
O GIRO DO VOLANTE OU A MÁQUINA POÉTICA EM ÁLVARO DE CAMPOS

Sérgio DALATE¹

RESUMO: O artigo propõe uma análise do poema *Ode Marítima*, de Álvaro de Campos.

UNITERMOS: Literatura Portuguesa; Fernando Pessoa; arte moderna; sensacionismo; cubismo; expressionismo.

É espécie de pedra no caminho crítico, sina da qual não se pode e não se deve fugir, a heteronímia e as relações a ela inerentes foram tratadas aqui, a partir da necessidade de resolver uma questão subjacente à poética de Fernando Pessoa: como colocar em prática um projeto literário compatível com a arte moderna, em Portugal, na primeira metade do século XX? A questão deve ser respondida observando-se que o programa envolve aspectos histórico-filosóficos concomitantes à síntese do projeto estético, com base na teoria do sensacionismo, elaborada pelo poeta, presumivelmente entre os anos de 1910 e 1920.

De acordo com as idéias da modernidade, o sensacionismo reconhece que a realidade aparente não existe, mas apenas as sensações que se tem do real. Esta afirmação determina em Fernando Pessoa a proposta estética de uma arte unidimensional que opere a "decomposição

¹ Professor do Departamento de Letras do Centro Universitário de Rondonópolis - UFMT - 78.700-000 - Rondonópolis - MT, e Pós-Graduando em Letras: Literaturas de Língua Portuguesa pela FCL - UNESP - 19.800-000 - Assis - SP.

da realidade em seus elementos geométricos e psíquicos." (Pessoa, 1990, p. 441.)

Como informadora da construção do texto literário, a teoria sensacionista filia-se a um projeto de vanguarda correspondente, em linhas gerais, às idéias da fase ou período equivalente aos anos entre as duas guerras mundiais e que abrangem a última década anterior a 1914. No cerne do projeto sensacionista estaria a síntese entre tendências ancoradas em bases construtivistas, portanto geométricas, e tendências fundadas no inconsciente, portanto psíquicas. Na medida em que o sensacionismo pretendia contribuir para aumentar a autoconsciência dos homens, a arte resultante do projeto pessoano não poderia esconder uma visão funcionalizada do objeto artístico. Politicamente, o projeto mostra-se não revolucionário, mas reformista porque lança mão do sebastianismo como suporte alegórico no plano da construção do texto.

Se a premissa cultural estabeleceria o caráter político do projeto de maneira a recuperar o imperialismo, a mesma premissa buscaria a realização na fundamentação vanguardista. Esta arte consciente e construtiva, sem romper, todavia, com o figurativismo, deveria voltar-se para uma realização do inconsciente traduzindo a síntese de tendências cubistas e expressionistas.

A sustentação geométrica do programa tem no quadrilátero a figura elementar para o empreendimento cubista. Pessoa (1990, p. 447) afirma na teoria do sensacionismo que o cubo pode ser observado sob três ângulos:

(a) de um lado apenas, de maneira que nenhum dos outros seja visível;

(b) mantendo-se um lado do cubo paralelo em relação aos olhos, o que revela duas faces;

(c) pela manutenção de um vértice diante dos olhos, permitindo que sejam observados os três lados do cubo.

Sob este último ângulo, as três faces restantes permanecem fisicamente inalcançáveis ao olho observador, pois a perspectiva euclidiana somente permite enxergar três das seis faces do cubo. Nesse ponto, a arte moderna desenvolvida por Picasso e Braque, a partir de Cézanne, oferece procedimentos mais elaborados que possibilitam uma ótica integral do objeto; sob esta perspectiva Pessoa constrói o seu cubo, apropriando-se daquele olhar que pensa.

É importante ressaltar que se Pessoa sintetiza algumas

formulações modernas do cubo-plástico-futurismo, ao poeta interessa principalmente o que aí encontra enquanto possibilidade de uma arte em movimento simultaneísta. Para ele, o cubo não se encontra fixado no tempo ou no espaço: o cubo simplesmente gira.

A representação do cubo está intimamente ligada à produção textual dos heterônimos. Ao escolher uma perspectiva não euclidiana, muito mais rica para fornecer a idéia de totalidade simultânea do objeto, Fernando Pessoa estabelece um relacionamento entre a poética de seus múltiplos e cada uma das faces do cubo. É possível, então, ler o poeta Fernando Pessoa que inventa Bernardo Soares, além do meste Caeiro; este inventa os discípulos Campos, Reis e o ortônimo.

Caso fosse adotada a perspectiva tradicional para a representação do cubo, somente seriam vistas as faces de Caeiro, Reis e Campos. Tal ponto de vista faria com que permanecessem em eclipse as faces de Pessoa, de Soares e do ortônimo, que na realidade pessoana pode ser considerado um heterônimo. Sob a perspectiva cubista, muito mais inteligente, podem ser contemplados todos os poetas em duas tríades, incluindo criador e criaturas.

A base cubista do projeto requer algumas observações. Embora a perspectiva euclidiana não dê conta da formulação total do objeto, ela não pode ser completamente descartada porque na sua formação existe um conjunto de linhas necessárias à representação do movimento em uma arte que se propõe cinética.

Na teoria do sensacionismo, o cubo, visto na projeção tridimensional, revela ao olho três linhas correspondentes a um vértice. O cubo, objeto físico, é construído por oito arestas e cada uma delas encerra três ângulos retos. Para Fernando Pessoa, contudo, a arte não vai diretamente à realidade, mas à imagem mental desta, ou seja: à representação. (Pessoa, 1990, p. 448.) Assim, na teoria do sensacionismo, a representação do cubo mostra na aresta visível a formação de um ângulo reto e dois obtusos, correspondentes às linhas de cada dimensão. Tomando-se a aresta visível como ponto central e traçando-se um círculo, resultaria uma circunferência dividida em três partes.

O resultado dessa operação aproxima-se do constructo de uma hélice, a que corresponderia exatamente à idéia de força, dínamo, motriz produzida pelas sensações, a que insistentemente recorre Álvaro de Campos. Ao girar o volante, produz-se o vórtice, torvelinho, movimento

mágico, mandala ancestral a arrebatam o ser humano-poeta na experimentação, contemplação e análise de suas sensações geradas internamente, sempre a partir de um objeto, literalmente posto à sua frente, e aí projetadas. Da experiência, observação e análise das sensações, Fernando Pessoa retira o material para a sua poesia.

Encarado sob uma perspectiva integral e contemplado em todas as faces, o cubo projetado mostra em sua plasticidade transparente um outro vértice, em profundidade, duplicado pela ilusão. Uma observação mais atenta revela, ainda, na intersecção dos planos a imagem internalizada de um outro quadrilátero, forma primária de construção do cubo. Aí, neste centro fictício, estaria a base representativa da arte sensacionista, abstraída intelectualmente. Contudo, para realizá-la de maneira integral, o projeto prevê o apagamento de todos os vértices e arestas em torno do quadrilátero, fazendo com que surja diáfana a imagem projetada - a arte cinética, filme e tela conjugados: "E então, em plena vida, é que o sonho tem grandes cinemas." (Pessoa, 1990, p. 215.)

A inclusão de Bernardo Soares em uma das faces do cubo obriga, de certa forma, a repensar a afirmação de que ele é um semi-heterônimo, conforme Pessoa deseja que se acredite, atribuindo-lhe a condição predicativa de "semi-personalidade literária". Para colocar em prática o sensacionismo enquanto corrente literária, Fernando Pessoa recorre à prosa (nem por isso menos poética) experimental de Bernardo Soares, o autor do *Livro do Desassossego*. O diário anódino do ajudante de guarda-livros, produzido entre 1913 e 1935, pode ser visto como a fonte expressionista do projeto, permanentemente fornecedora da matéria substancial da poesia, que são as sensações, a fim de particularizar a linguagem poética.

Para resolver a contraparte do projeto, Fernando Pessoa recorre ao poeta Álvaro de Campos. Este, na condição de engenheiro, elabora os cálculos geométricos que sustentam a base matemática e construtiva do sensacionismo. Torna-se difícil, portanto, desvincular a participação de Soares e Álvaro na elaboração do projeto estético pessoano, posto em prática pelo criador através de suas criaturas.

A recorrência às formulações cubistas das artes plásticas em Fernando Pessoa é aparentemente bem mais ampla do que ele próprio afirma. No entanto, Pessoa soube retirar da arte cubista a medida exata para construir sua teoria na literatura. E em sua teoria existe uma correspondência ao procedimento criativo da faceta na pintura cubista.

A faceta encerra um artifício ótico. Consiste em uma área delimitada por duas linhas retas ou curvas, duas bordas adjacentes definidas com um tom leve e duas bordas opostas definidas com um tom escuro; a área intermediária modulando estes extremos. Tal efeito deveria sugerir uma superfície fortemente convexa ou côncava, o que as bordas das facetas não permitem.

Nash (1976,p. 19.) esclarece que as facetas são compostas de acordo com três princípios. Primeiro, quase sempre são pintadas como se estivessem num ângulo ligeiro com a superfície vertical da tela, como persianas abertas de uma janela, mas nunca em ângulo reto. Segundo, mesmo sobrepondo-se e lançando-se umas sobre as outras, as sombras e superfícies são inconsistentes; é impossível construir um modelo em relevo de um quadro cubista. Por último, as bordas das facetas dissolvem-se, permitindo que o seu conteúdo se derrame de umas para as outras.

Os três procedimentos utilizados pela pintura cubista são resumidos em obliquidade, inconsistência e simultaneidade. Essas três propriedades podem ser aplicadas à questão da heteronímia, já que em Fernando Pessoa ocorre a sensação de "outrar-se" em cinco poetas, independentes entre si, e dele mesmo enquanto criador. Este é o grande artifício no qual é preciso (fingir) acreditar, a fim de que as regras do jogo possam ser mantidas: a "consistência" e a simultaneidade dos múltiplos discursos, levados a efeito por cada heterônimo.

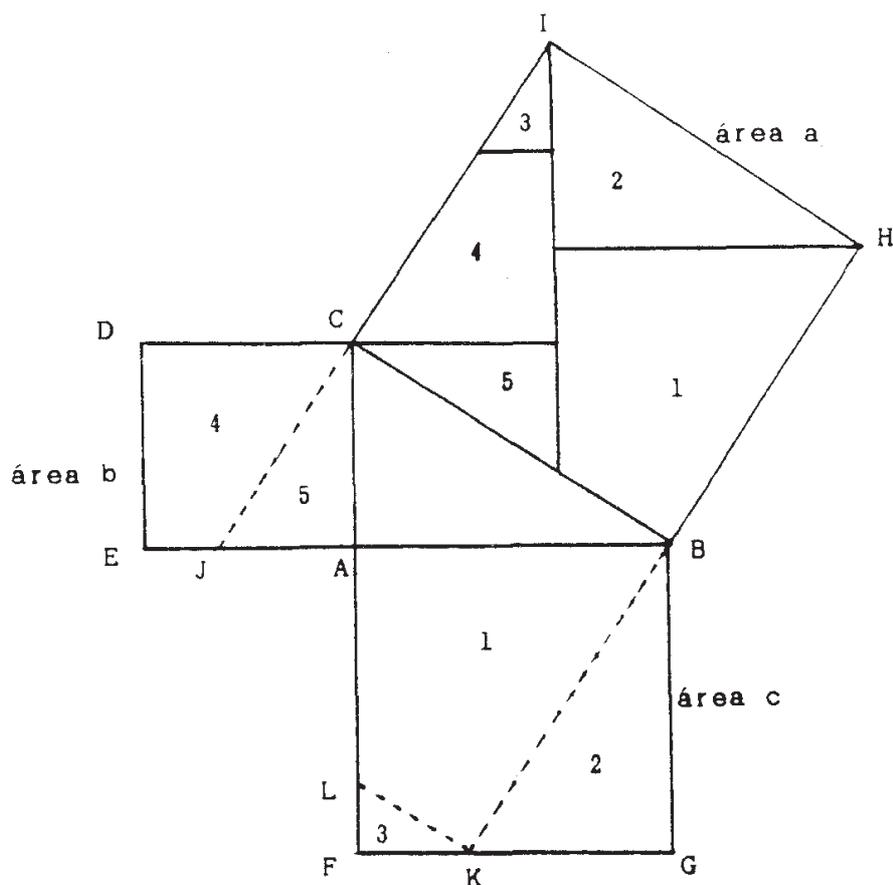
De imediato, caberia uma pergunta: como o poeta se multiplica em cinco e junta-se a eles para obter o cubo das sensações? Tudo leva a pensar-se em um teorema, hipótese não totalmente descartável, uma vez que Pessoa e números não são simples coincidência. Para isso contribui a lógica pitagórica a demonstrar que em três quadrados construídos sobre os lados de um triângulo retângulo, a área do quadrado contruído sobre a hipotenusa é igual à soma dos quadrados construídos sobre os catetos.

Enquanto teorema, a construção da heteronímia assenta-se sobre um triângulo retângulo, possuidor de apenas um ângulo reto formado pelo encontro de dois catetos. Ligando-os, está a hipotenusa, linha oblíqua que fecha o triângulo. O cateto vertical serve de lado para a construção de um quadrado menor, denominado 'b'. O cateto horizontal serve de lado para a construção de um outro quadrado, médio, denominado 'c'. A hipotenusa do triângulo serve de lado para um

quadrado maior, 'a'. O teorema consiste em demonstrar que a área do quadrado 'a' é exatamente igual à soma das áreas dos quadrados 'b' e 'c'. Em linguagem matematicamente sucinta, a fórmula exprime o seguinte: $a^2 = b^2 + c^2$.

Transposta para a heteronímia pessoana, a fórmula pitagórica pode ser observada de maneira que o quadrado 'b', menor, encerra em seu interior a presença de dois poetas; o quadrado médio 'c' um pouco maior que o anterior, comporta a presença de três poetas. Os cinco, totalizados, cabem perfeitamente na área do quadrado 'a', construído sobre a linha oblíqua da hipotenusa. Todos os poetas unem-se a Pessoa-criador para a formação do cubo da sensação, conforme anteriormente notado.

Vista dessa maneira, a criação heterônima comporta linguagens poéticas múltiplas: no quadrado médio estaria a produção textual da tríade Caeiro-Campos-Reis; no quadrado menor, a poesia do ortônimo e a prosa de Bernardo Soares. O quinteto de vozes simultaneamente mixadas resguardam, contudo, diferenças de tom moduladas pelas sensações no interior do maior quadrado:



É importante ressaltar que, na tríade, Ricardo Reis é o primeiro a surgir: "Seu nascimento ocorrera em consequência de uma discussão sobre os excessos de realização moderna, como forma de equilíbrio dos 'mecanismos em fúria' do whitmaniano Álvaro de Campos." (Camocardi, p.161). Esta afirmação coloca em relevo o perfil de Campos, "filho indisciplinado da sensação", voz dissonante na criação da heteronímia. De todos os múltiplos, somente ele conhece Fernando Pessoa e interfere diretamente na vida deste que o assume como alter. Sabe-se, inclusive, que Ophélia, a suposta noiva, teria manifestado a Pessoa o desejo de mandar Álvaro para as Índias.

Campos, além disso, é o único heterônimo a possuir biografia completa e morre junto com o demiurgo. Acrescente-se o fato de Álvaro aparecer a Fernando Pessoa no mesmo estado de cansaço e sono em que igualmente surge Bernardo Soares. Mais importante ainda é a peculiaridade de, juntamente ao mestre Caeiro, Álvaro ser classificado pelo criador como heterônimo literário. E é ainda na face atribuída a Álvaro de Campos que ocorre o desmembramento em três fases poéticas.

A teoria do sensacionismo realiza-se de maneira plena no conjunto de textos atribuídos ao heterônimo Álvaro de Campos. Aí, talvez, esteja o mais belo e representativo poema da fase ultra-sensacionista, pertencente à obra múltipla de Fernando Pessoa: o complexo *Ode Marítima*. No plano do conteúdo, o poema estrutura-se a partir dos seguintes movimentos:

- (a) uma situação inicial: o eu-lírico do poema encontra-se sozinho no cais deserto, em certa manhã de verão. Este momento do texto caracteriza o sujeito em aparente estado de equilíbrio, situado no porto, em terra firme, a observar a imensidão do oceano;
- (b) surge ao longe um navio, a entrar na barra, ponto negro no horizonte. O sujeito permanece alheio para o que ocorre à sua volta e fixa a atenção no pacote distante. A partir dessa visão longínqua, dentro do observador um volante começa a girar, lentamente; a seguir, cada vez mais rápido. A experiência do olhar corresponde a um momento de epifania e através dele ocorre um desencadeamento no interior do sujeito, desorganizando-o e projetando-o no tempo e espaço, para fora de si;
- (c) uma situação final: o sujeito retorna à realidade cotidiana do porto. Este momento faz com que o observador reestabeleça o equilíbrio

perdido e coincide com a visão de um outro navio, partindo do cais.

As questões que o poema encerra situam-se espacialmente no intervalo entre a visão do navio que chega e a visão do navio que parte. A primeira faz com que comece a girar no interior do sujeito o volante da sensação, levada às últimas conseqüências; a segunda aplaca este movimento, trazendo o eu-lírico de volta ao mundo a que pertence. Nesse espaço intervalar, o sujeito vivencia a experiência dramática de postar-se frente a outro mundo, distante do cais no qual se encontra. Centraliza-se, portanto, na fenda espaço-temporal o núcleo temático do poema: uma viagem ao imaginário.

Percebe-se no plano da composição a referência mítica diretamente ligada a uma temática órfica. O próprio sensacionismo enquanto classificação genérica "incluía toda e qualquer tonalidade órfica." (Galhoz, 1984, p. XXXVII)

O navio que entra na barra está com a "Distância", vem com a "Manhã" e traz para o sujeito o sentido marítimo desta "Hora" (grafados com maiúscula). Para a voz que tece o poema, os navios que entram na barra pela manhã trazem a seus olhos o mistério, memórias de cais afastados, de outros momentos, da mesma humanidade, em outros pontos. Assim, a chegada e partida dos navios revestem-se de caráter simbólico, a projetar o sujeito para além das suas sensações:

*Todo o atracar, todo o largar de navio,
E - sinto-o em mim como o meu sangue -
Inconscientemente simbólico, terrivelmente
Ameaçador de significações metafísicas
Que perturbam em mim quem eu fui ...
(Pessoa, 1972, p.315)*

A questão temporal remete para o ciclo, pois se o navio traz a manhã, procede da noite, de um tempo já passado. A nau regressa, portanto, de um outro mundo, irrecuperável, paralelo ao mundo em que se encontra o sujeito. Por pertencer ao pretérito longínquo, reveste-se de caráter ancestral: é o mundo dos mortos. A ele o sujeito tem acesso ao projetar suas sensações. A medida que o movimento da hélice impulsiona o navio em direção ao porto, o sujeito afasta-se deste, impulsionado pela hélice interior, em direção ao navio, ponto negro no infinito.

Nesse jogo de forças, desenha-se o movimento duplo do impulso: o navio procede do macro, do mundo invisível, da outra face universal, escondida. Obedece a uma força centrípeta seguindo em direção ao observador. Ao contrário, o sujeito parte do micro, o porto e o cais, menores pois grafados com minúsculas. Segue na direção do mais amplo, obedecendo cegamente a uma força centrífuga.

No duplo jogo de forças possibilitado pela imagem da hélice, o poema ressalta o arrebatamento do eu-lírico. A metáfora constrói a hélice interna e produz no sujeito a identidade com o que vê. Isto coloca-o também na situação de navio:

*Ah, quem sabe, quem sabe
Se não parti outrora, antes de mim,
Dum cais; se não deixei navio ao sol
Obliquo da madrugada,
Uma outra espécie de porto?
(Pessoa, 1972, p. 315.)*

Observado em plano infinito, o navio-objeto adquire maior importância na medida em que traz em seu corpo uma hélice que serve de modelo na qual se espelha o sujeito-navio, igualmente portador de uma hélice:

*Olho de longe o paquete, com uma grande independência de alma.
E dentro de mim um volante começa a girar,
lentamente. (p.315)*

Transformado em navio, o sujeito está preparado para iniciar a viagem. Antes, porém, invoca o espírito das coisas navais, a fim de realizar sua epopéia ao mundo literário:

*Sede vós os frutos da árvore da minha imaginação.
Tema de cantos meus, sangue nas veias da minha inteligência,
Vosso laço que une ao exterior pela estética,
Fornecei-me metáforas, imagens, literatura,
Porque em real verdade, a sério, literalmente,*

*Minhas sensações são um barco de guilha pro ar,
Minha imaginação uma âncora meio submersa,
Minha ânsia um remo partido,
E a tessitura dos meus nervos uma rede a secar na praia!*
(p.318)

O apelo das águas cresce no interior do sujeito, mas só se completa a partir de um apito, soado ao acaso:

*E começo a sonhar, começo a envolver-me no sonha das
águas,
Começam a pegar bem as correias-de-transmissão na
minh'alma
E a aceleração do volante sacode-me nitidamente.*
(Pessoa, p. 319.)

A partir desse momento, no poema, o sujeito vê-se ante a premência de abandonar-se ao chamamento confuso do mar. Evoca o grito aprendido com Jim Barns, o amigo marinheiro, que "venenosamente" resume o apelo das águas:

*Escuto-te de aqui, agora, e desperto a qualquer coisa.
Estremece o vento. Sobe a manhã. O calor abre.
Sinto corarem-me as faces.
Meus olhos conscientes dilatam-se.
O êxtase em mim levanta-se, cresce, avança.
E com um ruído cego de arruaça acentua-se
O giro vivo do volante.*
(Pessoa, 1972, p. 320)

Convertido em máquina, o sujeito-navio retira das sensações - principalmente da sensação do grito ("sem feitiço de grito, sem forma humana nem voz") a força viva que o desloca pelo espaço marítimo:

*Ó clamoroso chamamento
A cujo calor, a cuja fúria fervem em mim
Numa unidade explosiva todas as minhas ânsias*

Meus próprios tédios tornados dinâmicos, todos! ...
(Pessoa, 1972, p. 320)

A ânsia de partir põe em evidência a contraposição mar-terra: a imensidão do oceano surge como possibilidade do sujeito evadir-se. O desejo confessado de evasão prossegue por todo o texto e reafirma a pequenez que cerca a sua vida. O sujeito abandona-se à força do "volante vivo da imaginação", saúda todos os homens do mar e reproduz o grito do marinheiro inglês. Após o grito, o eu-navio em estado de delírio procede à viagem no tempo.

O texto põe em relevo a associação sonora; esta perpassa integralmente o poema: o rumor do cais desperto, o som de um apito, o ruído dos guindastes, o giro das hélices, o misterioso canto das águas, o grito de Jim Barns, o estrondo de uma onda de encontro aos rochedos, a cantiga berrada do velho pirata na hora da morte, o som de uma lira, o assobio dos ventos, uma voz de sereia ao longe, as cantigas da infância lembradas na voz da tia, o marulho do mar, os sons generalizados da estrídula vida marítima e, principalmente, a orquestração sinfônica das sensações, em nítida sinestesia.

A expressão sonora realiza a proposta formal do texto: o poema pretende ser uma ode e enquanto tal, um canto. Na Grécia antiga, a ode era um cântico composto para ser entoado com música e coro, e, com esta acepção, pertence à lírica na classificação dos gêneros literários. A ode marca o terceiro período da literatura grega. Assim, no primeiro período tem-se a fase legendária dos poetas primitivos, como Orpheu e os bardos órficos; no segundo período, a poesia épica nas epopéias de Homero e nos poemas didáticos de Hesíodo. No terceiro, afloram os subgêneros líricos, através da ode, da canção e do hino. (Tavares, 1981, p. 291)

É possível observar no grito de Jim Barns o elemento narratário que faz acordar no eu-lírico a memória ancestral perdida no mundo contemporâneo em que este se encontra. Pela voz do marinheiro, através do grito ampliado com as mãos em concha ao redor da boca, ecoa a voz de Orpheu, poeta, cantor e músico.

Nesse caso, a voz de Orpheu é a voz de um narrador em potencial, portador de vários saberes. Conheceu a terra, cruzou o mar e atravessou o inferno. Esteve presente na aventura dos argonautas, sob a chefia de Jasão, a fim de conquistar o velo de ouro. Os marinheiros

levaram para a nau Argos uma contribuição específica; cada qual possuía uma virtude. Orpheu, com o poder mágico do canto e da lira é capaz de dominar as discórdias da natureza e dos homens. Além da viagem marítima, Orpheu atravessou o Hades a fim de resgatar a esposa amada, a ninfa Eurídice. Pelo acúmulo de saberes, Orpheu estaria apto a narrar experiências diversas, fixando-as para os homens.

* O poema *Ode Marítima* vai ao encontro de vozes passadas e realiza a intertextualidade no espaço literário. Materializa o canto paralelo, evocado por Jim, narratário do tempo de Orpheu. Embora não tenha sido um deus, Orpheu viveu em um tempo em que os homens e os deuses comungavam experiências semelhantes. E é este tempo, principalmente, que o poema quer recuperar.

Relacionando o tempo ao mito, Mircea Eliade observa que o tempo mítico ou sagrado é qualitativamente diferente do tempo profano onde se insere a existência cotidiana dessacralizada. A abolição do tempo profano através de modelos exemplares e da realização dos acontecimentos míticos representa uma nota específica de toda sociedade tradicional, a diferenciar o mundo arcaico das sociedades modernas. "Um mito retira o homem de seu próprio tempo, de seu tempo individual, cronológico, 'histórico' - e o projeta, pelo menos simbolicamente, no Grande Tempo, num instante paradoxal, que não pode ser medido por não ser constituído por uma duração. O que significa que o mito implica uma ruptura do Tempo e do mundo que o cerca; ele realiza uma abertura para o Grande Tempo, para o Tempo Sagrado." (Eliade, 1991, p. 54)

A experiência órfica toca fundo a alma complexa, sensível e feminina de Álvaro de Campos pela música, pelo canto, pela poesia, pela 'viagem marítima' e, principalmente, pela morte através do estraçalhamento do corpo. No poema, a experiência ultra-sensacionista conduz de maneira arrebatadora o sujeito ao delírio sado-masoquista que dilacera o corpo do outro e o seu. Se Orpheu, por não corresponder ao amor das mulheres, após a morte de Eurídice, é por elas estraçalhado, o sujeito do poema quer-se retalhado pelos homens do e no mar, a eles entoando e dedicando o seu hino de morte.

À experiência órfica, entretanto, deve-se acrescentar o fato de ser Orpheu um devoto fervoroso ou até mesmo um sacerdote de Apolo, de quem talvez fosse filho. A despeito disso, se converte à religião de Baco. Ele, porém, acaba por reformar a religião de Baco de acordo com

o espírito de Apolo, harmonizando o apolíneo com o dionisíaco: "Apolo modera Baco. Baco se heleniza e se civiliza." (Tringali, 1990, p.18)

Essa correspondência no poema *Ode Marítima* encontra-se ao final do texto. O eu-lírico vê esgotarem-se as sensações projetadas pelos "mecanismos em fúria". O sujeito retorna ao mundo moderno e civilizado, após a viagem ao imaginário. Despede-se da hora marítima no corpo de um outro navio que se afasta do cais. O momento final do poema coincide com o movimento desenhado por um guindaste no porto, paralisando em semicírculo o volante.

DALATE, Sérgio. "The turn of the wheel or the poetic machine in Álvaro de Campos". MISCELÂNEA, Assis, 1: 55-67, 1993.

ABSTRACT: This paper is an analysis of the poem "Ode Marítima" by Álvaro de Campos.

KEY-WORDS: Portuguese literature; Fernando Pessoa; modern art; cubism; sensationism; expressionism.

Referências bibliográficas

- CAMOCARDI, E. M. Neoclassicismo nas odes de Ricardo Reis. REVISTA DE LETRAS, São Paulo, 30: 161 - 171, 1990.
- ELIADE, M. *Imagens e símbolos*. Tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- GALHOZ, M. A. D. ORPHEU, Lisboa, 1: XXXVII, 1984.
- NASH, J. M. *O cubismo, o futurismo e o construtivismo*. Tradução de Manoel de Seabra. Barcelona: Labor, 1976.
- PESSOA F. *Obras em prosa*. Organização, Introdução e Notas por Cleonice Berardinelli, 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.
- PESSOA, F. *Obra Poética*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1972.
- PESSOA, F. *O livro do desassossego*. Seleção e Introdução por Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- TAVARES, H. U. da C. *Teoria Literária*. 7ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- TRINGALI, D. O orfismo. IN: *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos*. Organização por Sílvia Maria S. Carvalho. São Paulo: UNESP, 1990.