

ATHENA

REVISTA DE ARTE

DIRECTORES
FERNANDO PESSOA
RUY VAZ



Contexto, editora

ATHENA OU A ENCENAÇÃO
NECESSÁRIA

por
Teresa Sousa de Almeida

ENTRE O PRIMEIRO E O SEGUNDO MODERNISMO: A SAUDADE DE *ORPHEU*.

Em 1923, Fernando Pessoa escrevia a Armando Cortes-Rodrigues, «exilado» nos Açores: «Tanta saudade — cada vez mais tanta! — daqueles tempos antigos do «Orpheu», do paúlismo, das intersecções e de tudo o mais que passou! (...)» E acrescentava: «V. tem visto a «Contemporânea»? É de certo modo a sucessora de «Orpheu». Mas que diferença! que diferença! Uma ou outra coisa relembra esse passado; o resto, o conjunto...» (1).

Oito anos tinham passado desde a publicação de *Orpheu*. As revistas que se lhe seguiram, *Exílio* e *Centauro* (1916), *Portugal Futurista* (1917), davam testemunho da vitalidade de uma geração e do entusiasmo de um projecto que, combinando heranças diversas e estéticas contraditórias, encontrara aí o seu prolongamento natural. Mas depois é o silêncio, adensado pelas mortes de Santa-Rita Pintor e Amadeo de Souza-Cardoso (1918) que se vêm juntar ao suicídio de Mário de Sá-Carneiro (1916). Significativamente Pessoa fala de *saudade* e de *diferença*: saudade da aventura vanguardista que *Orpheu* fora, diferença consubstanciada na revista *Contemporânea*, dirigida por José Pacheco. E, em artigo publicado em 1925, um colaborador de *Athena*, Augusto Ferreira Gomes, observa o mesmo quando, depois de referir o «inolvidável movimento de Orpheu», fala também dos «anos de modorra» que se lhe seguiram. Situado na história, *Orpheu* pertencia ao passado. Não era possível repetir a experiência vanguardista, nem sequer provocar o escândalo. Ainda em 1925, Almada concede uma entrevista ao Diário de Lisboa. Fala tranquilamente da prisão onde se auto-encarcerara por desacordo com Ruy Coelho, a propósito do *Bailado da Princesa dos sapatos de ferro* (2). O articulista, divertido e habituado à originalidade modernista, apenas lhe pede delicadamente para pôr «o futurismo de lado». Almada confessa então o seu desejo de deixar de ser artista para passar a ser feitor de uma quinta, num tempo que era, como observa José Augusto França, de desistências e mediocridades (3).

Em 1922 a revista *Contemporânea* procurava preencher o vazio. Até 1926 saem doze números, em três séries. Aí colaboraram Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Almada Negreiros, Raul Leal, Mário Saa, ao lado de homens que vinham do saudosismo ou do Integralismo Lusitano. A real qualidade literária de alguns textos não foi, no entanto, suficiente para dotar a revista de um projecto cultural que ela visivelmente não possuía (4). Os números sucedem-se, sempre

saudados com aplauso pela crítica jornalística que salienta a sua qualidade gráfica e a importância dos seus colaboradores. Do simbolismo (Camilo Pessanha, Eugénio de Castro) ao futurismo (Almada com *A Cena do Ódio*), do saudosismo (Teixeira de Pascoaes) ao nacionalismo místico que fazia caminho (de que *Gesta da Raça* de António Sardinha é apenas um exemplo), a *Contemporânea* funciona como um painel das tendências heteróclitas que atravessam a poesia dos anos vinte. Aí Pessoa publicou textos importantes. Ao lado de «Trois Chansons Mortes» (n.º 7) que traduziam o espírito «civilizado» e aberto ao exterior da revista, do «Menino de sua Mãe» (n.º 1, 3.ª série) ou do «Mar Português» que haveria de ser publicado na *Mensagem* (n.º 4), surge-nos o Álvaro de Campos de «Lisbon Revisited» (n.º 8 e n.º 1, 3.ª série) ou do «Soneto já antigo» (1.º número especial, Natal de 1922). Um texto teórico sobre António Botto («António Botto e o Ideal Estético em Portugal», *Contemporânea* n.º 3) suscita a indignação de Álvaro Maia («Literatura de Sodoma: o sr. Fernando Pessoa e o Ideal Estético em Portugal», no n.º 4). Raul Leal responderá em breve folheto (5), fazendo o elogio da pederastia e da luxúria, «Obras Divinas». Mas apesar da polémica é visível que a *Contemporânea* não modificaria o que já não tinha modificação possível e os gritos de Almada na *Cena do Ódio* (Ó burguesia! ó ideal com i pequeno! / Ó ideal rocóco dos Mendes e Possidónios! / (...) E vós também nojentos da Política / que explorais eleitos o Patriotismo! / Maquereaux da Pátria que vos pariu...) traduziam mais o espírito de *Orpheu 3* (que não chegou a ver a luz do dia) do que o espírito mundano e um tanto fácil desta revista dirigida por José Pacheco (6).

ATHENA OU A ENCENAÇÃO NECESSÁRIA.

É deste contexto cultural que nasce *Athena*. O primeiro número sai em Outubro de 1924. A 3 de Novembro do mesmo ano, Fernando Pessoa concede uma entrevista ao sempre receptivo *Diário de Lisboa*. Aí define o projecto de *Athena* ao mesmo que a situa em relação às outras revistas do modernismo. À pergunta do jornalista, «A que veio *Athena*»? Pessoa responde: «Dar ao público português, tanto quanto possível, uma revista *puramente de arte*, isto é, nem de ocasião e início como o «*Orpheu*», nem quase de pura decoração como a admirável «*Contemporânea*» (7). Que quer dizer «*puramente de arte*»? Os números de *Athena* respondem por si. A nota de abertura é assinada por Fernando Pessoa. Não encontramos aí nem a explana-

ção de um projecto cultural nem tão pouco os critérios que presidiram à elaboração da revista. *Athena*, afirma ainda Pessoa, na entrevista que acabámos de citar, dirige-se a um público que não há, isto é ao público que compreende (8). Dito de outra maneira, *Athena* procura ser uma alternativa possível nos anos vinte. À mundanidade da *Contemporânea* opunha a seriedade de uma reflexão teórica, praticamente inexistente em Portugal. Não pretendia desencadear nenhum movimento inaugurador como *Orpheu*, num tempo pouco propício a aventuras ou a paixões.

É preciso, no entanto, observar que atrás de *Athena* está, não uma geração que se tinha desfeito, mas apenas o esforço voluntarista de Pessoa que, assinando sob diferentes nomes textos e posições teóricas divergentes, procurou fazer dela o espaço de uma utopia. De facto, e como se irá ver, *Athena* é fundamentalmente uma encenação. Foi criada para que os poemas de Fernando Pessoa, de Ricardo Reis ou de Alberto Caeiro pudessem aparecer integrados num qualquer movimento, numa qualquer estética. O resto, diríamos nós, parafraseando ainda Pessoa a propósito de *Orpheu*, é quase paisagem.

A nota de abertura é uma profunda reflexão teórica onde reencontramos algumas das ideias caras a Pessoa. Procura-se demonstrar que arte e ciência se confundem porque a criação é uma forma de conhecimento e o conhecimento uma forma de criação. *Athena* representará, por isso, a reunião da arte e da ciência. Numa engenhosa construção que por vezes relembra as poéticas clássicas, a arte aparece primeiro como o produto de um indivíduo, situado no espaço e no tempo, isto é, de uma *sensibilidade*; mas, para perdurar ela tem de ser também objectiva e impessoal, isto é, e na terminologia de Pessoa, de fazer apelo ao *entendimento*. Coloca-se aqui toda uma problemática do sujeito que é de uma rigorosa modernidade. Pessoa recusa o subjectivismo primário, o lirismo fácil («O indivíduo mata a individualidade») ao mesmo tempo que a «matemática sem verdade» de uma arte puramente construída (9).

Resultante do encontro do temporal (*a sensibilidade*) com o eterno (*a razão*), do subjectivo com o objectivo, a arte surge então como equilíbrio e harmonia. *Athena* começa por fazer apelo ao classicismo como se a única forma de modernidade fosse agora o retorno ao passado. Convém, no entanto, dizer que esta nota de abertura se, por um lado, foi escrita para logo a seguir ser rebatida por Álvaro de Campos, por outro, serve como uma admirável introdução à poética de Reis, cujo Livro I das Odes é precisamente publicado neste número (10). Dir-se-ia que Pessoa quis encenar o aparecimento moderno

deste discípulo dos «antigos». Os textos cruzam-se, dialogam, modificam-se. Mas, no fundo o que é uma revista senão o puro jogo da intertextualidade, aqui assumido até às suas últimas consequências.

A primeira ode de Ricardo Reis funciona como uma verdadeira arte poética que ilumina o que Pessoa acabara de teorizar. A criação surge como uma forma de triunfo sobre a morte e o esquecimento:

«Seguro assento na coluna firme
Dos versos em que fico,
Nem temo o influxo inúmero futuro
Dos tempos e do olvido»

Pessoa escreve assim: «É ainda a abstracção substancialmente permanente; nela e na operação dela que chamamos razão, não vive o homem servo de si, como na sensibilidade, nem pensa superficial do ambiente, como com o entendimento: vive e pensa *sub specie eternitatis*, desprendido e profundo.» Desprendida e profunda é a atitude de Ricardo Reis que vê passar o tempo, e a morte aproximar-se com a sabedoria triste de quem sabe que as coisas não poderão acontecer de outra maneira:

«E enquanto bate o sangue em nossas fontes
Nem se engelha conosco
O mesmo amor, duremos,
Como vidros às luzes transparentes
E deixando escorrer a chuva triste,
Só mornos ao Sol quente,
E reflectindo um pouco.»

A grande arte entristece-nos, escreve Fernando Pessoa, porque o seu fim não é entreter ou embelezar, mas elevar. Reis responde:

«Ponho na altiva mente o fixo esforço
Da altura, e à sorte deixo,
E as suas leis, o verso.»

Mas o jogo não acaba aqui. O primeiro número de *Athena* apresenta ainda a tradução de «O Corvo» de Allan Poe, feita por Fernando Pessoa.

Não cabe aqui analisar as influências do poeta americano que são grandes e profundas. Convém apenas chamar a atenção para o seguinte: O «Corvo» de Poe que representa o «demônio», isto é, o poder *obsuro* e maléfico do irracional, vem precisamente pousar sobre «o alvo busto de Athena». Aponta-se assim para uma arte que não é mais o resultado do trabalho superador da razão sobre a sensibilidade porque se baseia no confronto do sujeito com uma força que não pode controlar ou mesmo conhecer. *Athena* ensina «que a arte é essencialmente multiforme», como se anunciava na já tão citada entrevista ao *Diário de Lisboa*.

A nota de abertura de Fernando Pessoa é imediatamente discutida no n.º 2 de *Athena* por Álvaro de Campos («O que é a metafísica?»). Mas é nos números 3 e 4 que Campos mais atacará Pessoa (sem o nomear), ao defender uma estética não-aristotélica: «Chamo estética aristotélica à que pretende que o fim da arte é a beleza, dizendo melhor, a produção nos outros da mesma impressão que a que nasce da contemplação das coisas belas» (11).

À ideia de beleza contrapõe Campos a ideia de força ou energia vital, num eco do pensamento de Nietzsche. Se, para Pessoa a arte resultava, como vimos, da superação da sensibilidade pelo entendimento, para Campos ela radica fundamentalmente na sensibilidade. No entanto, Campos não tenta, com esta teoria, subjectivizar o sujeito, isto é, fazer da arte a pura expressão do eu. Pelo contrário, ao considerar a sensibilidade como o lugar de encontro de duas forças contraditórias (integração e desintegração), o sujeito é obrigado a interiorizar o exterior ou a particularizar o geral (12). A arte nasce então, não de um impulso vertical (monológico) do eu, como o pretendiam fazer crer, mais tarde os homens da *Presença*, mas de uma dinâmica que procede por *assimilação*.

«A arte é, antes de tudo, um esforço para dominar os outros», escreve ainda Campos. Mas, à arte aristotélica da captação, baseada na inteligência (e por isso, construída e artificial) opõe-se a arte não-aristotélica da subjugação, fundamentada na sensibilidade (e por isso, natural e espontânea).

Campos finaliza o seu ensaio, afirmando «De resto, até hoje, data em que aparece pela primeira vez uma autêntica doutrina não-aristotélica da arte só houve três manifestações de arte não-aristotélica. A primeira está nos assombrosos poemas de Walt Whitman; a segunda nos poemas mais que assombrosos do meu mestre Caeiro; a terceira está nas duas odes — a *Ode Triunfal* e a *Ode Marítima* — que publiquei no *Orpheu*.» Poder-se-á então afirmar que, à semelhança do

que acontecera com Reis, os «Apontamentos para uma estética não-aristotélica» encenam o aparecimento de Caeiro, cujos poemas são efectivamente publicados nos n.º 4 e 5 de *Athena*.

Difícilmente se poderá aproximar a estética não-aristotélica, baseada na ideia de força, da calma quase estática que se desprende da poesia de Alberto Caeiro (13). No entanto, certas afirmações de Campos poderão funcionar como o comentário possível ao «Guardador de Rebanhos». Falo sobretudo da recusa da inteligência («Pensar é estar doente dos olhos») de uma poética que se baseia na sensação («Sou um guardador de rebanhos / O rebanho é os meus pensamentos / E os meus pensamentos são todos sensações»). Por outro lado, a recusa do artificial patenteia-se numa escrita que se afirma como natural:

«Deste modo ou d'aquele modo,
Conforme calha ou não calha
(...)

Vou escrevendo os meus versos sem querer,
Como se escrever não fosse uma coisa feita de gestos,
Como se escrever fôsse uma cousa que me acontecesse
Como dar-me o sol de fóra».

Procurou-se demonstrar, com esta breve análise, que a teorização de Pessoa é sempre conjuntural. O sentido nasce para logo se diluir no jogo infinito das diferenças, pela leitura entrecruzada de textos que constantemente se actualizam (14). Cada um deles não pode ser pensado por si mas apenas em função dos outros. *Athena* funciona então como um palco privilegiado que permitiu a Pessoa encenar-se.

Cada número é planeado com um rigor que roça a perversidade. Veja-se, por exemplo, o que acontece no n.º 2, dedicado a Sá-Carneiro. «...A arte não é porventura mais, em sua forma suprema, que a infância triste de um deus futuro, a desolação humana da imortalidade pressentida», escreveu Pessoa no ensaio de abertura. É um pouco esta ideia que serve de motor à nota evocativa de Sá-Carneiro. No entanto, o mesmo diz-se pelo diferente: o poeta é pintado como aquele que morreu, vítima da sua própria ficção («par dos Deuses, sendo homem, par dos homens, sendo deus»). A tristeza converte-se em tragédia que se afirma não só nas palavras comovidas de Pessoa, como nos poemas que foram escolhidos («Fim»). Exemplo romântico da maldição fatal que pesa sobre o génio, Sá-Carneiro é mitificado numa homenagem que aparece com justa e necessária. E o texto de

Raul Leal, colocado estrategicamente a seguir, ilumina o caso Sá-Carneiro de uma maneira outra, ao exaltar a loucura, num artigo que aliás se inicia com uma citação do próprio Pessoa («Loucos são os heróis, loucos os santos, loucos os génios...»). Pouco importa se aqui se diz rigorosamente o contrário do que se afirmara na nota de abertura («Pobre de entendimento, porém, e da objectividade que nele, no génio sobressai a loucura em que se funda...») porque as questões que se colocam acabam por ser exactamente as mesmas. Ao delírio da razão opõe-se agora a razão da loucura, tal como o corvo negro de Poe tinha pousado no «alvo busto de Athena».

A COLABORAÇÃO POSSÍVEL

Entre traduções, textos teóricos e poemas, Fernando Pessoa assegura praticamente metade da colaboração de *Athena*. Registe-se, no entanto, a ausência de Campos-poeta, provavelmente por não caber numa revista que, na sua proposta global, representa uma reacção à vanguarda.

A direcção artística está a cargo de Ruy Vaz, numa divisão que se quis significativa (15). Ao lado dos modernistas (Almada, Mily Possoz, Lino António), encontramos reproduções de Bordalo Pinheiro ou Soares dos Reis, num louvável intuito pedagógico, aliás assinalado por Pessoa (16). A recuperação do passado patenteia-se também nas reproduções de *ex-libris* ou nos artigos de D. José Pessanha (sobre Santa Maria de Sintra) e Emmanuel Ribeiro (sobre a arte do livro). Mais interessante nos parece a colaboração literária. *Athena* reúne nomes que desde sempre estiveram ligados a *Orpheu* (Almada, Luis de Montalvor e Raul Leal) ou cedo se encontraram com a experiência modernista (como Mário Saa ou Augusto Ferreira Gomes). É outro o caso de António Botto que aqui publica quatro cartas, reunidas em volume com profundas alterações em 1932 (17). Botto cedo despertou a simpatia conjunta de Fernando Pessoa e de Álvaro de Campos; enquanto o primeiro viu nele a consubstanciação do «ideal estético», num texto que desencadeou uma polémica, o segundo em carta à *Contemporânea* exalta a *força* que se desprende das suas «Canções» (18). Curiosamente Botto responderá sub-repticiamente ao clamor que a sua obra gerara, escrevendo: «Tenho direito às minhas ideias embora não tenha direito à minha vida. Das minhas *Canções* muita coisa se tem dito (...). Escrevo os meus versos indiferente à sedução fácil e indiferente também aqueles que não sabem ou não

podem compreendê-los». Com «Cartas que me foram devolvidas» Botto apresenta-se como um excelente prosador, ao analisar os cambiantes de uma relação amorosa feita de silêncios, ausências e esperas, como convém à literatura epistolar. O herói que assim é recriado, tem algo a ver com o esteta decadente, cultor desenganado da beleza e do vício, analista subtil da paixão.

Do universo decadente emerge também a poesia de Luis de Montalvor que assegura uma linha iniciada em *Orpheu* com «Narciso», e teorizada em *Centauro* com um ensaio sobre a Decadência (19). Entre imaginação do fogo que o desejo é e o sonho da diluição que a água representa, a poesia de Gil Vaz é ainda o exemplo acabado da permanência tardia da escola simbolista e decadente.

Uma linha diferente é afirmada por Mário Saa. Poesia do significante, onde as aliterações e assonâncias se conjugam num ritmo rápido, «Poemas da Razão Matemática» devolvem-nos um universo gelado em que a lucidez se combina com o puro prazer da escrita. Nada se conhece, o mundo é infinitamente distante, o sujeito está irremediavelmente dividido. Por isso se pode brincar, fazer humor ou pôr questões. Tudo se equivale porque nada tem sentido a não ser o (não) sentido de apenas questionar:

Que coisa ausente ou presente
Que ponte une ou desune
O meu sentir ao meu dente».

Por outras palavras a vida é pintada.

Entre o Primeiro e o Segundo Modernismo, carregando a saudade de *Orpheu* e afirmando a diferença que o presente exigia, *Athena* propôs-se, antes de mais, como um espaço de reflexão. Era o momento para o modernismo se poder pensar enquanto proposta teórica, fazendo o balanço do passado ou propondo novas vias para o futuro. Mas, às elocubrações teóricas de Pessoa apenas Mário Saa ou Raul Leal respondem em textos frouxos. E longe de divulgar poetas desconhecidos que não existiam, *Athena* limitou-se a recriar os mitos que a situavam (Mário de Sá-Carneiro) ou a recorrer à força do passado (Almada). Então Pessoa traduziu, criou polémicas, encenou-se. E, cumprida a sua missão com o aparecimento de Ricardo Reis e de Alberto Caeiro, ao fim de cinco números, *Athena* desapareceu...

- (1) Fernando Pessoa, *Cartas a Armando Cortes-Rodrigues*, Lisboa, Editorial Confluência, s.d., p. 82. Em carta à *Contemporânea*, n.º 4, Álvaro de Campos diz o mesmo: «De si (a carta é dirigida a José Pacheco) e da sua revista, tenho saudades do nosso *Orpheu*».
- (2) Efectivamente o *Diário de Lisboa* publica em 27-4-1925 uma entrevista com Almada Negreiros, sob o título: «Foi preso a seu pedido Almada Negreiros por não querer bailar no Teatro S. Carlos». Almada explica ao jornalista atónito a sua atitude: «É claro como água. Você sabe que o Rui Coelho realizou ontem a sua festa. Ora eu devia ter entrado nessa festa — no *Bailado da Princesa dos sapatos de ferro* — mas não entrei. Faltei, por isso, a um contrato. Logo, entreguei-me à prisão. É da lei.»
- (3) José Augusto França, «Nota sobre a Contemporânea» in *Sema*, n.º 3, Outono de 1979, p. 55.
- (4) Vide José Augusto França, artigo citado.
- (5) Raul Leal, *Sodoma Divinizada*, Lisboa, 1923.
- (6) Efectivamente a *Cena do Ódio* destinava-se ao número 3 de *Orpheu* que não chega a sair. É então publicada no n.º 7 da *Contemporânea*, em separata.
- (7) *Diário de Lisboa* de 3 de Novembro de 1924. Os sublinhados são da minha responsabilidade. Actualizei a ortografia.
- (8) «Há três públicos — um que vê, outro que lê, outro que não há. O primeiro é composto da maioria, o segundo da minoria, o terceiro de indivíduos. O primeiro quer ver, o segundo quer conhecer, o terceiro quer compreender. Uma revista «puramente de arte» é feita para o público que «compreende» a arte, e, ao mesmo tempo, para os públicos, que a não compreendem, compreendam, um que ela tem que compreender, o outro que ela pode ser compreendida, visto que há quem compreenda» (sic).
- (9) «Pobre de sensibilidade, e de pessoa, a arte é uma matemática sem verdade. (...) Pobre de entendimento e da objectividade que há nele, no génio sobressai a loucura, em que se funda; no talento a estranheza em que se fundamenta; no engenho a singularidade, em que tem origem.» (*Athena*, n.º 1, p. 6).
- (10) Assim o nota Almeida Faria, «Pessoa que pensa Campos que sente» in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, Universidade Nova de Lisboa, n.º 1, 1980, p. 104.
- (11) Álvaro de Campos, «Apontamentos para uma estética não-aristotélica» in *Athena*, n.º 3, p. 115.
- (12) «Assim, ao contrário da estética aristotélica, que exige que o indivíduo generalize ou humanize a sua sensibilidade, nesta teoria o percurso indicado é o inverso: é o geral que deve ser particularizado, o humano que se deve pessoalizar, o «exterior» que se deve tornar «interior» (*Idem, ibidem*).
- (13) Efectivamente a estética não-aristotélica aproxima-se mais facilmente do futurismo. Vide José Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, Lisboa, Bertrand, 1974, p. 72.
- (14) É este o sentido global da leitura feita por Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.
- (15) «As revista para se compreender separam rigorosamente os seus elementos e, portanto, as estampas do texto impresso. Assim se faz na «Athena»: é que ela é uma revista para se compreender» (Entrevista ao *Diário de Lisboa* de 3-11-1924).
- (16) «Exclui-se primeiro o critério de homogeneidade (escola ou corrente); assim se acentua que a arte é essencialmente multiforme, o que é uma das primeiras coisas que tem de aprender muita gente que já o sabe. Nas estampas de *Athena* verá reproduções da obra de um clássico, de um romântico, de um contemporâneo». (Entrevista ao *Diário de Lisboa*, de 3-11-1924) A intenção pedagógica é aliás reforçada por notas explicativas, assinadas por M.V. (?) ou anónimas, onde por vezes se nota a influência (a mão?) de Fernando Pessoa.
- (17) António Botto, *Cartas que me foram devolvidas*, Lisboa, 1932.
- (18) «Louvo nas *Canções* a força que lhes encontro. Essa força não vejo que tenha em ver com ideais nem com estéticas. Tem que ver com imoralidade. É a imoralidade absoluta, despida de dúvidas» (Carta a *Contemporânea*, n.º 4).
- (19) Ver Nuno Júdice, prefácio à edição facsimilada de *Centauro*, Contexto, 1982.