

ASPECTOS DO MITO EM "INVENÇÃO DE ORFEU"*

OSCAR LERMENN**

RESUMO

Finaliza-se, no presente artigo, a série publicada pela revista SEMINA sob o título: Aspectos do mito em Invenção de Orfeu, de Jorge de Lima. Como as publicações sob este título constituem partes de uma tese, no presente artigo, o último da série, apresentam-se as partes finais e a conclusão. Salienta-se a característica dinâmica dos elementos estruturais definidos como tais: motilidade ou "movência". Esta amplia a imagística, a nível ontológico, pela associação por semelhança como: ave-peixe-nave. Destaca-se os mitos mais recorrentes na epopéia e conclui-se estabelecendo uma analogia do nível semântico na geração estrutural por expansão e articulação do universo metafórico com a ontogenia a nível biológico.

A MOTILIDADE DOS ELEMENTOS ESTRUTURAIS NA ÁREA DOS POEMAS

Uma das características gerais da epopéia que trabalhamos é a motilidade ou "movência".

Já de início lembramos que os elementos estruturais selecionados para elaboração não são elementos estáticos e que sua motilidade se apresenta sob várias modalidades. Mas o que deles se conclui é que não há fronteiras delimitadas para eles pela epopéia. Pelo que até agora se viu, pode-se dizer que a "movência" resultou:

- da adjetivação;
- das metatransições;
- da mobilidade imanente às animizações e metamorfoses dos elementos estruturais.

Entretanto, há outra motilidade notória que ocorre com os seres confinados na área de seus respectivos poemas. É, por assim dizer, a "movência" que apresentam os seres que são instituidores dos seus respectivos poemas.

A análise de alguns poemas nos permite dizer que eles se originam numa espécie de **modelo** (o grifo é nosso). Esta "movência" decorre dos elementos constitutivos dos poemas em virtude da metatransição e da associação. Esta se faz, principalmente, pelo princípio da semelhança que pode apresentar-se como:

1. semelhança ontológica dos elementos estruturais dos poemas,
2. semelhança operativa dos seres,
3. semelhança simplesmente fonética dos elementos.

A análise de poemas, "A Proa" e "As Harpas-Harpas", que apresentaremos, ilustram este aspecto da "movência", servindo o primeiro mais especificamente para estas afirma-

ções iniciais, ao passo que o segundo se apresentará com maior riqueza de aspectos.

O texto: "A PROA" (o título é nosso) (I, p.22)***

A proa é que é,
é que é timão
furando em cheio,
furando em vão.

A proa é que é ave,
peixe de velas,
velas e penas,
tudo o que é a nave,

A proa é em si,
em si andada.
Ave poesia,
ela é mais nada.

Soa que soa
fendendo a vaga,
peixe que voa,
ave, vôo, som.

Proa sem quilha,
ave em si e proa,
peixe sonoro
que em si reboa.

peixe veleiro,
que tudo o deixe
ser só o que é:
anterior peixe.

* Último de uma série de 3 artigos extraídos da tese de Livre Docência em Teoria Literária - Aspectos do mito em Invenção de Orfeu, de Jorge de Lima. Os artigos anteriores foram publicados nos números 2 e 3 da revista Semina.

** Professor do Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina. Doutor em Letras e Livre Docente em Teoria Literária.

*** As citações diretas deste artigo referem-se a uma única obra - a epopéia de Jorge de Lima - "Invenção de Orfeu", conforme referência bibliográfica inserida no fim deste trabalho, indicando entre parênteses, o canto (em algarismos romanos) e as páginas (em algarismos arábicos).

A motilidade está presente não apenas pela dinâmica resultante da própria metafiguração, mas pela motilidade das próprias figuras em vôos evolutivos que formam ciclos repetitivos.

“MINHA CABEÇA

Voava sobre as asas
e esses ais e esses giros repetia,
Repetia e essas dalias respirava”.

Aqui dá-se a repetição de aspectos anteriores pela introdução de um novo elemento: “cabeça”, elemento da realidade exterior que se intromete, e através dele, o poeta, no mundo fantástico.

Observados os elementos fundamentais da estrutura do presente poema, e constatado seu comportamento no processo da epopéia, de que este poema pode ser um **modelo**, tratamos de comentar o que ocorre no comportamento ou processamento na “manipulação” mental dos elementos estruturais.

Eram harpas com asas as harpias.

Entre harpas e harpias dá-se a reciprocidade da natureza ontológica.

O termo designante do ser **harpias** (embora a imagem primeira seja harpas) institui estas no ser fundamental do poema. Passa a apresentar, por esta reciprocidade inicial, no decorrer do poema uma dupla natureza de imagem, uma dupla figuração de imagem e uma dupla atividade, decorrente da duplicidade da imagem inicial. Um novo ser figurado por harpas-harpias.

Por causa dessa dupla natureza e multi-figuração, o termo “ais” assume polissemia variegada e riqueza de conotação. Pois, “ais” em **denotação** = gritos de harpias. Mas como para “ais” carreu-se o resíduo imagístico de harpas + harpias com todo seu complexo sensorial anterior, resulta:

- “a i s” em conotação = imagem visual de harpias
- = imagem sonora de harpias (gritos)
- = imagem visual de harpas
- = imagem sonora de harpas. (som de harpa)

O processamento imagístico que se dá com “ais”, sucede também a “faces”.

- Pois “faces” em denotação = figuração do rosto;
- “faces” em conotação = faces de harpias
- = imagem de harpas.

Além disso: faces de harpias + imagem de harpas = lentas “dalias”.

Pois que “As suas faces eram lentas dalias”: “suas” vem contaminado pela conotação anterior, harpas+ harpias. Por isso em “faces” há novamente imagem polivalente, multi-figurativa. Daí:

- “faces” de harpas
- e
- harpias
-] = flor – dália

Com este preâmbulo de riqueza imagística inicia-se a segunda estrofe.

Por isso: “Elas”, tanto pode ser harpas com harpias, embora o sintagma “tangiam suas harpas tristes” em que harpas tem sentido diferente de mero “instrumento musical”. E o verbo “tangiam” vai conotar-se para

- “tangiam” = ação de harpias
- = som de harpas

“ASAS”, outro elemento de poderosa força pictórica, chega a ser visualizado como um ser independente, isto é, um ser em si, sem fazer parte de um todo. É simplesmente figuração de asas que agem como seres autônomos semoventes destacados de outro corpo.

HARPAS E HARPIAS do poema, não são entidades está-

ticas, principalmente estas últimas. Sua movência em vôos descreve **evoluções** rotativos, i.é, evoluções que repetem itinerários feito:

iam e vinham em seus próprios giros.

Assim o termo “giros”, semanticamente, segundo o poema, exprime uma realidade “reificada” à semelhança de caminho, via ou estrada; do mesmo modo o conteúdo semântico de “canto”, pois que:

em torno de seus cantos **adejavam**.

“Adejavam”, como todos os verbos do poema:

- vinham desferir,
- retiniam,
- tangiam,
- agitavam,
- iam e vinham,

por causa das conotações estabelecidas anteriormente exprime a dinâmica de **harpas** e de **harpias**, ou ao menos um **ser híbrido** composto pelas duas imagens anteriores, dinâmica de um **novo ser** (híbrido) do poema.

Como é notório, todo o contexto do poema, é dinamizado por Harpas e Harpias. Toda complexidade de riqueza imaginística é particularizada por um novo elemento; “cabeça”. Esta é a do poeta, e por isso vai pôr o criador do poema e das imagens como imagem **participante** e **ator** no cenário de que é o artífice.

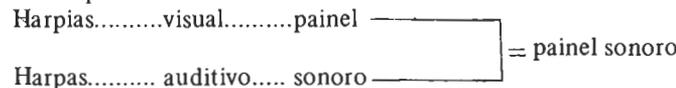
“Cabeça” parte de um todo, mas agindo como ser em si, independente de todo, avulta com tal força pictórica que sugere o poder criativo do poeta, uma espécie de “outra totalidade” de ser.

“Cabeça” continua a imagem de “giros” e o som “ais”. Torna-se um elemento para sugerir continuidade das ações anteriores. Ela substitui de certa forma, os elementos míticos “harpas” e “harpias” e realiza, à semelhança de asas, ações que, ontologicamente, lhe seriam impossíveis. Pois tem existência autônoma do todo a que por natureza está ligada, e além disso, executa ações decorrentes da natureza de outros seres, ações como:

- “voar” = harpas produzir sons, melodias, harmonias (tanger)
- “tanger” = harpias voar, gritar.

Em síntese: ter som e ações de harpas e de harpias.

Na fase derradeira do poema interioriza-se toda a cena apresentada cujos elementos verbais apresentados vão constituir uma espécie de “painel sonoro” por ser constituído fundamentalmente de impressões visuais animadas de sonoridade. Esquematizando temos:



Este “painel sonoro” sofre, além da interiorização, a “**particularização**”, porque o Poeta se torna o centro de referência do fenômeno focalizado pelo poema. Ele se torna:

- autor do canto. harpas;
- autor do gemido. harpias;
- autor daquelas vozes todas que se “**harpiam**”, (verbo curioso que define talvez o processo de todo o poema que se “harpinou”).

Assim se estabelece um ciclo de imagens rotativas, porque “**HARPIAM**” denota uma evolução de metamorfoses e meta-figurações estruturais do poema: harpa, harpias, faces, asas, cabeça.

Todos, além de dinâmicos, animados de sonoridade por causa de harpas-harpias.

PRESENÇA OBCESSIVA DE ALGUNS MITOS

Os elementos estruturais, "mão", "rosa", "mar", "flor" e outros, estão disseminados pela epopéia e surgem constantemente em novos contextos apresentando polissemias que se multiplicam indefinidamente segundo estes mesmos contextos.

Há ainda outro tipo de seres, alguns deles representativos como elementos estruturais, que pela sua presença ou figuração em aspecto e actância semelham personagens. Alguns dentre eles chegam a apresentar uma presença obcessiva a ponto de motivar ao Poeta um poema integral e mesmo vários poemas. (Sabe-se que Miraceli, presença constante na epopéia, mereceu um livro: "Anúnciação e Encontro de Miraceli").

E mais, existe uma identidade de figura em aspecto dos seres, similitude de figuração que chega a ponto de repetir quase literalmente os mesmos poemas.

Exemplo notório de repetição de **mito** e de idéia opressora é **cavalo**, como a seguir veremos.

Quer isto dizer que os **mitos**, à semelhança dos elementos "metafísicos", também apresentam polivalência em novos textos e contexto.

Além disso, não apenas repetidos e dimensionados como os elementos "metafísicos", mas repetição de poemas inteiros a seu respeito. Explicando melhor: há **mitos** que se repetem como os elementos "metafísicos", como Miraceli, Belatrix, Lenora, e há poemas que se repetem sobre os **mitos** segundo o anteriormente citado, **cavalo**.

Comparemos dois poemas e observemos a variação das metafigurações ocorridas.

O texto 1: (IV, p. 156)

Era um cavalo todo feito em chamas
alastrado de insânias esbraseadas;
pelas tardes sem tempo ele surgia
e lia a mesma página que eu lia.

Depois lambia os signos e assoprava
a luz intermitente, destronada,
então a escuridão cobria o rei
Nabucodonosor que eu rasonhei.

Bem se sabia que ele não sabia
a lembrança do sonho subsistido
e transformado em musas sublevadas.

Bem se sabia: a noite que o cobria
era a insânia do rei transformado
no cavalo de foto que o seguia.

Texto 2: (IV, p. 157)

Era um cavalo todo feito em lavas
recoberto de brasas e de espinhos.
Pelas tardes amenas ele vinha
e lia o mesmo livro que eu folheava.

Depois lambia a página, e apagava
a memória dos versos mais doridos,
então a escuridão cobria o livro,
e o cavalo de fogo se encantava.

Bem se sabia que ele ainda ardia
na salsugem do livro subsistido
e transformado em vagas sublevadas.

Bem se sabia: o livro que ele lia
era a loucura do homem agoniado
em que o íncubo cavalo se nutria.

Evidenciemos os elementos comuns estabelecendo o paralelo:

Poema 2o.

- Cavalo feito em chamas
- insânia esbraseada
- Pelas tardes amenas
- surgia e lia
- a mesma página
- lambia os signos
- assoprava a luz
- a escuridão cobria o rei
- lembrança do sonho subsistido
- transformado em musas sublevadas
- a noite era a insânia
- insânia do rei transformado

- cavalo de fogo

Poema 4o.

- Cavalo feito em lavas
- recoberto de brasas
- Pelas tardes sem tempo
- vinha e lia
- o mesmo livro
- lambia a página
- apagava a memória
- a escuridão cobria o livro
- salsugem do livro subsistido
- transformado em lavas sublevadas
- o livro era a loucura
- loucura do homem agoniado
- íncubo cavalo

A seguir exemplificamos mais extensamente como certos elementos aparecem disseminados por vários poemas, a exemplo do que demonstramos nos dois poemas anteriores, salientando o elemento mítico "cavalo". Já é um aspecto diferente do que ocorreu com "mar", "mão" e "rosa" que em novos contextos apresentavam nova polissemia. No que segue temos exemplificação da ocorrência de elementos idênticos em vários poemas:

"ALIMÁRIA" ou sua semelhança.

- 1 - E via mais um gigante galopando num ocaso de sangue alumiado, (I, p. 77)
- 2 - Era um cavalo todo feito em chamas alastrado de insânias esbraseadas, (IV, p. 156)
- 3 - Era um cavalo todo feito em lavas recoberto de brasas e de espinhos. (IV, p. 157)
- 4 - Nasce do suor da febre uma alimária que a horas certas volta pressurosa, (IV, p. 178)
- 5 - Se essa fábula continua matem antes seu cavalo não só o cavalo mas sua presença, ausência e intervalo; (V, p. 215)
- 6 - chapéus de bobo para nos saudar, metades fabulosas, ó centauros verdadeiros centauros de Lusbel (VIII, p. 299)
- 7 - Nasce do suor da febre uma alimária
.....
a besta rói a flor imaginária. (IV, p. 178)
- 8 - Ou serao os cavalos encantados disfarçados em aves existidas? (VIII, p. 312)
- 9 - E canso-me à procura das fugazes presenças, e momentos das terríveis ou divinas arqui-asas permanentes, (VIII, p. 312)
- 10 - Sou Ele mas traindo-o, mas em burro, com esses cascos na terra e ventas no ar, cheirando Flora; minhas quatro patas rimam iguais, forradas, alforriadas, burro de Ramos, levo sobre o dorso Alguém em flor, Alguém em dor, Alguém. (VII, p. 266)
- 11 - Sou cavalo, corro em minhas estepes, corro em mim, sinto os meus cascos, ouço o meu relincho, (VII, p. 265)

Síntese:

Ser mítico	Canto	Poema
Alimária	IV	14o.
	IV	15o.
	VIII	único
	VIII	único
	VII	14o.
Cavalo	I	38o.
	IV	2o.
	IV	4o.
	V	16o.
	VIII	único
	VII	14o.

Outra "presença" muito comum é a de seres mortos, principalmente de **meninas mortas** ou **crianças finadas**. Muitas dessas "presenças-imagens" estão num ambiente de mar ou ao menos, em ambiente líquido.

- 1 - E vão com ela os movimentos todos
e as alucinações desesperadas,
e a existência dos mortos atirados,
e a correnteza das ações falhadas.
Enfim comédia lívda e cortejo,
enfim tardia, enfim perplexidade,
calcomania funda em sangue alado. (I, p. 72)
- 2 - Também julgamos ver uma menina,
que deve ser finada, penteando-se. (I, p. 73)
- 3 - Vinha boiando o corpo adolescente
belo pastor e sonho perturbado.
Deus abaixou-lhe os cílios alongados
para que ele dormindo flutuasse. (II, p. 88)
- 4 - Neste sepulcro de secreta lava
jaz formosa mulher, governou sua
casa, fiou lã, seu filho era marinho,
e seu homem uns sonhos fabricava. (II, p. 90)
- 5 - O mais, seus passos me levem,
suas naus me cruzem lumes,
seus coveiros me segurem,
seu cadáver me perdoe. (VI, p. 239)
- 6 - Os jovens mortos tocam campainhas
de chumbo azul, os olhos descorados.
O espaço sobre as fontes, e o céu fímbrio
com uma Vênus brilhando soledade. (II, p. 120)
- 7 - Roteiros vencidos
compassam a festa:
a noiva está fria
no véu lamentado.
Três potros desfraldam-se,
três faces transcorrem
no coche morrido,
em vão galopando.
O nome do noivo?
O nome da noiva?
O nome do diabo?
Três nomes corridos,
três sombras penadas
no drama calado. (II, p. 140)
- 8 - A barba tão preta que era azul,
as amantes tão ruivas que eram nulas.
Amara onze e mais uma, numa só
morta, em alma, sem cadáver, sem

tumba, e que amarra - morta, morta, morta. (III, p. 150)

Sem aprofundar a questão, cremos ser necessário salientar o estado mental do Poeta quando cria as imagens dos seres que acabamos de mencionar. Espécies de "fantasmas" que lhe povoam a mente em determinados momentos. Estes se restringe a termos que se encontram nos poemas da epopéia: **loucura, insânia, febre**.

Documentemos pelo texto.

FEBRE:

- Era um cavalo todo feito em chamas
alastrado de **insânias** esbraseadas, (IV, p. 156)
- desse mar que nos mapas não se vê,
abrasado de raios e de ardências,
a noite era a **insânia** do rei transformado.
- conclamando os delfins de rosto humano,
cabeleiras de polvos e de fúrias,
com um severo clangor, uma lamúria,
um apelo profundo, **tão insano**
desse mar que nos mapas não se vê,
abrasado de raios e ardências,
devorado por duendes que eram seus, (IV, p. 156-7)
- Era um cavalo todo feito em lavas
recoberto de brasas e de espinhos
.....o livro que ele lia
era a **loucura** do homem agoniado
em que o íncubo cavalo se nutria. (IV, p. 157)
- Nasce do **suor da febre** uma alimária
que nas horas certas volta pressurosa.
Crio no jarro sempre alguma rosa.
A besta rói a flor imaginária.
.....
E ela diz que invento **esse delírio**;
e planta-se no jarro e nasce em lírio. (IV, p. 178)
- As pedras do caminho transpiravam
um suor físico ao céu que as consumia.
Na verdade do oeste sóis já estavam
parados espreitando a luz do dia. (IV, p. 175)

CONCLUSÃO

Os elementos estruturais, que outra coisa não são que os elementos pictóricos dos poemas, células germinais das metáforas e da poesia, formadoras desse enorme "painel" que é a epopéia; os elementos estruturais prendem-se aos três reinos em que se costuma catalogar os seres da natureza: o reino animal, o reino vegetal e o reino mineral.

A partir dessa estrutura de base, a imaginística da epopéia compõe seus "painéis" vinculados ao desdobramento dos elementos primordiais: mar, terra e firmamento. Estes componentes, harmoniosamente dosados, efetivam a composição dos cenários pictóricos ideais em estética.

Entretanto, o primeiro dos elementos primordiais, **o mar**, alcança uma presença dominadora em proporção na área da epopéia e foi por este motivo que anteriormente já o denominamos de "elemento universalizador". Ele é um fundo de cenário em que operam os demais elementos que tem sua existência condicionada por ele, como: naus, ilhas, "construtor da ilha", Tétis, maresias.

Quanto ao segundo elemento primordial, sabe-se que a **terra** é a germinadora por excelência. Efetivamente, nela encontramos os elementos derivados em maior número, exatamente os elementos estruturais que permitem a "visualização" no plano "metafísico", o caráter específico que assumem pelo seu "comportamento" como se mostrou anteriormente: plantas, flores, rosas, lírios, trigo.

Na epopéia, os elementos derivados ou complementares de terra, formam a geografia fantástica de que se pode considerar modelo a "ilha". Por esta sua natureza ela pode estar em toda parte e não estar em parte alguma, ou não ser encontrada em parte alguma. Porque, segundo Jorge de Lima em "INVENÇÃO DE ORFEU":

O dom do sono representa a vida
dessa ilha tormentória e principal,
esquecida dos povos primitivos. (I, p. 30)

Por este motivo

A ilha ninguém achou
porque todos a sabíam.
Mesmo nos olhos havia
uma clara geografia.

Mesmo sem naus e sem rumos
mesmo sem vagas e areais,
há sempre um copo de mar
para um homem navegar.

Chegados nunca chegamos
eu e a ilha movediça.
Móvel terra, céu incerto,
mundo jamais descoberto. (I, p. 18)

(os grifos são nossos)

Sobre a terra encontramos também muitos seres mitificados: cavalo de fogo, vaca palustre, centauros enamorados de borboletas e de éguas, serpentes. E encontramos os seres considerados mitos em sentido mais específico, figuras humanas ou outros dos elementos estruturais que se apresentam personificados: o "engenheiro noturno", Miraceli, Lenora, Belatrix, Maro, cavalo de fogo.

No firmamento localizamos as aves e figuras aladas que povoam a epopéia, como: harpias, muitas outras aves ou pássaros e figuras similares a anjos, além de estrela que apresenta visualização "metafísica" notória.

Portanto, no elemento terra, dentro da visão estática, se metafiguram, principalmente, aqueles seres ou elementos que consideramos estruturais. E para "revelar" sua heteromorfia adotamos o termo "logossema".

E na geografia fantástica formada a partir desse elemento físico primordial, também atuam os seres do reino animal, inclusive o homem, entidades existente mais em visualização dinâmica. A estes é que se designou com o termo "mitemas", sua tipificação semelhante a de pessoas, sendo mitos.

A análise de alguns dos elementos que destacamos para serem estudados, nos capítulos anteriores, nos permitiu evidenciar dois aspectos fundamentais.

1 - A riqueza e complexidade do processo poético criador dessa epopéia, ou o mecanismo psicológico do autor da epopéia quando em estado de criação poética. Entretanto, como nos propomos não focalizar a este aspecto no presente trabalho e estudo, limitamo-nos a mencioná-lo. Seu estudo seria outro passo da pesquisa, a partir do estudo feito e observação do processamento poético dos dados a que voltamos nossa atenção. Seria outra conclusão a pesquisa sobre o processo poético, fruto da observação sobre os elementos mobilizados na epopéia.

2 - O comportamento e a actância dos elementos "metafísicos" e dos mitos. Isto é, os seres estruturais que se apresentam mais em "visão estática" assim como também os seres estruturais que são visualizados dinamicamente.

Em capítulo anterior salientamos que muitos elementos estruturais, e em princípio todos segundo o modo de seu agenciamento na epopéia, estão animados de motilidade, pro-

veniente de vários fatores do processo poético e da mitificação. Mais, que a motilidade e dinamia dos elementos estruturais confere "movência" à epopéia toda.

As imagens pictóricas, provenientes dos elementos primordiais da estrutura de base, passam a apresentar, no plano "metafísico e mítico", um comportamento e modo de ser que semelha os processos vitais e modos de vivência dos seres vivos no plano físico-biológico. Em outros termos, o comportamento dos elementos estruturais por efeito de dinâmica imanente se assemelha à ontogenia dos seres no plano biológico.

Entretanto, deve-se salientar que, se por um lado apresentam semelhanças, por outro tendem diferenciar-se em alguns aspectos do processo biológico.

Se o projeto ou programa vital para sobrevivência de cada organismo vivo, a "teleo-nomia", se realiza pela reprodução invariante do ser, "invariância reprodutiva", os elementos estruturais da epopéia em sua imaginística realizam uma reprodução polimorfizada tal, que suas possibilidades de forma são ilimitadas por efeito da libertação da fantasia e da imaginação do controle racional.

Isto quer dizer que se no plano biológico "o sonho de toda célula é ser duas"; na epopéia, o sonho de cada elemento estrutural é ser múltiplo em forma ao infinito, metafigurando-se em cada nova associação com outros elementos a ponto de os próprios impossíveis físicos se tornarem possíveis "metafisicamente".

Há, portanto, uma tensão "intencionalidade" semântica no seio dos elementos estruturais que nos permite formular, segundo o estudo de seu comportamento, os princípios de sua **geração estrutural**.

a) - Princípio da **expansão** do elemento estrutural.

As imagens fundamentais do acervo da epopéia, advindas da experiência e do empirismo sensorial, coletadas na memória e "transportadas" para o mundo "metafísico", tendem a crescer indefinidamente, por efeito de sua "vis" imanente, para alargamento de sua área semântica. (Exemplos: rosa, flor, mar, estrela).

b) - Princípio de **articulação** do elemento estrutural.

As imagens correspondentes aos elementos estruturais, em sua "pesquisa" de expansão semântica, tendem continuamente a organizar-se com novos elementos para a criação de novas imagens e modos de ser. É a tendência propulsora para heterossemias.

Isto quer dizer que a pobreza do significante (em sentido denotativo): rosa, mar, flor, estrela..., tem uma possibilidade infinda de significados (em conotação), pois que em cada conjunto, devido à articulação com novos elementos de contextos, ele, o significado se renova. Transborda de sua categoria convencional no plano do sensorial para possibilidades semânticas ilimitadas no plano "metafísico" e mítico.

Instaura-se desse modo uma imaginística combinatória externa, em virtude do princípio de expansão semântica, combinatória externa que se opera por associações decorrentes de fatores vários: analogias, contiguidade, antítese e outros mencionados anteriormente quando na análise de textos. (Poemas: "A proa", "As harpas-harpas" e outros).

c) - Como no princípio de articulação se verificam vários processos de associação decorrentes de causas diversas, um deles se destaca pela sua frequência. É a associação, ou justaposição em conjuntos por elementos antitéticos ou em contraposição, aspecto focalizado no capítulo sobre "AS OPOSIÇÕES" e "OS IMPOSSÍVEIS POSSÍVEIS". Além de ser, este aspecto, uma das peculiaridades de geração na epopéia, é também um dos elementos ou princípios essenciais para a

conceituação de mito.

Na epopéia, a contraposição reside mais na atribuição de qualidades antitéticas aos elementos estruturais de tal modo que ser e qualidade se "hostilizam" e levam ao nada pelo aniquilamento mútuo.

Considerando este fato, podemos falar de um terceiro princípio de geração estrutural que é complementar do segundo. A este denominamos: princípio de **contraposição** ou de **oposição**.

As contraposições.

Quanto às contraposições, parece válido, no processo poético de Jorge de Lima praticado em muitos poemas de "INVENÇÃO DE ORFEU", o princípio: "ser e existir formam-se e se mantêm através de contraposições". Ou, em outros termos, muitas palavras suscitam o sentido contrário ao seu significado mediante uma complementação que não constitui razão para o existir da primeira, mas para a supressão de seu próprio ser por anexação de uma qualidade que lhe é contraposta.

As oposições.

Quanto às oposições, verificou-se como o mesmo ser produz efeitos diversificados sobre a mesma pessoa receptora, no caso o Poeta. Em consequência disso, a partir de um ser real físico, criou-se o mundo "metafísico" e mítico, existindo em harmonia no mesmo ser elementos contrários. Estes elementos em oposição existem no processo poético dos poemas, como se documentou em "OS IMPOSSÍVEIS POSSÍVEIS" e "O SER E/OU O NÃO-SER", como existem nas coordenadas gerais que instauram e estruturam a epopéia. E lembramos as mais constantes.

- Mundo físico VS Mundo "metafísico".
- Homogeneidade de ser VS Heterogeneidade ilimitada de ser.
- Logicidade VS Absurdo.
- Ordem VS Desordem.

- Universais lógicos VS Universais fantásticos
- A verdade VS Mentira e falácia dos seres.

Com isso cremos que se poderá afirmar ser a epopéia interior de Jorge de Lima, "INVENÇÃO DE ORFEU", obra que se caracteriza pela total **imprevisibilidade** e se classifica, pelo fato mesmo, no plano literário, entre as obras que apresentam o mais alto índice de valor estético.

"INVENÇÃO DE ORFEU" tem como efeito, sobre a sensibilidade do leitor, os mesmos fenômenos ocorridos com os elementos estruturais da epopéia.

O que estes produziram na fantasia do Poeta, produz a epopéia sobre seus leitores. A epopéia enriquece a cada releitura e vai apresentando surpresas para a sensibilidade estética.

Por isso, o mundo "metafísico" criado em "INVENÇÃO DE ORFEU" está num "vir a ser" contínuo. Mundo similar às pessoas, que, segundo o dizer de J. Guimarães Rosa: "não estão iguais (as pessoas) ainda não foram terminadas - elas vão sempre mudando", em busca de uma perfeição que é plenitude.

E assim se confirma um dos mais belos aspectos da "visão" mítica: os elementos estruturais, que no plano físico são vistos como **coisas** ou **seres reais**, pela "visão mítica", no plano "metafísico" estas mesmas coisas ou seres "estão cheias de deuses" no dizer de Tales (de Mileto), ou consoante o verso de Jorge de Lima:

sementes de **coisas** serem **outras** (I, p.48) (o grifo é nosso)
na palavra insofrida ainda imersa
nesse oceano de símbolos latentes (IV, p. 187)

E em que

(.....) entre as temeridades e temores
deu ("dou") às **coisas irreais** nova constância
sob o peso dos seres (o grifo é nosso)
(VII, p. 264)

ABSTRACT

This article completes the series published by Semina under the title: "Aspectos do mito em Invenção de Orfeu", of Jorge de Lima. Since the publications under this title constitute part of a thesis, the present article, the last in the series, presents the final parts and the conclusion. In this part we stress the dynamic characteristic of the structural elements previously defined as: motility or "motion". This characteristic enlarges the imagery, on the ontological level, through association by similarity, as for instance: bird-fish-ship. We also point out to the more recurrent myths in the epopee and conclude establishing an analogy of the semantic level, in the structural generation through expansion and articulation of the metaphorical universe, with the ontogeny on the biological level.

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

- 1 - CARPEAUX, Otto Maria - *Obra poética*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.
- 2 - LIMA, Jorge de - *Dois ensaios*. Macció, Casa Frigueiros, 1929.
- 3 - _____ - *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro, Príncipe, 1952. (Livros de Portugal).
- 4 - _____ Rio de Janeiro, Ouro, 1967. (Clássicos Brasileiros).
- 5 - _____, pref. - *Os melhores contos rústicos de Portugal*. Rio de Janeiro, Dois Mundos, 1943.
- 6 - OBRA completa. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.

BIBLIOGRAFIA SOBRE O AUTOR

- 7 - ANSELMO, Manuel - *A poesia de Jorge de Lima*. São Paulo, Ed. do Autor, 1939.
- 8 - BANDEIRA, Antonio Rangel - *Jorge de Lima, o roteiro de uma tradição*. Rio de Janeiro, São José, 1959.
- 9 - CARNEIRO, José Fernandes - *Apresentação de Jorge de Lima*. s.l.p., MEC, 1954. (Cadernos de Cultura).
- 10 - CARPEAUX, Otto Maria - *Obra poética*. Rio de Janeiro, Getúlio Costa, 1958.
- 11 - OBRA completa. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.
- 12 - SANTA CRUZ, Lúiz - *Jorge de Lima*,

poemas. Rio de Janeiro, Agir, 1958.

BIBLIOGRAFIA PARA TÉCNICA E TEORIA

- 13 - AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de - *Teoria da literatura*. Coimbra, Almedina, 1967.
- 14 - ANÁLISE Estrutural da narrativa. 2.ed. Rio de Janeiro, Vozes, 1972.
- 15 - BARTHES, Roland - *O grau zero da escritura*. São Paulo, Cultrix, 1971.
- 16 - CHOMSKY, Noam - *Linguagem e pensamento*. Rio de Janeiro, Vozes, 1971.
- 17 - CHURCHMAN, C. West - *Introdução à teoria dos sistemas*. 2.ed. Rio de Janeiro, Vozes, 1972.

- 18 - DUFRENNE, Mikel - *O poético*. Porto Alegre, Globo, 1967.
- 19 - GREIMAS, A.J. - *Semântica estrutural*. Madrid, Gredos, 1971.
- 20 - JAKOBSON, Roman - *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1971.
- 21 - KAYSER, Wolfgang - *Análise e interpretação da obra literária*. 2.ed. Coimbra, Armenio Amada, 1958.
- 22 - LEPSCHY, Giulio C. - *A linguística estrutural*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- 23 - LIMA, Luis Costa - *O estruturalismo*. Rio de Janeiro, Vozes, 1968.
- 24 - LUFT, Celso Pedro - *O escrito científico*. 3.ed. Porto Alegre, Lima, 1971.
- 25 - POUND, Ezra - *ABC da literatura*. São Paulo, Cultrix, 1970.
- 26 - RAMOS, Maria Luiza - *Fenomenologia da obra literária*. São Paulo, Forense, 1969.
- 27 - RICHARDS, J.A. - *Princípios de crítica literária*. Porto Alegre, Globo, 1967.
- 28 - RICHARDS, Jean-Pierre - *Poesie et profonduex*. Paris, Du Seuil, 1955.
- 29 - TODOROV, Tzvetan - *Estruturalismo e poética*. São Paulo, Cultrix, 1970.
- 30 - WELLEK, René e AUSTIN, Warren - *Teoria da literatura*. Lisboa, Europa-América, 1962.
- 31 - BERGE, Damião - *O logos heraclítico*. Rio de Janeiro, MEC, 1969.
- 32 - BESSELARO, José van den - *Introdução aos estudos históricos*. 3.ed. São Paulo, Herder, 1972.
- 33 - BOSI, Alfredo - *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1970.
- 34 - ___ - *O pré-modernismo*. São Paulo, Cultrix, 1966. v.5.
- 35 - BRITO, Mário da Silva - *Antecedentes da semana de arte moderna*. 3.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- 36 - ___ - *Poesia do modernismo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- 37 - BRUHL, Lucien Lévy - *La mythologie primitive: le monde mythique des australiens et des papous*. Paris, Presses Universitaires de France, 1935.
- 38 - ELIADE, Mircea - *Aspects du mythe*. Paris, Gallimard, 1966.
- 39 - ___ - *Le sacré et le profane*. Paris, Gallimard, 1965.
- 40 - MARTINS, Wilson - *O modernismo*. São Paulo, Cultrix, 1965. v.6.
- 41 - STRAUSS, Claude Lévi - *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967.
- 42 - ___ - *O pensamento selvagem*. São Paulo, Ed. Nacional, 1970.
- 43 - VILAS BOAS, Orlando e VILAS BOAS, Cláudio - *Xingu, os índios, seus mitos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1972.
- 44 - EIKHENBAUM, CHKLOVSKI, JAKOBSON. *Teoria da literatura: os formalistas russos*. Porto Alegre, Ed. Globo, 1971.

MITOLOGIA E LITERATURA

REVISTAS

- 45 - BOLETIM DE ARIEL. Rio de Janeiro, 1932-8.
- 46 - DISCURSO Nº 2. Dep. F.L.C.H. USP, 1971.
- 47 - DISCURSO Nº 3. Dep. F.L.C.H. USP, 1972.
- 48 - REVISTA DO BRASIL. seg. fase.
- 49 - TEMPO BRASILEIRO: estruturalismo. Rio de Janeiro, v. 15/16.