Coordenadoria Geral de Pós-Graduação, Extensão e Pesquisa

ISSN: 3086-6553 v. 2, 2026

DOI: https://doi.org/10.68103/5jpkcs82

Vanguardas europeias e Fernando Pessoa em revisitação: expressões da cultura e das artes na escola

Marcelo Micke Doti[1]
https://orcid.org/0000-0001-9657-6626

Ricardo Iannace[2]
https://orcid.org/0000-0002-3017-3223

Resumo

O texto recupera as vanguardas europeias, atendo-se ao projeto discursivo destas expressões socioculturais e estéticas do início do século XX. Nessa perspectiva, vêm à baila as acepções, à época apregoadas, sobre máquina, velocidade e eletricidade, em conjunção com o cenário e o ritmo de vida nos centros urbanos. A literatura de Fernando Pessoa, contemporânea a essas manifestações, faz-se recobrada visando a singularidade identitária do escritor português que, em seu jogo ficcional, criou – além dos versos os quais assina (a lírica ortônima) – também a poesia heterônima, engendrada por autores que fantasiosamente habitam seu imaginário: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Em paralelo à intenção de asseverar que tais matérias postulam a reflexão de docentes e estudantes, com destaque ao ensino médio da Educação Profissionalizante, busca-se a incursão por conceitos como pensamento filosófico vs. máquina, arte, trabalho e processo produtivo.

Palavras-chave: Manifestações estéticas. Ensino. Tecnologia. Trabalho.

European Avant-Gardes and Fernando Pessoa Revisited: Expressions of Culture and the Arts in the school

Abstract

This text revisits the European avant-gardes, focusing on the discursive project of these sociocultural and aesthetic expressions from the early 20th century. From this perspective, the notions promoted at the time regarding the machine, speed, and electricity are brought to light, in conjunction with the urban setting and the pace of life in major cities. The literature of Fernando Pessoa, contemporary to these movements, is revisited with the aim of highlighting the unique identity of the Portuguese writer who, in his fictional game, created – not only the verses he

1 Doutor. Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza. marcelo.doti@cps.sp.gov.br
2 Doutor. Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza. ricardo.iannace@cps.sp.gov.br

signed (his orthonymous lyric poetry) – but also heteronymous poetry, produced by authors who imaginatively inhabit his universe: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, and Álvaro de Campos. Alongside the intention of asserting that such topics encourage reflection among teachers and students – especially in secondary-level vocational education – the text also explores concepts such as philosophical thought versus machine, art, work, and the productive process.
Keywords: Aesthetic manifestations. Education. Technology. Work**.**

Las vanguardias europeas y Fernando Pessoa revisitados: expresiones de cultura y artes en la escuela

Resumen

Este texto revisita la vanguardia europea, centrándose en el proyecto discursivo de estas expresiones socioculturales y estéticas de principios del siglo XX. Desde esta perspectiva, se exploran los significados predominantes de máquina, velocidad y electricidad de la época, en relación con el paisaje urbano y el ritmo de vida. Se retoma la literatura de Fernando Pessoa, contemporáneo a estas manifestaciones, para resaltar la singular identidad del escritor portugués que, en su obra narrativa, creó —además de los versos que firma (su poesía lírica ortónima)— también poesía heterónima, concebida por autores que habitan fantásticamente su imaginación: Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos. Junto con la intención de afirmar que estos temas merecen la reflexión de docentes y estudiantes, particularmente en la educación secundaria vocacional, el texto explora conceptos como el pensamiento filosófico frente a la máquina, el arte, el trabajo y el proceso de producción.
Palabras clave: Expresiones estéticas. Educación. Tecnología. Trabajo**.**

Prólogo

Dentro do contexto das vanguardas europeias há interessantes aproximações conceituais e históricas a serem feitas e que têm potencial de se espraiar pela sala de aula, com particular destaque e relevância para a educação tecnológica: esta aparente e tão pobre forma de educação, deixada para os trabalhadores e os de classes sociais subalternas (Manacorda, 1989; Manfredi, 2016). Por subalternas, leia-se pobres e destinadas "a servir" às outras dadas a governar – mas, sustentamos, que há tempos não é assim. Neste sentido, ganha vulto o que se irá ler. Faz-se necessário, no entanto, expor com mais vagar, isto é, um pouco de calma, cada observação ou entrada conceitual feita aqui.

Comecemos pelo final – a educação tecnológica e sua importância como expressão de cultura e arte. Inaugura-se a modernidade ocidental e europeia. Fenômeno cultural amplo, com ramificações as mais diversas, desde aquelas mais

fascinantes e "explosivas", como o Renascimento italiano, a própria educação e modernidade tecnológica, as artes em geral e a filosofia, a literatura vernácula, até as mais repulsivas: colonialismo, escravidão moderna, os cercamentos das terras comunais e a expulsão de camponeses para as cidades que serão a base de indigentes e proletariado urbano. No âmbito desse fenômeno complexo de grandes expressões culturais destaca-se, justamente, a relação dos filósofos com as máquinas. Busquemos, a propósito, ligar esta relação realçando, posteriormente, sua articulação com as vanguardas.

As chamadas "artes mecânicas"[3] alcançaram notável dimensão e intensidade, a partir dos anos de 1400 a 1700 (Rossi, 1966, p. 11). A discussão sobre elas aparecerá vinculada com temas da cultura europeia – para nossos objetivos e traçados intelectuais e de posicionamento/engajamento, estão ligados até hoje sob a forma do significado da educação tecnológica. Novas considerações sobre o trabalho e a função do saber técnico e suas formas de modificação da natureza (e do próprio ser humano) encontraram abrigo neste florescer da modernidade europeia e ocidental. Tanto assim que, dentro da filosofia e em outros ambientes atentos a esses debates, aparecerá uma valorização grande com as artes. Escritores de "coisas técnicas" e os filósofos da natureza acordarão sobre

> [...] o caráter de pública colaboração [...] que se apresenta como uma série de contribuições individuais, organizadas em forma de discurso sistemático e oferecidas com objetivos a um êxito geral que deverá ser um patrimônio de todos os homens (Rossi, 1966, p. 12).

Nesse tecido histórico de grande otimismo com relação à tecnologia – o nascimento da ciência, de novas formas de fazer arte e da perspectiva de elevar as "coisas técnicas" ao patamar de "todos os homens" como forma de emancipação – surgirão problemas. Esse patamar de desenvolvimento das ciências, das tecnologias e das artes está associado ao recrudescimento do comércio e das finanças (Parks, 2008), de novas camadas e estratos urbanos. Mas, também, a novos estágios de desenvolvimento das forças produtivas com novas divisões dos trabalhos: o artesão vai aos poucos se diferenciando do artista.

Essa configuração histórica encontrará sua notória problemática quando – o antes progressivo e relativamente lento afastamento do artesão de suas

[3] Neste ponto é interessante afirmar, realçar, que a palavra arte (do latim ars) é a tradução grega para téchne (τέχνη). Ao longo dos séculos – por motivos evidenciados posteriormente neste artigo – elas se separaram e uma das formas de ação, de ato, a techne se transforma em técnica, tecnologia contraposta à arte. Interessante que outras palavras para o fazer, para o ato (lembrando Goethe: "no princípio era o ato", no primeiro Fausto) eram praxis (πρᾶξις) e poiesis (ποίησις). A proximidade semântica se fez perder o conteúdo da proximidade significativa que se poderia ter: o fazer (práxis) como uma criação (poiesis). A técnica como forma de arte. Mas cabem duas observações: em primeiro lugar, jamais é possível tomar a origem etimológica de uma palavra com mais de 2500 anos de existência e acreditar que ela não sofreu modificações; tal como um monumento ou a estatuaria, ela sofreu com o tempo e, por esse motivo, fazer etimologia e querer ressignificar/significar uma palavra pode implicar empobrecê-la com as adições posteriores. A segunda observação é que as adições posteriores existem por motivos históricos: imagéticos, simbólicos e conceituais. Esclarecimentos mais detalhados sobre esses termos e sua relação com a filosofia aristotélica poderão ser encontrados no "pequeno grande" livro de Marilena Chauí, O que é ideologia (1997).

ferramentas e do camponês da terra –, em uma ruptura total, os meios de produção e as forças produtivas forem assumidas e centralizadas pelo capital e suas classes representativas. Não se terá mais o tempo controlado pelo fazer de quem faz, mas um tempo controlado pela força e pela velocidade da máquina; não a máquina "marinéttica" das vanguardas e suas ilusões: mas todo o processo produtivo agora, sistemática e rapidamente, automatizado, avançando do século XVIII e entrando com fúria por todo o XIX até, por completo, não mais se entender as relações entre a produção e o consumo ou, melhor, entre produto e produtor. Não à toa Marx, ao estudar os processos produtivos, citará Dante no canto III do Inferno: "Deixai toda a esperança, ó vós que entrais" (Alighieri, 2019, p. 37, Canto III, v. 9) dentro da fábrica.

Nesse ponto é que nosso texto, após este prólogo, se insere. Em outras palavras, ao romper a casca do caracol e toda a produção de mercadorias se estender pelos espaços geográficos dominados pelo capital e a produção não mais coincidir com sua representação como mercadoria, enfim, após todo esse processo de alienação e fetichismo, será possível entender as vanguardas como reverberação da crise de representação da realidade, como bem analisado por Peixoto:

> Na época clássica, do desenvolvimento mercantil-capitalista [em outros termos os inícios da modernidade apontados anteriormente], tudo encontrava sua identidade e lugar num mundo plenamente ordenado. A inserção na totalidade, na ordem da produção e das trocas, da cultura e da linguagem, conferia a todas as coisas atributos comuns, substâncias universais que permitiam a sua localização e proporcionalidade. Os produtos, a obra de arte ou as palavras são aqui expressões adequadas de algo que lhes é exterior. Estávamos no universo da representação. A arte reproduzia o real e o dinheiro exprimia o valor dos produtos. [...] A modernidade [e os modernismos (Gay, 2009)] iria bloquear e explodir este sistema[4] (Peixoto, 1982, p. 10).

Por fim, cabe um destaque interessante e extremamente pertinente. A modernidade retratada e explorada nestas linhas se refere a uma relação de certa forma externa à subjetividade e ao sujeito, seu agente. No entanto, a modernidade irá explorar valores como o do self (Taylor, 1997), ou seja, a construção de uma subjetividade e aquilo que poderíamos chamar de indivíduo ocidental e moderno. Em outros termos: não existe concepção de indivíduo universal, ela sempre é forjada por conjuntos históricos, tecnológicos, simbólicos, semânticos. A vaga noção de que indivíduo sou, pois posso me ver, me tocar e olhar no espelho, somente tem de universal o corpo biológico. Todo o restante são representações desses valores.

[4] Imaginemos na alta contemporaneidade em que experienciamos a vida por meio do capital financeiro e suas formas de acumulação flexível (Harvey, 2013): impossível qualquer representação do valor e do preço de uma mercadoria ou empresa; o que ele vale está totalmente incompatível com o capital em bolsas de valores. Poder-se-ia arriscar que, após 2008 e com as novas tecnologias digitais de redes sociais, vivemos uma nova e profunda crise de representação, mais avançada do que aquela já sugerida por David Harvey em A Condição Pós-Moderna.

Nesse ponto a pertinência: alguns dos valores da modernidade são justamente a individualidade (na configuração ocidental acima referida), a autonomia e a autenticidade. O artista, por exemplo, como indivíduo e autor de suas obras é uma expressão dessa modernidade. O Tonio Kroeger de Thomas Mann só pode encontrar abrigo aqui e no caso dele, isolado da sociedade em uma tentativa de não ser atravessado pelas linhas de força da realidade social. Fernando Pessoa irá estilhaçar, destruir, explodir todo esse "sistema" com seus heterônimos em uma atitude quase esquizofrênica e demonstrando, como artista, toda a representatividade de um dos conceitos básicos de Lacan: a personalidade normal é apenas uma das formas dentro da possibilidade dos desenvolvimentos do indivíduo, ou seja, a normalidade é uma variação da psicose.

As vanguardas europeias

Avant-garde – vocábulo francês do qual se origina a palavra "vanguarda" – designa, ao pé da letra, a fileira dianteira de militares agrupados em posição de choque. No campo das artes, o termo equivale à produção que está à frente do tempo; os autores destas manufaturas se expressam em linguagem revolucionária e em tom não menos hostil às ideias que julgam conservadoras, em contestação ao passado e à tradição.

É a isso que se assistirá nas primeiras três décadas do século XX na Europa, período que antecede a primeira (1914-1918) e a segunda (1939-1945) guerras mundiais. Cabe aqui um parêntese: os pintores do Impressionismo no XIX, de cujas paletas saltam uma forte luminosidade e pinceladas intencionalmente acidentadas, bem como os poetas simbolistas, defensores do verso livre de elevação sugestiva (Mallarmé, Baudelaire), prenunciaram as mudanças que ocorreriam na pintura e na literatura.

Historicamente conhecidos pelo sufixo ismo – Futurismo (1909), Expressionismo (1910), Cubismo (1913), Dadaísmo (1916) e Surrealismo (1924) –, esses movimentos se lançam como propostas estéticas contundentes, promovendo certo mal-estar no público educado para apreciar a arte de escopo acadêmico, isto é, confeccionada segundo padrões clássicos, de compleição descritiva e figurativa. Como tais vanguardas põem em xeque todo esse protocolo, desestabilizando e redefinindo estruturas, o impacto causado no espectador atesta sua relevância. Vale salientar, a propósito do Dadaísmo, que as manifestações que o sucederam no decurso de todo o Novecentos se revelaram, outrossim, subversivas a modelos preestabelecidos na arena das artes, elegendo-o como tendência paradigmática.

O Futurismo inaugura os movimentos vanguardistas. Entre os seus vários manifestos publicados, três deles se estendem à literatura. O de autoria do italiano Filippo Tommaso Marinetti, defende uma arte ativa, heroica e renovadora. Com discurso revolucionário e machista, o primeiro documento (Manifesto do Futurismo de 1909) constitui-se de 11 itens que soam como advertência aos valores sociais e culturais vigentes à época, em dicção truculenta às instituições. Alguns deles:

> 1. Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito à energia e à temeridade.
> 2. Os elementos essenciais de nossa poesia serão a coragem, a audácia e a revolta.
> 3. Tendo a literatura até aqui enaltecido a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono, nós queremos exaltar o movimento (…), a bofetada e o soco.
> […]
> 7. Não há mais beleza senão na luta. Nada de obra-prima sem um caráter agressivo. A poesia deve ser um assalto violento contra as forças desconhecidas, para imitá-lo e deitar-se diante do homem.
> […]
> 9. Nós queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo –, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos anarquistas, as belas ideias que matam e o menosprezo à mulher.
> 10. Nós queremos demolir os museus, as bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo e todas as covardias oportunistas e utilitárias (Teles, 1983, p. 91-93).

Avesso ao positivismo e identificado com a máquina e a velocidade, o Futurismo defende, na literatura, a destruição da sintaxe, a fim de que as palavras se libertem. É, pois, favorável à imaginação sem fios, desprendida das conexões lógicas, gramaticalmente determinadas. No Manifesto Técnico de 1912, lê-se:

> 1- É preciso destruir a sintaxe, dispondo os substantivos ao acaso, como nascem. / 2- Deve-se usar o verbo no infinitivo, para que se adapte elasticamente ao substantivo e não o submeta ao eu do escritor que observa ou imagina […]. / 3- Deve-se abolir o adjetivo para que o substantivo desnudo conserve a sua cor essencial […]. / 4- Deve-se abolir o advérbio, velha fivela que une as palavras umas às outras (Teles, 1983, p. 95).

Se o Futurismo, contraditoriamente, confia um olhar renovador ao construto verbal, infunde, por outro lado, um pensamento abominável, autocrático e, portanto, cravejado de preconceitos. Não bastassem esses despropósitos injuriosos (enaltecimento a guerras, demolição de museus e bibliotecas, afora a exaltação de ódio à projeção feminina, misoginia), o líder Marinetti aderiu declaradamente ao regime fascista de Mussolini.

Quanto ao Expressionismo, surge como expressão de origem germânica voltada especialmente à pintura. No Brasil, Lasar Segall e Anita Malfatti representam essa manifestação que traduz as turbulências que habitam o interior do retratista, sensível ao clima da Primeira Grande Guerra. Daí a escolha de cores carregadas, formas e traços exagerados, em descompasso com os contornos sóbrios, equilibrados, nos quais se ancora o referencial de mundo concreto. Nessa perspectiva elabora-se o quadro A Boba (1915-16), de Anita Malfatti, em que a persona retratada avulta com olhos arregalados e nariz desaprumado, a acentuar, na fisionomia, um retardamento mental que se intensifica pelas cores amarela, roxo e verde. Há de se frisar que a prosa romanesca internalizou esse registro

expressionista por meio da descrição psicológica da personagem – a obra Amar, Verbo Intransitivo de 1927, de Mário de Andrade, é um exemplo disso.

No tocante ao Cubismo, com o espanhol Pablo Picasso como artista icônico, que explora de modo sui generis as figuras geométricas, plasmadas em apelo óptico, graças ao qual se assoma a matéria tortuosamente fendida, fracionada. Assim, o objeto plástico se permite ver em diferentes planos, num jogo alusivo ao espelhamento. A literatura apropriou-se com êxito desses recursos, ao apostar na fragmentação textual, na metonímia - artifício retórico em que a parte vale pelo todo - na simultaneidade e na instantaneidade dos eventos relatados e nos cortes de cena, inclusive. A narrativa Memórias Sentimentais de João Miramar, de 1924, de Oswald de Andrade, valeu-se desse procedimento.

O Dadaísmo, se comparado às demais expressões de vanguarda, insurge, esteticamente, como o mais radical. O romeno Tzara (1918), líder do movimento, não apenas declara ruptura com os valores e formas de construção do passado como engenha uma arte com aspecto de improvisação, em que estão arraigados humor e paródia. Contrariando o bom senso e o lugar-comum, os dadaístas aventuram-se em operação transgressora, por isso a técnica da colagem e o reaproveitamento de material que, deslocado do contexto de origem, ganha um efeito inusitado. Veja-se a porcelana de Marcel Duchamp, intitulada Fonte, de 1917: um urinol destituído de toda e qualquer função que a sociedade atribuiu a ele ao longo do tempo.

Cumpre sublinhar que o nome oferecido a essa vanguarda, afirma Tzara (1918), carece da precisão de significado. No dicionário Petit Larousse, o léxico pode vulgarmente designar um cavalo de madeira, bem como uma ama de leite. De resto, seu caráter ilógico se associa a esta bizarra "receita de poema", que incide no ato de retirar de um saco, ao sabor do acaso, as palavras recortadas de um jornal e colá-las sem critério algum no papel.

No atinente ao Surrealismo, ele não se erige, simplesmente, como a quinta tendência nessa constelação. Seus dois principais manifestos datam de 1924 e 1930. Pretendem os surrealistas, nas figuras emblemáticas do escritor francês André Breton e do pintor espanhol Salvador Dalí, estabelecer "um estudo aprofundado de conteúdos ainda não explorados pelos que o antecederam: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estágios alucinatórios, enfim, tudo o que é inverso à tradição da lógica e da racionalidade" (Helena, 1989, p. 35); daí a reciprocidade entre o Surrealismo e a psicanálise freudiana. No território literário, prega-se o automatismo verbal, liberto de regras de pontuação e ordenação sintagmática, ou seja, a escritura precisa revelar-se caótica e veloz, em paridade com o ritmo do pensamento.

A Poética e a Poesia de Fernando Pessoa

Cronologicamente, 1915 dá início ao modernismo em Portugal, quando é lançado o segundo número da revista Orpheu, de que participam Almada-

Negreiros e, como organizadores, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, cujo suicídio concorrerá para o fim desse periódico.

Propaga-se, em Orpheu, uma poesia não mais comprometida com a estrutura formal. Os literatos aí inscritos imprimem tom afrontoso à burguesia, respaldados pela irreverência das vanguardas artísticas – razão por que os versos passam a mimetizar a agitada ordem do dia, com temas ligados à velocidade e à eletricidade.

Fernando Pessoa (1888-1935) surge nesse contexto. Seu nome ficou imortalizado, sobretudo, na história das literaturas de língua portuguesa, assenhoreando-se em terras lusitanas de status tão somente atribuído a Camões. A vida de Pessoa torna-se, ainda, alvo de maior curiosidade, se cotejada com a do autor de Os Lusíadas, de 1572.

A biografia desse modernista nascido em Lisboa, órfão de pai aos cinco anos, salta a primeiro plano nos manuais de ensino da literatura, que insistem em correlacionar a excepcionalidade da poética pessoana a eventos que preencheram os quarenta e sete anos vividos pelo autor, cujo óbito se deve à cirrose hepática. Vêm a lume a dependência alcoólica; os anos passados, quando criança, na África do Sul; o curso incompleto de filosofia na Faculdade de Letras de Lisboa; a fase de convívio com a tia - espírita e médium; a condição celibatária, não se casando com Ofélia Queiroz, para quem enviara cartas de amor; a intensa atividade como escritor e, acima de tudo, o interesse tão particular pela doutrina espiritualista chamada teosofia e pelo esoterismo; a incursão pela Rosa-Cruz e pela astrologia, dedicando-se à elaboração e à leitura de mapas astrais.

Por certo, é essa fatia excêntrica da vida que admite a aproximação com sua poesia. O homem de estatura mediana, calvo, de óculos e que raramente sorria quando fotografado, apresenta uma compreensão de mundo que destoa dos princípios ideológicos do cidadão português da época, católico e conservador. A singularidade do poeta Fernando Pessoa reside sobremaneira no fato de ter criado outros poetas, ou seja, heterônimos. Diferentemente de autores identificados com pseudônimos, a exemplo dos árcades, que se fingiam de pastores, entende-se por heteronímia a criação de sujeitos independentes, com histórias de vida e assinaturas próprias. Assim, Pessoa concebeu e experimentou várias identidades, sendo três de seus poetas bastante conhecidos: Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Alberto Caeiro. Interessante é que, ao criá-los, extravasa-se num prodigioso jogo ficcional. Confere data e local de nascimento a cada um; chega a estudá-los astrologicamente; define-lhes temperamento e traços físicos, como altura, cor da pele e dos olhos; concede-lhes profissão e – o mais valioso – estilo e padrão estético de composição. Em suma, Pessoa se multiplica, desdobrando-se em inúmeras pessoas. Salvaguardada a ironia, ele mesmo também escreve. Nesse momento, tem-se a poesia de Fernando Pessoa ortônimo.

Em correspondência endereçada ao amigo e escritor Adolfo Casais Monteiro, Pessoa registra como se lhe manifestou Alberto Caeiro, a quem delegará, pela sábia simplicidade, o posto de mestre – seu e dos demais heterônimos. Conta que, certo dia, em pé, próximo de uma cômoda alta, passa repentinamente a escrever

mais de trinta poemas, que integrarão o volume O Guardador de Rebanhos (1993), "numa espécie de êxtase" indescritível.

Embora tal incorporação se mostre ainda hoje obscura ao leitor, a poesia de Caeiro é de uma transparência incomum; a sua escrita, de uma limpidez invejável – e Caeiro sequer concluiu o curso primário. Vive no campo em companhia de uma tia idosa. E os versos, em si, revelam a constância do olhar penetrante na natureza: "Minha alma é como um pastor,/Conhece o vento e o sol/ E anda pela mão das Estações/ A seguir e a olhar" (Pessoa, 1981, p. 137)

> Guiado pelos sentidos, nega qualquer sabedoria livresca, opondo-se ao materialismo e a toda ciência. Para ele, o conhecimento assenta-se noutras fontes: "Há metafísica bastante em não pensar em nada". Mesmo "Porque a luz do sol vale mais que os pensamentos/ De todos os filósofos e de todos os poetas." Pois "O único sentido íntimo das cousas/ É elas não terem sentido íntimo nenhum." Avesso a religiões, mostra-se panteísta: "Não acredito em Deus porque nunca o vi". "Mas se Deus é as flores e as árvores/ E os montes e o sol e o luar,/ Então acredito nele,/ Então acredito nele a toda a hora,/ E a minha vida é toda uma oração e uma missa,/ E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos" (Pessoa, 1981, p. 140-141).

Há nesses escritos um saboroso paradoxo: o Caeiro que desabona toda herança racional pauta-se por discurso lógico, intelectivo, na defesa da sua maneira de apreender a natureza e com ela interagir.

O heterônimo Ricardo Reis é dono de outras convicções. Educado em colégio de jesuítas, forma-se médico. Poeta neoclássico, ele cultiva, com sobriedade, versos idílicos em pleno século XX. E compõe odes, como outrora produzidas por poetas da Grécia Antiga e de Roma. Monarquista e conservador, expatria-se no Brasil. Na lírica de Ricardo Reis assoma o epicurismo, sendo a natureza, em sua plenitude, matéria de contemplação e refúgio de prazer, ponto de fuga para mensurar o tempo e refletir acerca dele: "Senta-te ao sol. Abdica/ E sê rei de ti próprio." (Pessoa, 1981, p. 193). Ou então: "Amanhã não existe. Meu somente/ É o momento, eu só quem existe/ Neste instante, que pode o derradeiro/ Ser de quem finjo ser?" (Pessoa, 1981, p. 224).

Já o heterônimo Álvaro de Campos se define por traços muito diferenciados. Engenheiro naval por Glasgow, Escócia, regressa ocioso a Lisboa. Experiente e viajado, dialoga com a modernidade: conhece Londres e a linguagem das metrópoles; no mais, escreve poemas futuristas que expressam atitude anárquica, rebelde, desencantada e tediosa com relação ao progresso. Uma sintaxe enérgica irrompe de seus versos. E prefere-os livres, onomatopeicos, impactantes na dicção. Lê-se em sua Ode Triunfal: "À dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica/ Tenho febre e escrevo. (...) Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!" (Pessoa, 1981, p. 240). Em Lisbon Revisited, escreve:

> Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?
> Queriam-me o contrário disso, o contrário de qualquer coisa?

> Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade.
> Assim, como sou, tenham paciência!
> Vão para o diabo sem mim,
> Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!
> Para que havemos de ir juntos? (Pessoa, 1981, p. 291).

Niilismo há também em Fernando Pessoa ortônimo, mas um niilismo moderado, ressentido. Resíduos das literaturas decadentista e simbolista são notados em passagens de sua lírica, que, por outro lado, não se furta a um tom confessional. Aliás, o poema intitulado Autopsicografia é sempre lembrado quando a tônica é a palavra encenada: "O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente" (Pessoa, 1981, p. 98).

O próprio Pessoa, isto é, Fernando Pessoa ele mesmo, fabula, ainda, uma longa poesia denominada Mensagem, acenando à lendária pátria portuguesa – pátria-musa de poetas saudosistas que, a seu modo, percorreram áureos e tristes capítulos da nação-lusa, recuperando homens e episódios marítimos, incluindo o rei desaparecido, D. Sebastião: "Louco, sim, louco, porque quis grandeza" (Pessoa, 1981, p. 09).

A segunda parte da obra consta do clássico poema Mar Português, a traduzir a obstinada empresa de um povo para quem rimam "dor" e "Bojador" (cabo localizado no oceano Atlântico, África Ocidental, extremamente temido pelos navegantes quinhentistas).

> Ó mar salgado, quanto do teu sal
> São lágrimas de Portugal!
> Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
> Quantos filhos em vão rezaram!
> Quantas noivas ficaram por casar,
> Para que fosses nosso, ó mar!
> Valeu a pena? Tudo vale a pena
> Se a alma não é pequena.
> Quem quer passar além do Bojador
> Tem que passar além da dor.
> Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
> Mas nele é que espelhou o céu (Pessoa, 1981, p. 16).

Com certeza, a leitura de Pessoa implica a descoberta ininterrupta de personagens. Personagens que surpreendem e assaltam a imaginação desse poeta multifacetado, mais que português, universal.

Escola, Cultura, Saberes – À Guisa de Conclusão

Encerrando esse pequeno escrito, espera-se ter articulado da melhor forma possível elementos importantes e tensionados dentro da totalidade. Tais elementos são envolvidos, sem dúvida, por muitas mediações: acreditar que podemos ligar ou articular "artes mecânicas", produção, economia, história e os

desdobramentos das vanguardas sem o complexo caminho das mediações é não só algo suspeito, mas errôneo e sem o menor sentido. Ao invés de articular estaríamos em outra rima: estraçalhar o campo de intervenção intelectual que, por sua "natureza" – seguindo o bom e velho Konder (2008) –, é crítico, não se contenta com limites e com formas de dominação e, pior, dogmas.

Em suma, buscou-se mostrar o campo da cultura e dos saberes, especialmente o desdobramento das "artes mecânicas", com a vanguarda e seus campos semânticos, bem como sua localização histórica. A escola – com especial atenção para a educação tecnológica – tem imperiosa necessidade de entender essas articulações mediadas. Assentimos, por meio desse caminho, como as vanguardas representam um desdobramento no âmbito da modernidade e da sua crise de representação e como a educação tecnológica precisa se pronunciar em outro patamar de educação. Deve, pois, ser crítica, e assim superarmos a distinção entre as formas de educação, quais sejam, acadêmicas e tecnológicas; na geografia e na gramática dos poderes instituídos e do esvaziamento social da cultura e da escola, a separação das formas educativas se faz "natural" e necessária. Poder-se-ia atribuir um "sim" a essa diferenciação se não significasse, para estes autores, colocar espontaneamente a cabeça na guilhotina da insensatez e do anti-intelectualismo.

Referências

ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia**: Inferno. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

CHAUÍ, M. O **Que é Ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

GAY, P. **Modernismos**: o Fascínio da Heresia. De Baudelaire a Beckett e Mais um Pouco. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HARVEY, D. **A Condição Pós-Moderna**. 24. ed. São Paulo: Loyola, 2013.

HELENA, L. **Modernismo Brasileiro e Vanguarda**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

KONDER, L. **Memórias de um Intelectual Comunista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

PARKS, T. **O Banco Medici**: Poder, Dinheiro e Arte na Florença do Século XV. Rio de Janeiro: Record, 2008.

PEIXOTO, N. B. **A Sedução da Barbárie**: O Marxismo na Modernidade. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PESSOA, F. **Obra Poética**. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

PESSOA, F. O **Guardador de Rebanhos e Outros Poemas**. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

ROSSI, P. **Los filósofos y las máquinas 1400-1700**. Barcelona: Editorial Labor, 1966.

TAYLOR, C. **As Fontes do Self**: A Construção da Identidade Moderna. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

TZARA, T. Manifesto Dadá 1918. **Dada**, Zurique, n. 3, dez. 1918.

TELES, G. M. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

Recebido: 10/02/2026
Aprovado: 25/03/2026
Publicado: 27/06/2026

Contribuição de autoria:
Autor 1: Conceitualização, Curadoria de dados, Análise formal, Investigação, Metodologia, Administração de projetos, Software, Supervisão, Validação, Escrita – rascunho original, Escrita – revisão e edição.
Autor 2: Conceitualização, Curadoria de dados, Análise formal, Investigação, Metodologia, Administração de projetos, Software, Supervisão, Validação, Escrita – rascunho original, Escrita – revisão e edição.

Editora responsável: Neide de Brito Cunha
Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

CC BY 4.0