos», oculta a «velha oleografia», o «retrato / desbotado» e os «olhos do menino» que prematuramente predizem «os dias repetidos».

A casa prolonga-se no vetusto jardim, metáfora edénica que encanta o olhar e repousa o espírito, espaço de eleição e de intimidade, onde o poeta se permite eternos oaristos com o «vento que passa»; transfere-o,

recorrentemente, para o seu mundo interior, numa manifesta vontade de protecção, e desvelo pela privacidade.

Mas se, por um lado, o jardim é local de intimidade e refúgio, propício à confiança e aberto à felicidade, por outro, é também testemunha, nem sempre passiva, do inexorável passar corrosivo do tempo. As flores, os ramos e os cantos matinais desvaneceram-se e «Aonde havia rosas, / agora / aranhas monstruosas / vão tecendo / o enredo / dos dias e dos anos», num processo de lenta degradação de que é exemplo «Quintal desfeito». Também em «O velho jardimzinho», o poeta refere as ervas altas, as sombras densas e as flores murchas. O banco, símbolo de um reencontro, também nos desenhos de Júlio, está partido e vazio. A configuração edénica de ontem metamorfoseia-se em estreme testemunha de um passado evocado e acalentado. Nada embarga as forças iníquas do passar do tempo.

Povoam todos estes ambientes personagens da esfera íntima que a família protagoniza. Também ela, com as suas múltiplas funções, é um sistema complexo de comunicação, de interacção, de hiperintimidade. Respira-se serenidade e afecto na ambiência criada em torno do filho adormecido, garante de uma continuida-

de; assim, as horas deixam de ser de envelhecimento, de tempo perdido, para serem de tempo recuperado.

Igualmente a «Companheira», com quem vai «de mãos dadas» contribui para o equilíbrio da sua intimidade afectiva. Companheira real, é em jeito onírico que a ela se refere — «Só tu me olhas, / só eu te distinguo» —, reivindicando, destarte, um exclusivismo de entrega, no referido projecto de hiperintimidade. Esta, por vezes, surge anónima, envolvida numa pureza que a resguarda de toda a mácula. Mesmo se marginal, a alvura original está lá, porventura oculta pelos conditionalismos da vida. Também a ela alude com o respeito que o elemento feminino lhe merece.

É, todavia, a companheira que «flutua» no seu sono e de quem ele «enlaça» a imagem, num projecto de espiritualidade perfeitamente conivente com a sua intimidade, a protagonista eleita. Os «jovens anos floriram» nos seus braços como «uma braçada de flores» e, por tal, o poeta permite-se suplicar-lhe em «Lembrança»:

*Guarda em teu coração uma lembrança minha.
De um dia, de uma hora, de um instante
o aroma, o fascínio...
Tal um brilhante
cerrado num escrínio.*

*Quando um dia, partires
envolta no negrume,
talvez essa lembrança
venha a ser o teu pão,
venha a ser o teu lume.*

Esta lembrança é, afinal, a preservação de um futuro anunciado no categórico «talvez», usado só por precaução, posto que o paralelismo frásico, que define o essencial da vida, lhe retire o vestígio do tom dubitativo com que tão-só aparentemente se insinua. Esse essencial é o pão e o lume, elementos imprescindíveis à sobrevivência, como o é a própria memória. O nivelamento destes três elementos evoca o ciclo da vida — tímidos, mas convincentes argumentos tornados alimentos da alma.

É também na sua lembrança que o poeta ciosamente guarda a imagem da mulher. Afirmando que «o tempo não poisou» sobre ela, preserva-a do seu poder corrosivo, quando, olhando-a, contempla na sua «cabeleira grisalha» uma outra «toda loira / e circundada de estrelas». É então que, com a justeza que lhe dá a sua convicção, sustentada pela memória, garante: «Nunca envelhecerás na minha lembrança!...»

A espiritualidade é não degradável e é por ela, e para que destitua por completo a materialidade, que o poeta suspira, tentando alcançar a plenitude de um sonho feliz, numa intimidade silenciosa e sigilosa.

Através de linhas puras e sem artifícios, lida assim Saúl Dias com as personagens da sua esfera íntima, numa suave cumplicidade que resulta ser a mesma que mantém consigo próprio. Essa mesma cumplicidade é culto do seu individualismo que, num processo de autocontemplação, procura a afirmação perante si próprio. O direito à autenticidade e à diferença são reivindicados, e o eu, demarcando-se do mundo, autonomiza-se, via introspecção, rumo ao sonho.

Os amigos e os vizinhos fazem também parte do quotidiano do poeta. Longe de representarem uma realidade social, são, outrossim, elementos imprescindíveis à sua intimidade.

A evocação da infância é ainda recorrente pela ingenuidade e limpidez de sentimentos. O poeta teima em regressar ao mundo da puerícia assegurando, embora, continuar «a ter medo do escuro / e a sonhar com ladrões». Recupera assim o paraíso perdido como forma de panaceia para o «ruir de ilusões».

Conhecedor das suas angústias, é-o também dos seus desejos mais íntimos que, não raro, reivindica num processo de demarcação do mundo que o rodeia. Mostrando algum humor perante o espectáculo da vida, impõe no seu funeral, em vez de armadores, alegres pintores, insinuando também a sua dupla actividade, para que pintem «imagens desvairadas / e o quotidiano ingenuamente descrito»; cōnscio de si, vê-se no futuro «estudado, classificado», mas é com essa consciência, um pouco em jeito narcísico, que tenta subtilmente evitar que, após a sua morte, apenas seja «o número tantos do catálogo». Porque ele, poeta inspirado, pode sempre peremptoriamente afirmar que segue o seu «rumo, / num áureo aprumo / cheio de fé», num processo de ascensão relativamente ao *vulgus*.

Na marca intimista da poesia de Saúl Dias urge, por vezes, a presença de um interlocutor, algo juiz, algo cúmplice do seu secretismo. Por tal surge, não raro, o dialogismo que, longe de retirar privacidade, aumenta a confidencialidade. Interlocutor de si próprio, minimiza tempos e distâncias, conferindo verosimilhança ao seu discurso. Outras vezes são os elementos da natureza que, num diálogo surdo e mudo, frisam o carácter intimista da sua poesia.

Intimista é, de facto, o poeta nos espaços fechados que cria, na atmosfera quente e protectora por onde deambulam os seres que povoam o seu quotidiano, na concepção individual de si próprio, que vai da contemplação à teatralidade da auto-interpelação, bem como na assunção da sua suprema ambição — «Escrever um livro, criar um filho, plantar uma árvore» —, cuja consumação acontece numa esfera de hiperintimidade:

Escrevi um livro.

*Quantos anos a sonhá-lo,
a rascunhá-lo nas mesas dos cafés,
a escrevê-lo nos intervalos do emprego,
a vivê-lo
a sofrê-lo,
na província, nas cidades...!*

Criei um filho.

Tanta alegria no meu coração!

Só ainda não plantei uma árvore.

O frágil caule como protegê-lo?

Como não deixar que os bichos

maculem as pequeninas folhas?

E como dialogar com uma árvore-menina?



Figura 14

*Agora vai sendo tempo.
Os anos já me pesam.
Amanhã vou plantar uma árvore.*

Se na poesia de Saúl Dias transparece o desejo de criação de um mundo muito próprio, demarcado de um outro lá fora, que o poeta olha com reserva, esse desejo é ainda mais convicto no realismo mágico do desenho e da pintura de Júlio. O subjectivismo e o lirismo da sua arte envolvem uma intimidade ingénuo, calma e acolhedora. Sejam os espaços, sejam as personagens que os povoam, evocam obsessivamente a preservação de um convívio estreito com os seres, com as coisas ou, por vezes, do eu consigo próprio.

«Família» (1932) (fig. 14), retrato familiar cheio de ternura e amor, representa a verdadeira apoteose da vida, ao harmonizar festivamente os espaços interior e exterior.

Nenhum condimento falta a esta cena íntima, familiar. A mulher transporta a fruta, símbolo da fertilidade e da vida, com o gesto de quem põe todo o amor nos rituais domésticos. A criança, cuja alvura da roupa se reflecte no alegre casario da pequena ci-

dade de província, esparze a sua alegria através da música, elemento quase constante nas pinturas de Júlio. Os dois, mulher e criança, preservam a serenidade indispensável à criação artística enformada pelo pintor que, sorridente, ocupa local privilegiado. A jarra de flores — as flores do poeta/pintor —, livros, guaches, pincéis, muitos pincéis, aí estão, naquela anarquia organizada, própria dos lares vividos, imprecitados à visita de estranhos. Todos os elementos ocupam o lugar natural neste óleo, cujo poder cromático confere o equilíbrio e o calor de uma trivial, harmoniosa e bem sucedida cena familiar, cuja continuidade é, desde logo, assegurada pela presença da criança.

Mulheres e meninos são figuras recorrentes nas pinturas de Júlio. Configuram um quotidiano íntimo e ingénuo, longe de uma sociedade menos transparente. Por vezes, a mulher lê, numa atitude de recolhimento, outras vigia a criança que brinca no jardim, prolongamento da intimidade do lar, ou ensina-lhe rituais religiosos. A sua presença domina os espaços íntimos aos quais confere repouso e felicidade. Arroga-se garante dos laços familiares; oriunda de um tempo paradisíaco, toda ela é mistério e silêncio

na captação da intimidade. A solidão é paragem necessária na sua organização íntima. Por vezes, permite-se uma casta nudez, sempre no conforto providencial das quatro paredes, numa simulação da exteriorização estereotipada do seu pensamento, síntese do visível e do invisível.

«Mulher e Natureza Morta» (1927) (fig. 15) reúne os elementos definidores da intimidade.

No rosto da mulher há a sombra de um sorriso de felicidade transmitida também pelas flores dos cabelos. A robustez dos braços e dos seios configura a fertilidade, projecto de continuidade. Atrás o pão, fonte de vida, sinal de fertilidade também, partilha o conforto encenado. A economia cromática cede lugar ao branco, símbolo da íntima transparência do eu consigo próprio. As naturezas-mortas, também recorrentes noutros quadros, ornamentam espaços interiores, íntimos, onde o conforto e os esmeros femininos são nota dominante.

Por vezes, o poeta aparece só, isolado, confrontando-se consigo mesmo, confessando-se aos seus próprios pensamentos. Às vezes nostálgico, outras pensativo, no seio das quatro paredes em que parece virar costas ao mundo. Todavia, há sempre uma porta ou uma janela



Figura 15

aberta, porque a intimidade não inviabiliza a necessária comunicação com o cosmos.

O devaneio está próximo do sono e o eu, tranquilizado pela segurança das quatro paredes, guardado pelo esvoaçar dos anjos, elementos pacificadores, abandonado o livro, abandona-se também naquele recolhimento ingénuo, porventura propiciador da felicidade (fig. 16).

A paz e a doçura, conseguidas através de uma enorme disponibilidade de ar e luz, dão a perfeita noção de quem está bem consigo próprio; de quem, afinal, pode sonhar em paz, porque deste ambiente sacralizado estão definitivamente afastados os espíritos nefastos. Pode ser poeta, pode ser criança, já que o mundo que cria e quer está lá, resguardado na intimidade das quatro paredes e dos seres sobrenaturais. É através desta arte ingénua que o artista revela a alma dos seres, projectando sobre eles a sua própria arte.

Representando a realidade, ela é, segundo João Gaspar Simões, de «uma pureza inacessível às almas impuras». Só que «a realidade para entrar nos desenhos de Júlio limpa os pés à entrada. Ali dentro há só forma



Figura 16

pela forma, há só poesia pela poesia, há vida principalmente pura»⁵.

Conciliando tradição e modernidade, as duas linguagens de Júlio/Saúl Dias apontam para o visual e o plástico, mas também para o essencial e o anímico. O impressionismo da sua sensibilidade fixa o transitório, mas também o sublime, através de temas e motivos que, não desprezando humilhados e ofendidos, experimentam a doçura conducente à salvação.

Traçando o seu próprio rumo para a linguagem poética, envereda por uma poesia por vezes minimalista, assim definindo a sua arte:

*Na tarde longa
imaginei um longo poema.
Depois,
fui-o encurtando
e reduzi-o a pequenos versos.*

⁵ «Comentário», in *presença*, n.º 52, p. 13.

*Quisera que meus versos
fossem duas palavras apenas,
aéreos como penas,
leves
como tons dispersos...*

E, traçando o seu próprio rumo para a linguagem plástica, não ignora o expressionismo, o abstraccionismo, o surrealismo, para se fixar num lirismo muito próprio, por vezes de inspiração *naïve*. Por isso, dele disse José Régio: «Artista incontestavelmente moderno, Júlio nunca se deixou arrastar pelo efémero modernismo das modas. A sua modernidade é um modo de ser ou de se exprimir — como em qualquer artista moderno original — e não se diminui deixando transparecer algumas constantes capitais de toda a arte portuguesa»⁶.

Poetas, palhaços, burgueses, mulheres, pares amorosos, mendigos, todos submetidos à liturgia milenária da música e da natureza, enformam e informam uma obra

⁶ «Algumas palavras sobre a arte de Júlio», in *30 Desenhos da Série «Poeta»*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 10.

hegemónica, em que a melopeia realiza a função iniciática da arte e da alquimia que envolve o ser humano e o seu cosmos. Aliando a crítica ao lirismo, interpreta o horizonte, que é o de toda a humanidade, e faz apelo a uma empenhada participação rumo a uma transformação espiritual e cósmica, não se alienando dos ideais éticos e estéticos. Faz descobrir outros mundos, outras realidades não menos reais e penetra nos abismos da alma humana, através do amor.

BIBLIOGRAFIA SELECTIVA

- AZEVEDO, F. Alves de, «Retrospectiva de Júlio», in *Colóquio Artes*, n.º 45, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.
- CARLOS, Luís Adriano, «Pintura e Poesia na Mesma Pessoa», in *Obra Poética*, de Saúl Dias, Porto, Campo das Letras, 2001.
- CASTILHO, Guilherme de, «A Poesia de Saúl Dias», in *Obra Poética*, de Saúl Dias, Lisboa, Portugália Editora, 1962.
- FERNANDES, Maria João, *Júlio-Saúl Dias — O Universo da Invenção*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- , «Realidade da poesia, poesia da realidade», in *JL*, n.º 62, Lisboa, 1983.
- FRANÇA, José-Augusto, «Presença e as artes», in *Colóquio Artes*, n.º 33, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.
- GRAÇA MOURA, Vasco, «Júlio ou a arte de desenhar em redondilhas», in *Caderno de Olhares*, Porto, O Oiro do Dia, 1983.
- , «Júlio: uma estética da ternura», in *Júlio — Um Longo Percorso Poético*, Porto, Árvore, 1984.
- GONÇALVES, Rui Mário, «Júlio/Saúl Dias: uma visão paradisíaca do mundo», in *JL*, n.º 62, Lisboa, 1983.

- MARTINS, Albano, «O gérmen, o sangue e a essência de uma obra», in *JL*, n.º 62, Lisboa, 1983.
- MOURÃO-FERREIRA, David, *Presença da «Presença»*, Porto, Brasília Editora, 1977.
- , «Sobre a poesia de Saúl Dias», in *Obra Poética*, de Saúl Dias, Porto, Brasília Editora, 1980.
- NOGUEIRA, Albano, «Obra Poética de Saúl Dias», in *Colóquio Letras*, n.º 64, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.
- PAÇOS, Fernando de, «Saúl Dias: acerca da sua poesia», in *Távola Redonda*, n.º 10, Lisboa, Contexto, 1989.
- PERNES, Fernando, «Júlio, 50 anos de desenho», in *Colóquio Artes*, n.º 13, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.
- PONCE DE LEÃO, Isabel Vaz, *Imagens da Vida («Presença»: Poesia e Artes Plásticas)*, Porto, Edições da Universidade Fernando Pessoa, 1996.
- , «A imagem do Poeta na poesia de Saúl Dias e na pintura de Júlio», in *Anais da UTAD — Revista de Letras 4*, Vila Real, Edição Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2000.
- RÉGIO, José, «Algumas palavras sobre a arte de Júlio», in *Júlio — 30 Desenhos da Série «Poeta»*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- , «Comentário», in *presença*, n.º 52, Lisboa, Contexto, 1993.

COLECÇÃO ESSENCIAL

Últimas obras publicadas:

42. *Camilo*
por João Bigotte Chorão
(2.^a edição)
43. *Jaime Batalha Reis*
por Maria José Marinho
44. *Francisco de Lacerda*
por J. Bettencourt da Câmara
45. *A Imprensa em Portugal*
por João Luís de Moraes Rocha
46. *Raúl Brandão*
por António M. B. Machado Pires
47. *Teixeira de Pascoaes*
por Maria das Graças Moreira de Sá
48. *A Música Portuguesa para Canto e Piano*
por José Bettencourt da Câmara
49. *Santo António de Lisboa*
por Maria de Lourdes Sirgado Ganho
50. *Tomaz de Figueiredo*
por João Bigotte Chorão
- 51-52. *Eça de Queirós*
por Carlos Reis
53. *Guerra Junqueiro*
por António Cândido Franco
54. *José Régio*
por Eugénio Lisboa
55. *António Nobre*
por José Carlos Seabra Pereira

56. *Almeida Garrett*
por Ofélia Paiva Monteiro
57. *A Música Tradicional Portuguesa*
por José Bettencourt da Câmara
58. *Saúl Dias/Júlio*
por Isabel Vaz Ponce de Leão
59. *Delfim Santos*
por Maria de Lourdes Sirgado Ganho
-
2. *Antero de Quental*
por Ana Maria Almeida Martins
(3.ª edição, revista e aumentada)
9. *Fernando Pessoa*
por Maria José de Lencastre
(reimpressão da edição de 1985)

Composto e impresso
na
Imprensa Nacional-Casa da Moeda
com uma tiragem de oitocentos exemplares.
Orientação gráfica do Departamento Editorial da INCM.

Acabou de imprimir-se
em Abril de dois mil e dois.

ED. 1005834

ISBN 972-27-1136-9

DEP. LEGAL N.º 178 534/02

ISBN 972-27-1136-9



9 789722 711364

© N IMPRENSA
N 58 ION
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA, NÃO É PERMITIDA A COPIAGEM