



Orfeu necrófilo, de Marie Bonaparte

Necrophilic Orpheus, by Marie Bonaparte

Sarug Dagir Ribeiro

Universidade Federal do Tocantins (UFT), Miracema do Tocantins, Tocantins / Brasil
sdagir@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0001-8251-6710>

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar, à luz dos estudos da recepção, como a concepção do mito de Orfeu, da tradição clássica em *Geórgicas* de Virgílio e *Metamorfoses* de Ovídio, foi recebida e interpretada no trabalho de Marie Bonaparte intitulado *La faute d'Orphée à l'envers* (A culpa de Orfeu ao reverso). A tese principal da autora é que a força da evocação de Orfeu por sua amada, a ninfa Eurídice, indo buscá-la no mundo dos mortos e sua desobediência à lei de não olhar para trás até que estivessem totalmente seguros no mundo dos vivos, repousa nos sentimentos inquietantes causados pelos tabus do Incesto e da necrofilia. Dessa forma, através da recepção centrada no leitor implícito e na consciência receptiva, destaca-se a construção de sentido no processo de leitura dos textos antigos. Afinal, o fato de Eurídice ser por duas vezes um cadáver é um atributo essencial do objeto de amor para Orfeu.

Palavras-chaves: Incesto; Necrofilia; Orfeu; Recepção.

Abstract: This paper aims to analyze, in the light of reception studies, how the conception of the myth of Orpheus, from the classical tradition in Virgil's *Georgics* and Ovid's *Metamorphoses*, was received and interpreted in Marie Bonaparte's work entitled *La faute d'Orphée à l'envers* (*The Guilt of Orpheus in Reverse*). The author's main thesis is that the strength of Orpheus' evocation by his beloved, the nymph Eurydice, going to look for her in the world of the dead and his disobedience to the law of not looking back until they were completely safe in the world of the living, rests on the disturbing feelings of the Incest Taboo and necrophilia. Thus, through reception centered on the implicit reader and the receptive consciousness, the construction of meaning in the process of reading ancient texts stands out. After all, the fact that Eurydice is twice turned into a corpse is an essential attribute of the object of love for Orpheus.

Keywords: Incest; Necrophilia; Orpheus; Reception.

1. Introdução

O mito de Orfeu é um tema recorrente na arte e na literatura ocidental. A influência do Orfismo desde os pré-socráticos, passando pelo platonismo até os dias de hoje é imensa, o que torna a tarefa árdua para um pesquisador moderno com o intento de reconstruir o fenômeno nas suas mais variadas facetas (Reale, 2012). Cada inspiração que o mito ajuda a criar produz variadas e distintas interpretações que fornecem uma visão sobre a cultura que o recebe. Emilie Bleschet (2016)¹ realizou um magnífico trabalho em torno das reedições, reescritas e representações do mito de Orfeu entre o século XVI e o século XIX. Assim, podemos perceber como a figura do músico pode assumir numerosos delineamentos, desde o herói antigo, passando pelo amante trágico até o poeta divino. Do mesmo modo, na psicanálise não é diferente (Biz, 2024; Delorme, 2006) e encontramos em Marie Bonaparte (1953) o esforço de retirar das versões antigas de Virgílio (*Geórgicas*, IV, vv. 439-539) e Ovídio (*Metamorfoses*, X, vv. 1-85) aspectos essenciais para sua leitura do mito.

Marie Bonaparte (1882-1962)² iniciou ainda pequena seus estudos de mitologia folheando os velhos livros da enorme biblioteca de seu pai, o Príncipe Roland Bonaparte (1858-1924). Consta na biografia da autora a informação de que os “Bonaparte afirmam estar estabelecidos na ilha da Córsega desde o século XVI. Eles remontam suas origens toscanas ao século X” (Bertin, 1989, p.16). De acordo com Célia Bertin (1989), gregos cristãos que haviam sido expulsos pelos turcos da Grécia se estabeleceram na Córsega desde o século XIII. E “os gregos adotaram a fábula da Duquesa de Abrantes, que atribui origem grega aos

¹ Não será objeto de nosso estudo acompanhar o mito de Orfeu desde a Antiguidade até a Modernidade, para este fim sugerimos a leitura de Bleschet (2016).

² Sobrinha bisneta do Imperador Napoleão I da França (1769-1821). Utilizou-se de sua fortuna para ajudar a popularizar a psicanálise na França e ajudou seu amigo Sigmund Freud a fugir da Áustria nazista. Fez análise didática com ele, a fim de, tornar-se psicanalista de profissão. Sua produção bibliográfica é grande e envolve traduções, escritos sociológicos, textos psicanalíticos e obras literárias. Uma característica do seu estilo é misturar fatos autobiográficos com teoria ou conceitos. Esteve no Brasil entre os dias 22 de agosto a 07 de setembro de 1936 em visita à Amazônia Legal (Manaus-AM e Belém-PA) e parte dos registros dessa viagem encontram-se em Amouroux (2022).

Bonaparte” (Bertin, 1989, p.154). Desta maneira, a Grécia e os gregos sempre estiveram misturados ao passado e à origem da família de Marie Bonaparte. E mais tarde, na condição de Princesa da Grécia e Dinamarca³ terá grande influência principalmente na Guerra dos Bálcãs, ajudando financeiramente na construção de hospitais nas cidades de Atenas e Épiro. Dentre seus estudos de mitologia podemos citar *La légende des eaux sans fond* (A lenda das águas sem fundo) (Bonaparte, 1952b)⁴ e o artigo sobre São Cristovão Cinocéfalo, *Saint Christophe, patron des automobilistes* (Bonaparte, 1952a),⁵ cuja imagem sacra encontra-se no Museu Bizantino em Atenas.

Apresentar esse contexto é necessário pelo fato de que os estudos da recepção envolvem uma análise da conexão recíproca entre o texto fonte e a nova obra da cultura receptiva (Hardwick, 2003; Nünlist, 2009). E a empreitada metodológica escolhida por Bonaparte envolve dois aspectos principais: a) processos de construção de sentido dos respectivos textos antigos; b) emprego do mito de Orfeu na análise de um sonho.

Nessa direção, como é possível pensar Orfeu como um personagem necrófilo? Para responder essa pergunta quatro seções serão

³ Casou-se em 1907 com o Príncipe Georges da Grécia e da Dinamarca. A ideia desse casamento foi sugerida na época a seu pai pelo Embaixador da Grécia em Paris.

⁴ A autora realiza uma minuciosa pesquisa em torno das superstições relativas aos malefícios atribuídos a alguns rios e lagos que se acredita não possuírem fundo e cujas águas são tidas como misteriosamente perigosas. Esse texto foi apresentado numa conferência em Atenas, na Sociedade dos Médicos, em 28 de fevereiro de 1948. Foi publicado originalmente em inglês, mas houve a tradução quase que imediata para o grego e em seguida para o francês. Podemos encontrar nesse trabalho um esquadrinhamento dos simbolismos, das regiões e das culturas nas quais há ocorrências dessa lenda, bem como os elementos contraditórios presentes nas suas diversas versões.

⁵ A autora investigou os motivos pelos quais a cabeça desse Santo é misteriosamente representada pela cabeça de Anúbis (mitologia egípcia). Ela conclui que a personalidade mítica de São Cristóvão está na justaposição de dois complexos míticos principais: o primeiro, aproximado aos mitos orientais em que aparece com a cabeça de cachorro, provavelmente ligado à história do martírio do Santo; e o segundo, unido aos mitos ocidentais que o ligam a uma enorme força física, tornando-o patrono dos jardineiros, dos lavradores, dos motoristas, protegendo-os de trovoadas e acidentes graves. Assim, essa imagem de São Cristóvão do Museu Bizantino em Atenas provavelmente passou por uma transformação em sua iconografia, por entre crenças orientais e ocidentais que lhe atribuíram, ao final, uma cabeça de Anúbis cristianizado.

exibidas: uma voltada à apresentação breve do mito de Orfeu; outra dedicada aos principais pontos presentes nos textos antigos de Virgílio e Ovídio que foram utilizados na leitura bonaparteana; uma outra sobre a interpretação de um sonho e a teoria do Tabu do Incesto para chegar no Orfeu sádico e necrófilo, e, por fim, outra que trata da recepção centrada no leitor implícito e na consciência receptiva.

2. Uma breve apresentação do mito de Orfeu

Narrativas a respeito de Orfeu podem ser encontradas a partir do final do século VI a.C., afirmando que ele era natural da Trácia, filho de Apolo e da célebre Calíope, musa da poesia épica. O prestígio e o encanto de Orfeu devem-se à sua voz e à sua habilidade musical como poeta, cantor e destro tocador de lira e de cítara (Brandão, 1987; Salema, 2014; Penna, 2018). Ele estava prestes a se casar com uma ninfa chamada Eurídice, mas ela morreu no dia do casamento picada por uma cobra quando corria dos avanços de Aristeu, inventor da apicultura. Então, ele tentará buscá-la no Submundo, mas não conseguirá. Permanecerá enlutado o resto de sua vida e experimentará uma morte trágica ao ter seu corpo desmembrado pelas Bacantes, “os membros de Orfeu jazem dispersos por vários lugares. / A cabeça e a lira foste tu, Hebro, quem as recebeu! / E, coisa admirável enquanto desliza o rio abaixo, queixa-se tristemente / a lira não sei bem de quê. Sem vida, a língua lamuria-se e murmura” (*Metamorfoses*, XI, vv. 50-54).⁶ Chamam a atenção as expressões *flebile lyra*, e, *flebile lingua* que remetem ao fato de que tanto a lira quanto a língua do poeta choram e clamam por Eurídice mesmo depois do desmembramento do corpo. É uma morte caracterizada pelo choque entre o canto do poeta e a violência, “os timbales, o estrépito e os urros das bacantes abafaram / o som da cítara. Desse modo, por fim, ficaram rubras” (*Metamorfoses*,

⁶ As traduções da obra *Metamorfoses* é de Domingos Lucas Dias. “membra iacent diuersa locis; caput, Hebre, lyranque / excipis: et (mirum!) medio dum labitur amne, / flebile nescioquid queritur lyra, flebile lingua / murmurat examinis, respondent flebile ripae” (*Metamorfoses*, XI, vv. 50-54).

XI, vv. 17-19),⁷ aqui a expressão *rubuerunt sanguine* dá o sentido de fúria mortal, assassina e sanguinária das Bacantes.

Assim, diante da riqueza de detalhes da narrativa e de suas possibilidades de significados, a metodologia escolhida para avaliação da recepção dos textos clássicos selecionados é a do leitor implícito relacionado à Escola de Constança (Iser, 1996; Jauss, 1994, 1970). A ideia do leitor implícito busca a relação dialógica entre a obra e o leitor:

[...] o leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto de pré-orientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. Em consequência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto (Iser, 1996, p. 73).

Desse modo, o processo de leitura traz as potências presentes no próprio texto e são essas influências que lhe autoprefiguram a sua própria recepção.

Podemos definir os estudos da recepção de um modo vasto que inclui tanto a análise da conexão entre obras estabelecidas pela influência de uma sobre outra, quanto a maneira como os textos foram traduzidos, reestruturados, resdesenhados e recebidos. De acordo com Charles Martindale (2007), a teoria da recepção fornece uma verdadeira metodologia para trabalhar com qualquer *corpus* de material escrito, do passado até o presente. Portanto, pesquisar a recepção de um texto clássico a sua cadeia receptiva que o liga a outras obras diferentes em língua, gênero e tempo histórico inclui sempre analisar as formas pelas quais essa recepção acontece.

Segundo alguns estudiosos (Bleschet, 2016; Bignone, 1952, Lefkowitz, 1999), podemos resumir as três principais facetas do mito de Orfeu nos seguintes aspectos: o Velocino de Ouro, a descida ao inferno e a morte de Orfeu. O primeiro aspecto se refere à expedição dos

⁷ “tympanaque et plausus et Bacchei ululatus / obstrepere sono citharae, tum denique saxa. / non exauditi rubuerunt sanguine uatis” (*Metamorfoses*, XI, vv. 17-19).

Argonautas⁸ em busca do Velocino de Ouro. Orfeu é o cantor e músico que torna possível a expedição.⁹ O seu canto faz descer os carvalhos da mata de Dodona que permitem a construção da nave Argo. Durante a expedição seu canto marca o ritmo dos remadores, acalma as ondas e as brigas dos Argonautas. Orfeu é uma espécie de agente protetor e sua canção os protege dos perigos como a tentativa de sedução das sereias (Lefkowitz, 1999). O segundo aspecto, refere-se à descida ao Inferno em busca de sua esposa, Eurídice, mordida por uma cobra no dia do casamento. Graças ao poder de sua canção, ele consegue das divindades do Submundo permissão para acessar o mundo dos mortos, mas acima de tudo poder sair com sua amada. Mas este empenho fracassa, pois Orfeu desobedece a única regra de não se virar paravê-la antes de deixar totalmente o mundo dos mortos e a perde pela segunda vez.

Não estavam longe do rebordo superior da terra.
 Cheio de amor, com medo de que Eurídice desfaleça
 e ansioso porvê-la, Orfeu volta o olhar. Logo ela cai de novo.
 De braços estendidos, lutando por que a agarrem e por ela
 se agarrar, a infeliz apenas agarra a inconsistência do ar.
*(Metamorfoses, X, vv. 55-59).*¹⁰

O terceiro e último aspecto alude à morte de Orfeu, existem várias versões, contudo, a versão que terminamos de mencionar logo acima é aquela da execução do poeta pelas Bacantes (*Metamorfoses*, vv. 16-18; 50-54), motivada pela indiferença do poeta para com as mulheres após a morte da sua esposa. Para o propósito deste estudo, o segundo aspecto, da descida ao Submundo na veneração à Eurídice, será a faceta mais importante.

⁸ Referimos ao poema conhecido pelo nome de *Argonáuticas Órficas* (Colavito, 2011; Abrantes, 2016). Depois dos períodos arcaico e clássico, Orfeu aparece também como personagem importante na época helenística em As Argonáuticas de Apolônio de Rodes (1974).

⁹ (*Argonautiques I*, canto, 24-24; 540; 570, 1974).

¹⁰ “nec procul absfuerunt telluris margine summae; / hic ne deficeret metuens auidusque uidendi / flexit amans oculos, et protinus illa relapsa est, / bracchiaque intendens predice et prendere certans / nil nisi cedentes infelix arripit auras.” (*Metamorfoses*, X, vv. 55-59).

O mito do amor de Orfeu, apresentado nos versos 439-540 do Livro IV das *Geórgicas* de Virgílio, está ligado à figura de Aristeu, pastor e inventor da apicultura, pois é por causa dele que Eurídice é picada por uma cobra, já que fugia de seus avanços. Orfeu é um personagem profundamente humano, pois se vê vítima dos sofrimentos do amor e do destino. O poder da canção do poeta e de sua música convence Prosérpina e Hades a deixá-lo trazer sua esposa de volta ao mundo dos vivos. Contudo, com a condição imposta por Prosérpina de que ele não olhasse para Eurídice antes de ter alcançado a superfície: “Já fora dos perigos regressava, / Sendo lei de Prosérpina que às auras / Venha atrás sempre Eurídice” (*Geórgicas*, IV, vv. 485-487).¹¹ Está claro, havia uma lei, *legem*. E a quebra dessa lei se deve a “um descuido / O amante alucinou” (*Geórgicas*, IV, vv. 488),¹² ou seja, a loucura do amante foi repentina e imprudente, o termo *incautum* denota descuido, fraqueza, enfatizado por *dementia* (loucura), enquanto, *subita* sinaliza para a impulsividade. O texto parece indicar que Orfeu sofrera de um tipo de loucura motivada pelo amor excessivo, “Ah! que furor!... maus fados me revocam” (*Geórgicas*, IV, v. 481),¹³ o que explica seu gesto de voltar-se buscando com os olhos sua amada. Em Ovídio esse mesmo ato é motivado pelo desejo e pelo medo de que Eurídice não estivesse mais ali perto. “Então, temendo que ela não estivesse ali e desejoso de vê-la, / Voltou-se seu olhar o amante” (*Metamorfoses*, X, vv. 56-57).¹⁴ Tais sentimentos estão evidenciados pelos adjetivos *amans* que marca que o olhar, *oculus*, é amoroso e *metuens avidusque* que se curva por medo (*metuens*) e ansiedade (*avidusque*) de perder sua amada. Em ambas as versões, Eurídice é esse objeto de desejo nem propriamente vivo nem morto, pois estava na caminhada de transição entre os dois mundos. A mudança de condição da esposa de Orfeu (de morta para viva) seria efetivada no momento em que saísse do Submundo, fato que

¹¹ Todas as traduções das Geórgicas são de Manuel Odorico Mendes: “Jamque pedem referens casus evaserat omnes, / Redditaque Eurydice superas veniebat ad auras, / Pone sequens (namque hanc dederat Proserpina legem)” (*Geórgicas*, IV, vv. 485-487).

¹² “cum subita incautum dementia” (*Geórgicas*, IV, vv. 488).

¹³ “Qui tantus furor? en interum crudelia retro” (*Geórgicas*, IV, v. 481).

¹⁴ “hic, ne deficerent metuens avidusque vilendi / Flexit amans oculus (*Metamorfoses*, X, vv. 56-57).

não aconteceu. Então, como compreender as ações de Orfeu? A regra era explícita: não se devia olhar para trás. O que nesses textos antigos do mito denota a necrofilia à qual Bonaparte se refere? É o que veremos nas seções seguintes.

3. Orfeu necrófilo: a fidelidade na infidelidade

O texto *La faute d'Orphée à l'envers* (A culpa de Orfeu ao reverso) (Bonaparte, 1953) parte da interpretação de um sonho e da leitura do mito de Orfeu em Virgílio (*Geórgicas*, IV, vv 439 a 539) e Ovídio (*Metamorfoses*, X, vv. 1-85). Primeiro, é importante dizer que o sonho foi recolhido durante o curso de uma análise em que a sonhadora era uma moça que ficou órfã de mãe desde muito cedo, logo ao nascer. No sonho a perda da mãe é representada pelo fato de a sonhadora não ter olhado para a égua branca, símbolo maternal. No simbolismo onírico a mãe (égua branca) não segue a filha até o porão da casa, zona sombria e obscura do imóvel, mas permaneceu no andar de cima, nos aposentos do pai. Eis um trecho:

Desço as escadas do antigo hotel do meu pai, em direção aos estabulos abaixo. Está escuro. Ela me segue, a égua branca. Não me viro para ver se ela está me seguindo. Então eu a perdi no caminho. Lá embaixo, encontro Christian, nosso antigo cocheiro, que conheceu minha mãe. Sinto-me culpada pela égua branca, que lá em cima, no meu lugar, vai habitar o apartamento meu e de meu pai (Bonaparte, 1953, p. 221, tradução própria).¹⁵

A perda da égua branca maternal faz a jovem reviver sua fantasia edípica de matricídio na disputa pelo amor do pai. Como a mãe de fato tinha morrido, esse sonho lhe é perturbador pelo transbordamento dos

¹⁵ “Je descends les escaliers de l’ancien hôtel de mon père, vers les écuries en bas. Il fait sombre. Elle me suit, la jument blanche. Je ne me retourne pas pour voir si elle me suit bien. Aussi la perdais-je en route. En bas, je rencontre Christian, notre vieux cocher, qui connaît ma mère. J’ai un sentiment de culpabilité par rapport à la jument blanche, laquelle là-haut, à ma place, habitera mes appartements et mon cabinet de toilette” (Bonaparte, 1953, p. 221).

sentimentos de culpa consciente e inconsciente. Para Bonaparte (1953; 1928), Orfeu também não deve saber a identidade materna de sua Eurídice, pois se ele a visse, ela lhe seria tirada. No sonho como no mito o Tabu do Incesto¹⁶ é erguido. A jovem sonhadora tinha ouvido muitas vezes, quando pequena, o drama da morte de sua mãe ser contado por todos à sua volta, inclusive por Christian, antigo cocheiro da família. Em contrapartida, ela aproveitou-se dessa morte, uma vez que o pai edipiano sobreviveu ao longo dos anos, realizando a fantasia do casal edípico a reinar na imaginação inconsciente da jovem. O sonho evoca toda a culpa inerente aos desejos agressivos em relação à mãe, rival na disputa pelo pai na triangulação edipiana inconsciente da menina (Freud, 1974a). E a fatalidade do destino concretiza esse desejo de eliminar a mãe na disputa pelo pai. Outros dados biográficos da jovem ajudam a contextualizar o sonho, eis que quando criança, seu pai lhe ensinou a andar a cavalo e ela possuía uma égua branca chamada Blanchette, mesmo apelido que sua mãe adotava em vida. A proximidade com os equinos lhe ofereceu o padrão da cena primária (cena do coito dos pais) (Bonaparte, 1952c), a partir da qual as crianças começam a construir suas primeiras teorias sexuais infantis.¹⁷ Quanto ao antigo hotel de seu pai onde ela cresceu e compunha o cenário do sonho, era um edifício imenso com estábulos localizados na parte de baixo em um terreno inclinado que terminava na direção de um rio. Esses cômodos só podiam ser alcançados por meio de várias escadas e por corredores escuros que representavam uma verdadeira descida ao inferno. Bonaparte (1953) interpreta esse

¹⁶ Sobre o tema do Tabu do Incesto sugerimos a leitura de Freud (1976). Nesse estudo o autor faz um paralelo entre as práticas e crenças dos povos indígenas e a vida emocional dos indivíduos neuróticos. Uma das premissas centrais é a ideia de que a proibição do incesto está ligada aos desejos inconscientes profundos. Portanto, o Tabu do Incesto em psicanálise dá amparo a vários outros conceitos em psicanálise, tais como: Complexo de Édipo, Complexo de Castração, Complexo de Perfuração, dentre outros.

¹⁷ Na tentativa de traduzir a cena originária, as crianças usualmente buscam a solução do mistério em função do que elas ouvem e veem, e, assim, interpretam como sendo uma cena de agressão, ‘papai bate em mamãe’. Geralmente negam as relações sexuais dos pais e costumam transformar a mãe em uma virgem ilesa. A tradução entre agressão e penetração é o germe de toda fantasia inconsciente sadomasoquista. Para maior aprofundamento do tema ver Freud (1974b).

sonho com a ajuda do antigo mito órfico. No sonho a história mítica está ao reverso nos seguintes termos: se tomarmos a jovem sonhadora ocupando o lugar da personagem Orfeu, ela permanece no reino dos mortos, representado pelos cômodos escuros abaixo do nível do imóvel, e a mãe dela permanece no andar de cima, no reino dos vivos. No mito, não é Orfeu que permanece no reino dos mortos, mas Eurídice. A jovem perde a égua branca maternal por não ter se virado para ver se ela estava seguindo-a, ou seja, ela não olha. Já Orfeu perde a amada porque a olha. Tanto a jovem quanto Orfeu se tornam imediatamente vítimas do sentimento de culpa por terem perdido o objeto de amor.

A descida de Orfeu às profundezas como um ritual iniciatório do tipo *regressus ad uterum* (“regresso ao útero”) que possibilita que o iniciado se regenere e desperte para um novo modo de ser, um novo nascimento, é uma visão citada por Bonaparte (1953). Eliade (2000) desenvolve uma ideia muito semelhante:

Os mitos e ritos iniciatórios de *regressus ad uterum* colocam em evidência o seguinte fato: o retorno à origem prepara um novo nascimento, mas este não repete o primeiro, o nascimento físico. Especificamente, há uma renascença mística, de ordem espiritual – em outros termos, o acesso a um novo modelo de existência (comportando a maturidade sexual, a participação na sacralidade e na cultura; em suma, a “abertura” para o Espírito). A ideia fundamental é que, para se ter acesso a um modo superior de existência, é preciso repetir a gestação e o nascimento, que são porém repetidos ritualmente, simbolicamente; em outros termos, as ações são aqui orientadas para os valores do Espírito e não para os comportamentos da atividade psicofisiológica. (Eliade, 2000, p.76).

Mas não será nesse aspecto de *regressus ad uterum* que a autora irá se aprofundar. Para descrever a configuração do mito, Bonaparte (1953) propõe três pontos de vista: o passional, o histórico e o funcional. Vejamos o que cada um significa e como se aplica ao mito de Orfeu nas versões de Virgílio e Ovídio.

O ponto de vista passional refere-se a todos os sentimentos suscitados na história mítica, sejam eles emoções boas ou ruins. De modo

geral, Orfeu mobiliza uma vivência violenta da perda de um ente querido e do luto. Esses sentimentos estão presentes em diferentes momentos nas narrativas. Nos versos “Cheio de amor, com medo de que Eurídice desfaleça / e ansioso porvê-la” (*Metamorfoses*, vv. 56-57):¹⁸ temos o medo (*metuens*), a ansiedade (*auidusque*) e o amor (*amans*). Portanto, são elementos passionais de grande apelo emocional.

Já o ponto de vista histórico remete à transmissão da herança do Orfismo passado de geração em geração até atingir a esfera coletiva. Dessa maneira, a forma como se recebe um mito hoje é plurideterminada por todas essas heranças históricas da sua recepção e tradução. Um trecho significativo na versão de Ovídio já demonstra esse comprometimento histórico: “Foi ele também quem ensinou os povos da Trácia / a transferirem seu amor para rapazinhos e a acolherem da vida / a curta primavera que precede a juventude, e as primeiras flores” (*Metamorfoses*, vv. 83-85).¹⁹ Há aqui a ideia de transferência de ensinamento realizada pelo verbo *transferre* (transferir).

E, por fim, o ponto de vista funcional relacionado ao aspecto mágico e psicológico do mito: a voz (*uoce*) e as habilidades musicais de Orfeu são mágicas, pois foi com elas que ele conseguiu atravessar a fronteira entre o mundo dos vivos e o dos mortos e que conseguiu convencer os deuses do Submundo a trazer de volta à vida sua amada esposa. Eis que, “debalde chamado pela voz de Orfeu. Ele compareceu” (*Metamorfoses*, X, vv. 3).²⁰ E os versos continuam:

Enquanto entoava este canto e tangia as cordas a acompanhar os versos, as exangues sombras choravam, Tântalo parou de colher a água que lhe voltava a fugir, parou a roda de Ixion, nem as aves devoravam o figado, as netas de Belo deram descanso às urnas, e tu, Sísifo, sentaste-te na tua pedra. Diz que, então, pela primeira vez vencidas pelo canto,

¹⁸ “hic ne deficeret metuens auidusque uidendi flexit amans oculos” (*Metamorfoses*, vv. 56-57).

¹⁹ “ille etiam Thracum populis fuit auctor amore / in teneros transferre mares citraque iuuentam / aetatis breue uer et primos carpere flores. (*Metamorfoses*, vv. 83-85).

²⁰ “tendit et Orpheus nequicquam uoce uocatur” (*Metamorfoses*, X, vv. 3).

se salpicaram de lágrimas as faces das Eumênides. Nem a esposa real,
nem aquele que governa as profundezas ousaram recusar
o que lhes era pedido. Chamaram Eurídice. Estava no meio
das sombras
(*Metamorfoses*, X, vv. 40-48).²¹

Vernant (1992) aponta que há, nesse mito, toda uma questão espiritual, filosófica e política que chega até os dias de hoje. De um modo geral, entre os antigos, mesmo na poesia arcaica está presente uma concepção da identidade individual. E isso se manifesta, por exemplo, na obsessão do guerreiro homérico com a reputação pessoal (*kléos*), com as histórias que se contam sobre ele e que constituem uma espécie de identidade social e da agência humana (as personagens são representadas pensando, tomando decisões e também são socialmente responsáveis por seus atos (Vermeule, 1981).

Com esse método próprio de leitura do mito, Bonaparte (1953) passa a ler, nos textos clássicos de Virgílio (*Geórgicas*, IV, vv 439 a 539) e de Ovídio (*Metamorfoses*, X, vv. 1-85), o personagem Orfeu com instintos de agressão de punir e de se autopunir. Eurídice percebe tanto a crueldade para com ela quanto para com ele próprio. Afinal, seu esposo sabia que era necessário manter “a determinação de não olhar para trás, enquanto não deixasse / os vales do Averno, ou ficaria o favor sem efeito” (*Metamorfoses*, X, vv. 51 e 52),²² mas mesmo assim ele olhou. Neste caso, é a luz dos olhos do amante que não poderia voltar para trás, pois o termo *lumina* se refere aos olhos e o elemento prefixal *re-*, que forma o advérbio *retro*, apresenta o sentido de movimento para trás (Faria, 1995, p. 572). Assim, Orfeu perde Eurídice pela segunda vez. Para Bonaparte (1953, 1930) a devoção de Orfeu à Eurídice é do tipo que geralmente só

²¹ Talia dicentem neruosque ad uerba mouentem / exsangues flebant animae; nec Tantalus undam / captatuit refugam, stupuque Ixionis orbis, / nec carpsere iecur uolucres, urnisque uacarunt / Belides, inque tuo sedisti, Sisyphè, saxo. / tunc primum lacrimis uictarum carmine fama est / Eumedidum maduisse genas; nec regia coniunx / sustinet oranti nec qui regit ima negare, Eurydicenque uocant, umbras erat illa recentes (*Metamorfoses*, X, vv. 40-48).

²² “ne flectat retro sua lumina, donec Avernas/ exierit valles; aut inrita dona futura” (*Metamorfoses*, X, vv. 51 e 52).

vemos em enlutados necrófilos (Aggrawal, 2011) retratados em contos mórbidos e sombrios como os de Poe (1999) e de Sade (2013).

Por que Orfeu não respeitou a ordem de não olhar para trás enquanto não chegasse à superfície? Provavelmente por “descuido” ou “loucura” (*Geórgicas*, IV, vv. 488).²³ Se a voz (*uoce*) pode trazer Eurídice de volta, o olhar a condenou à morte eterna. Estamos no campo do olhar, olhar que pune, machuca, mata. Lembremos aqui de algumas outras histórias tradicionais em que olhar indevidamente traz infortúnio: a mulher de Ló é transformada numa estátua de sal por ter se virado desafiando Iahweh, quando este destruiu Sodoma e Gomorra, as cidades amaldiçoadas com fogo do céu. Temos o mito da cabeça da Górgona que petrifica qualquer um que ouse olhar para ela. Sabe-se que durante certas cerimônias judaicas, Cohem abençoa os fiéis. Mas se aquele que ele abençoa olhar para ele, deverá perder um olho; se olhar uma segunda vez, perderá o outro olho; finalmente, se ele levantar a cabeça pela terceira vez, morrerá. No mito de Orfeu e Eurídice, tanto o sujeito que olha quanto o que é olhado são diretamente atingidos pela perda do seu objeto de amor, ambos são afetados pelas consequências do olhar.²⁴

O termo necrofilia geralmente está relacionado à gratificação sexual por meio de sexo com os cadáveres. Para a maioria das pessoas é uma prática estranha e bizarra. O necromaniaco pode embalsamar e preservar um cadáver (às vezes de um ente querido) e mantê-lo sob sua custódia por longos períodos. Atos repetidos de relações sexuais podem ou não ser perpetrados no corpo. É também conhecida como necrocoito e tanatofilia (Aggrawal, 2011). Em termos psicopatológicos a necrofilia pode ser vista sozinha ou em associação com uma série de outras parafilias, a saber, sadismo, canibalismo, vampirismo (a prática de beber sangue de uma pessoa ou animal), necrofagia (comer a carne dos mortos), necropedofilia (atração sexual por cadáveres de crianças)

²³ “Cum subita incautum dementeia cepit amantem,” (*Geórgicas*, IV, vv. 488).

²⁴ Existem várias interpretações para a interdição do olhar no mito de Orfeu e fora dele. É importante mencionar as obras de Junito de Souza Brandão (Brandão, 1984; 1987; 1991). Em psicanálise o tema do olhar também é muito abordado uma vez que uma das condições da análise é a interdição do olhar com o uso do divã. Assim, sugerimos a leitura de Quinet (2002).

e necrozoofilia (atração sexual por cadáveres de animais ou por sua morte, também conhecida como necrobestialidade). O termo deriva das palavras gregas νεκρός (cadáver, corpo morto) e φιλία (amor, amizade) (Grimal, 1996; Malhadas; Dezotti; Neves, 2022). Bonaparte (1928) e Jones (1931) distinguem duas formas bem caracterizadas de necrofilia: a primeira, parece ser uma extensão do papel natural desempenhado pelas pessoas enlutadas que costumam guardar objeto, roupa ou fotografia da pessoa falecida por um longo período, como um tipo de preservação das lembranças do ente querido. O segundo tipo, ocupa talvez a categoria mais extrema que se possa imaginar da perversão do instinto amoroso. Aqui se busca a satisfação sexual ou amorosa com qualquer cadáver e se consegue isso realizando um ato sexual com o morto, ou, mais characteristicamente, mordendo, rasgando ou devorando a carne em decomposição.

Na mitologia grega, a necrofilia foi retratada por Partênio de Niceia (séc. I a.C.), gramático e poeta grego cuja única obra sobrevivente é uma coleção de histórias de amor, *Erotica Pathemata* (Parthenius Longus, 1916). Neste livro, ele narra história de amor incestuoso, de maldição e de necrofilia. Euopis foi cercada de amor por seu pai Troezen e se apaixona por ele. Isso enfureceu seu tio, Dimoetes, que repreendeu Troezen. Não sendo capaz de suportar a vergonha, Euopis se enforcou, mas não sem antes amaldiçoar Dimoetes. Talvez por causa da maldição, não demorou muito para que Dimoetes encontrasse o cadáver de uma mulher desconhecida muito bonita, jogado ao mar. Ela era tão bonita que ele imediatamente se apaixonou por seu cadáver e traçou um plano para que pudesse apreciá-la em particular. Ele manteve o corpo em sua companhia e teve relações sexuais com ele repetidamente. Logo, o corpo começou a se decompor e se tornou inútil para a relação sexual. Dimoetes, que agora tinha que dar a ela um enterro decente, construiu um túmulo magnífico para seu corpo. No entanto, ele foi incapaz de suportar a dor de perdê-la, a quem ele tanto amava! Impossibilitado de suportar a separação por mais tempo, ele cometeu suicídio no túmulo da amada, com sua espada. Curiosamente, a dor que levou ao suicídio, neste caso, não foi devida à perda de um ser vivo, como geralmente acontece, mas à perda de um cadáver que não estava mais disponível para a relação sexual. Outro exemplo famoso de necrofilia na mitologia grega é o de Aquiles,

que teve relações sexuais com o cadáver de Pentesileia, uma rainha amazona, filha de Ares e Otrera (Heródoto *apud* Graves, 1958, p. 6). Uma vez, enquanto caçava, ela accidentalmente matou sua irmã Hipólita e foi para Tróia, ora em Guerra, em busca de absolvição. Então, ela se juntou aos troianos em sua luta contra os gregos. Aquiles a matou em batalha. No entanto, imediatamente após o assassinato, quando ele removeu seu capacete e viu seu rosto, ele se apaixonou por ela e teve relações sexuais com seu cadáver. O soldado Tersites ridicularizou Aquiles e o acusou de necrofilia. Aquiles respondeu matando prontamente Tersites com um único golpe de sua espada.²⁵

O ato supostamente amoroso de Orfeu ao virar-se para ver Eurídice condenando-a em definitivo à morte, a meu ver, não demonstra sua fidelidade amorosa à finada esposa, mas ao contrário, aponta para a sua infidelidade. Isso se explica, primeiramente, conforme o ponto de vista aqui defendido, porque o amor de Orfeu à Eurídice é secundário em relação ao amor primário que ele sente por sua mãe Calíope. Ele é, assim, infiel a Eurídice porque quer, na verdade, sua própria mãe. Ovídio menciona, “cheio de amor, com medo de que Eurídice desfaleça” (*Metamorfoses*, X, v. 56)²⁶ e, nesse caso, o medo está relacionado ao Tabu do Incesto como vimos na interpretação do sonho da jovem acima, fazendo parte do funcionamento inconsciente do personagem mítico.²⁷ Em segundo lugar, a caminhada junto a Eurídice em direção à superfície (das profundezas para a luz) forneceu a Orfeu o ritmo da cena originária

²⁵ A fonte antiga para essa história se encontra em Herodotus (1920).

²⁶ “hic ne deficeret metuens audusque uidendi” (*Metamorfoses*, X, v. 56).

²⁷ Embora, pareça um pouco ingênuo transpor o funcionamento inconsciente para uma personagem mítica, uma vez que não se trata de uma pessoa com uma mente humana, mas de uma representação de pessoa conforme as concepções gregas arcaicas, em que o inconsciente não fazia parte do repertório de entendimento dos processos mentais humanos. Para os gregos, os processos mentais para além do nosso controle eram como ações divinas. Entretanto, esse modo de leitura próprio da personagem mítica se fundamenta na perspectiva das relações entre psicanálise e literatura. Bonaparte demonstrava interesse pela forma como os escritores se utilizam do sonho na produção literária, como determinadas obras, independente de sua época, convocam o psicanalista a esmiuçá-las e a vacilar na posse da verdade imutável da nossa relação com a linguagem. A característica marcante da metodologia bonapartiana é que ela própria projeta sua própria história de vida na interpretação das obras antigos.

(em psicanálise seria o ritmo do coito entre seus pais, Apolo e Calíope). “Em profundo silêncio, seguem por vereda íngreme, / escarpada, escura, envolta em espessa neblina” (*Metamorfoses*, X, vv. 54 e 55).²⁸ Logo, o sadismo primitivo ligado à fantasia infantil dessa cena toma seu lugar, pois este é o primeiro casal edipiano a reinar na imaginação do jovem Orfeu. E o drama da morte contado na cena do coito dos pais de Orfeu resulta no mais profundo sentimento inconsciente de culpa. Então, o ritmo da cena originária²⁹ vai de ‘papai bate em mamãe’ para ‘papai mata mamãe’, ou seja, uma dose extrema de sadismo é acrescentada à equação (Bonaparte, 1930). A autora observa que o sadismo constitui uma função instintiva de impulsos puramente libidinais e puramente destrutivos, fusão, que, doravante, persiste ininterruptamente. “De braços estendidos, lutando por que a agarrem e por ela / se agarrar, a infeliz apenas agarra a inconsistência do ar” (*Metamorfoses*, X, vv. 58-58),³⁰ as expressões *prendique et prendere* (pegar e agarrar) enfatizam a ideia de um esforço físico, de pujança. O amor de Orfeu se empossa da pulsão de morte e a projeta para fora sob a forma de instinto de agressão, de sadismo³¹ que logo em seguida passa para a necrofilia ao manter sua esposa como cadáver digno de devoção, pois mesmo depois de morto sua língua continua a chamá-la. Na tradução de Domingos Lucas Dias o sadismo se encontra constituído pelo retorno da necrofilia sobre o próprio sujeito (Orfeu) e envolve também Eurídice.³² O fato de a pulsão sexual

²⁸ “Carpitur accluvis per muta silentia trames, / arduss, obscurus, caligine densus opaca” (*Metamorfoses*, X, vv. 54 e 55).

²⁹ A cena originária é sempre percebida como sendo uma cena de agressão ou sádica do coito, daí sua importância para o campo das fantasias como uma resposta tradutiva ao ataque pulsional interno do aparelho psíquico (Bonaparte, 1930; 1952c).

³⁰ “brachiaque intendens prendique et prendere certans / nil nisi cedentes infelix arripit auras” (*Metamorfoses*, X, vv. 58-58).

³¹ O tema do sadomasoquismo envolve uma gama enorme de conceitos e argumentos em psicanálise que extrapolam o escopo deste trabalho. O penetrar implica no sadismo e o ser penetrado no masoquismo. Tendo em vista o par atividade/passividade, a agressão originária vem do outro para só depois se tornar autoagressão. Portanto, primeiro o sujeito é agredido e pode ter prazer nessa posição e só depois metaboliza essa agressão, e, então, ela torna-se autoagressão. Sugerimos a leitura de Laplanche (1985).

³² Em psicanálise há a prioridade do tempo masoquista na gênese da pulsão sadomasoquista. Para quem desejar saber mais sobre o caráter privilegiado do

sadomasoquista, gozar na dor, é ressaltado no termo *infelix* (infeliz). A perda para ambos vem com muito sofrimento, e para Orfeu gera “a dor da alma e as lágrimas” (*Metamorfoses*, X, v. 75).³³ E em Virgílio, Orfeu é descrito como um cruel tirano, “Se inda o seguia: do cruel tirano / Ai! roto o pacto, foi baldio o esforço” (*Geórgicas*, IV, vv. 492-493),³⁴ a expressão *ataque rupta tyranni* oferece a ideia de um ataque implacável do tirano. Para Bonaparte (1953) a agressão de Orfeu, seja auto, contra o próprio sujeito, ou hetero, contra Eurídice, é sinal de um dinamismo psíquico primitivo, uma força elementar que o leva à necrofilia: amar por duas vezes o mesmo cadáver, “ao morrer de novo, do marido não tem queixa alguma” (*Metamorfoses*, X, v. 60).³⁵ A localização de Eurídice entre duas mortes é parte importante da herança do Orfismo na cultura ocidental. A declaração final de Eurídice: “Orfeu, quem a mim e a ti nos perde?” (*Geórgicas*, IV, vv. 494)³⁶ representa um elo entre os dois Complexos de Édipo, o de Orfeu e o de Eurídice. Bonaparte (1953) traduz esse trecho da seguinte maneira: “Quem? na frente de seu marido que desaparece, o abismo das gerações” (p. 225, tradução própria).³⁷ A expressão “l’abîme générations” (“o abismo das gerações”) denota a impossibilidade do coito da menina (Eurídice) com o pai (Orfeu). Entre eles surge por espelhamento e projeção o Tabu do Incesto que separa para sempre o filho da mãe e a filha do pai. Daí a força com que é fechado para Orfeu o acesso ao amor. Quando, por outro lado, um amante sente prazer em olhar nos olhos de sua amada é porque deve ter reconhecido nela um objeto não incestuoso, um objeto permissível, comandado por

sadomasoquismo na constituição da sexualidade humana, sugere-se a leitura de Bonaparte (1948) e Laplanche (1985).

³³ “dolorque animi lacrimaeque” (*Metamorfoses*, X, v. 75).

³⁴ “Effusus labor, ataque immitis rupta tyranni / Foedera, terque fragor stagnis auditus Averni” (*Geórgicas*, IV, vv. 492-493).

³⁵ “iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam” (*Metamorfoses*, X, v. 60). Ariés (1989a; 1989b) realiza um importante percurso histórico desde o começo da Idade Média até o século XIX sobre as representações e as atitudes do homem perante a morte. Para entender mais as transformações que as concepções sobre a morte sofreram e a relação com os mortos, recomendamos a leitura de suas obras.

³⁶ “Illa, Quis et me, inquit, miseram, et te perdidit, Orpheu?” (*Geórgicas*, IV, vv. 494).

³⁷ “Qui ? devant son époux qui disparaît, de l’abîme générations” (Bonaparte, 1953, p. 225).

instintos profundos. Esse mesmo trecho na tradução de Manuel Odorico Mendes diz: “Orfeu, quem a mim e a ti nos perde?” (*Geórgicas*, IV, v. 494),³⁸ ou seja, os dois perdem um ao outro. Há nessa fala de Eurídice uma retaliação, fazendo Orfeu regressar à sua orfandade. Eurídice assim como Orfeu se vê comprometida com a morte edipicamente desejável. Ela deve permanecer morta, separada, desmamada do pai edipiano (Orfeu), mantendo o Tabu do Incesto. Ela tal como ele deve sofrer tanto a angústia da separação quanto o castigo da morte, Eurídice perde a vida pela morte e Orfeu ganha a morte em vida.

Orfeu perde Eurídice porque não convém amar incestuosamente. Então perdemos o que amamos porque amamos muito. Ou demais, de forma culpada; ou muito pouco, a agressão entrelaçada com todo amor, sempre ambivalente, não sendo então impedida. O que equivale a dizer que é difícil amar e que, seja qual for a forma como amamos, muitas vezes amamos mais ou menos mal (Bonaparte, 1953, p. 228, tradução própria).³⁹

Por amar mal, Orfeu ganha a morte em vida, mantendo-se afastado dos prazeres sexuais com outras mulheres. Essa não é uma ideia estranha. Na literatura grega clássica, temos, por exemplo, a fala do Mensageiro em *Antígona* de Sófocles: “Mensageiro: [...] Pois os prazeres, / Quando os homens deles abdicam, não considero / vida, mas cadáver em vida, como penso” (*Antigone*, vv. 1165-1167).⁴⁰ No Górgias de Platão há uma passagem que também vai nessa direção: “Sócrates diz: Portanto, é incorreto dizer que os homens que nada carecem são felizes. / Cálicles responde: Pois, assim, seriam felizes ao máximo as pedras e

³⁸ “Illa, Quis et me, inquit, miseram, et te perdidit, Orpheu? (*Geórgicas*, IV, v. 494).

³⁹ “Orphée perd Eurydice parce qu'il ne convient pas d'aimer incèstueusement. Ainsi l'on perd ce qu'on aime parce qu'on l'aime mal. Ou trop, de façon coupable ; ou trop peu, l'agression intriquée à tout amour, à jamais ambivalent, n'étant alors pas entravée. Ce qui revient à dire qu'il est difficile d'aimer et que, de quelque façon que l'on aime, on aime souvent plus ou moins mal” (Bonaparte, 1953, p. 228).

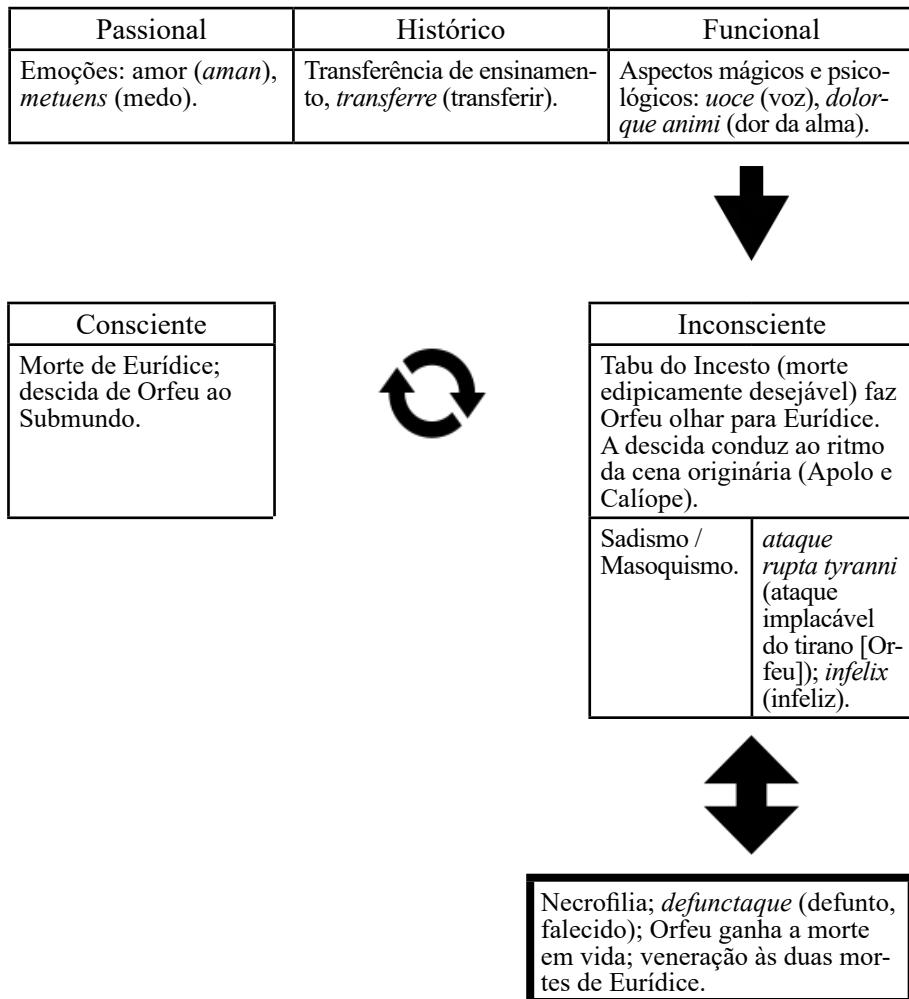
⁴⁰ “[...] Τὰς γὰρ ἡδονὰς / ὅταν προδῶσιν ἀνδρες, οὐ τίθημ’ ἐγώ / Ζῆν τοῦτον, ἀλλ’ ἔμψυχον ἥγουμαι νεκρόν. (*Antigone*, vv. 1165-1167)”.

os cadáveres” (IV, vv. 491e).⁴¹ Dessa forma, Orfeu se mostra defunto em vida. Os versos “Simulacros sem luz, do Érebo surgem / São de estrênuos heróis defuntos corpos” (*Geórgicas*, IV, vv. 477-475)⁴² apontam para o momento no poema em que Orfeu entra no Submundo, ou seja, ele ainda não perdeu Eurídice, mas serão esses elementos textuais que trazem o tema dos cadáveres.

⁴¹ “Σω: Οὐκ ἄρα ὄρθῶς λέγονται οἱ μηδενὸς δεόμενοι εὐδαί- / μονες εῖναι. / Κλλ: Οἱ λίθοι γὰρ ἀν οὗτῳ γε καὶ οἱ νεκροὶ εὐδαι- / μονέστατοι εῖεν” (*Górgias*, IV, vv. 491e).

⁴² “Umbrae ibant tenues, simulacraque luce parentum / Matres ataque viri, defunctaque corpora vita” (*Geórgicas*, IV, vv. 477 e 475). Os comentários do Grupo de Trabalho Odorico Mendes sob organização de Paulo Sérgio de Vasconcellos apontam que o verso 472 assinala para os fantasmas dos mortos.

Quadro 1: análise da necrofilia no mito de Orfeu por Bonaparte:



Fonte: Autoria própria.⁴³

Esse esquema não esgota as possíveis reflexões ontoteológicas contidas na metáfora da morte no mito de Orfeu que são passíveis de

⁴³ Os termos em latim servem como alusões aos elementos textuais trabalhados ao longo desse artigo. As setas servem como guias simples de direção.

inúmeras análises.⁴⁴ Vernant (1992) alude ao conflito de concepções do mundo religioso antigo que veem o amor como uma instância reguladora, tornando-o mais forte que a morte. O amor órfico representa a unidade perfeita. E foi em nome dessa força plena que Orfeu contestou a morte de Eurídice, recusando a divisão entre o mundo dos mortos e o dos vivos. Orfeu necrófilo é a recepção de um clássico que vai muito além do ponto de vista psicanalítico padrão que diria que Orfeu ao voltar-se para trás quebrou a única condição que lhe fora imposta pelos deuses e que, perdendo Eurídice, inconscientemente, ele quis perdê-la. Se colocarmos na balança a tradição de um lado e a recepção bonaparteana do outro, o resultado do mito não é mais o mesmo. “Por isso se recomenda que não se procure a especificidade do mito no conteúdo, mas na função” (Burkert, 1991, p. 18), nisso reside a beleza da recepção desse mito.

5. A recepção clássica: um destino extraordinário na obra bonaparteana

A recepção da literatura antiga oferece ao leitor a condição de que o mesmo construa hipóteses interpretativas, supra lacunas, associe diferentes passagens e assim “o texto é, então, construído (mais do que reconstituído) no processo de leitura e cada leitor o construirá de uma forma diferente, em maior ou menor grau” (Vasconcellos, 2022, p. 6). Em Bonaparte (1953), a dinâmica de leitura dos textos latinos privilegiou a interpretação de um sonho, cuja interpretação se torna um evento ancorado nas circunstâncias das composições latinas. De acordo com Wolfgang Iser (1999, p.73), “as condições de atualização do texto se inscrevem na própria construção do texto que permitem constituir o sentido do texto na consciência receptiva do leitor. A concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor”. Podemos considerar que as obras latinas anteciparam para

⁴⁴ A reflexão sobre a morte no mito de Orfeu encontra ressonância no trabalho de Blanchot (1955). O desejo desmedido por Eurídice, morta duas vezes, passa a exercer uma força fatal e representa a experiência da própria morte de Orfeu. Nessa encenação o processo de criação literária possui dois níveis distintos e simultâneos: a criação de cada obra individualizada e a fundação do espaço literário. Assim, valendo-se do mito de Orfeu, Blanchot encena a mitologia da origem da literatura.

a psicanalista Bonaparte a necrofilia em Orfeu e o papel do Tabu do Incesto no mito. *Geórgicas* e *Metamorfoses* foram para a Princesa Marie uma fonte de riqueza em símbolos, eloquência visual e emoções. Não tem como dizermos que os manuscritos latinos possuem inconsciente, porque eles não são pessoas. Mas, Virgílio, Ovídio e Bonaparte tinham aparelho psíquico e, portanto, cada um era dotado de seu inconsciente. Provavelmente o inconsciente de Bonaparte funcionou de forma receptiva. Afinal, a materialidade dos textos clássicos prefigura a mobilização psíquica na Princesa.⁴⁵

Nesse caso específico, a recepção de dois clássicos tem um destino extraordinário porque mostra não só o sentido dos textos na consciência receptiva de Bonaparte, mas também no seu inconsciente receptivo. Só conhecemos o inconsciente por algo consciente, depois que esse algo sofreu transformação ou tradução para algo consciente. Assim, conteúdos conscientes e inconscientes constituem registros distintos, topograficamente separados, mas, de mesmo conteúdo. A transição do sistema inconsciente para o sistema seguinte não se processa pela efetivação de um novo registro, mas, por uma modificação em seu estado, uma alteração em sua catexia (energia pulsional). O conteúdo da consciência é muito pequeno quando comparado ao conteúdo inconsciente. Sabemos que no estado de vigília o inconsciente não penetra plenamente naquilo que constitui nossa vida cotidiana, devido ao trabalho da censura, porém, ele é mobilizado. A chamada Estética da Recepção de Hans Robert Jauss (1979) recorre a diferentes correntes de pensamento para habilitar uma compreensão mais apropriada da obra literária. Consequentemente, há uma permeabilidade e uma flexibilidade da teoria para ultrapassar o campo específico da obra e chegar ao mundo do leitor. Acreditamos que nesse caso específico do Orfeu necrófilo de Marie Bonaparte uma álgebra entre a consciência receptiva e o inconsciente receptivo poderia ser expressa nos seguintes termos: a)

⁴⁵ O esquema freudiano do aparelho psíquico (Freud, 1972) possui duas extremidades: uma perceptiva e outra motora. Chamamos inconsciente o sistema que se encontra por trás dele, pois não tem acesso à consciência exceto pelo pré-consciente (barreira). O funcionamento entre os sistemas: consciente / pré-consciente / inconsciente, pode pender no domínio de um sobre o outro como lentes de telescópio.

excitação da consciência receptiva: quantidade **x**. b) mobilização do inconsciente receptivo: quantidade **y**. c) criação ou leitura receptiva: quantidade **z**. d) quantificação: +, significa que a estrutura do texto antecipa de modo claro para o receptor algum conteúdo, imagem, roteiro ou encantamento à consciência receptiva e então surgem os elementos para a nova criação estética-literária. e) quantificação: −, significa que o inconsciente receptivo é mais mobilizado em termos de energia.

Fórmula algébrica da recepção: $x + y = z$

Então, se **x** (consciência receptiva) é maior que **y** (inconsciente receptivo) a soma algébrica **z** será de sinal positivo (a). Se, ao contrário, **y** (inconsciente receptivo) é maior que **x** (consciência receptiva), a soma algébrica **z** não será necessariamente de signo positivo, pois, quando se trata do sistema inconsciente não podemos ter certeza (b). A inibição pode prevalecer e as excitações inconscientes podem desencadear um bloqueio no processo receptivo. Ademais, esses elementos mobilizados pelo inconsciente só poderão ser trabalhados quando chegarem à consciência. Assim, teríamos:

a) $x \uparrow + y \downarrow = + z$

b) $x \downarrow + y \uparrow = + z \text{ ou } - z$

Não podemos nos enganar com a aparência simples dessas fórmulas, pois **x** e **y** são cada um o resultado de certos elementos impossíveis de isolar e que no curso da recepção variam cada qual segundo outros elementos a ele adicionados, e que podem, num momento determinado modificar o resultado de maneira temporária ou permanente do signo final. O inconsciente receptivo é uma possibilidade que deve ser agregada aos estudos da recepção, mesmo que as forças psíquicas inconscientes sejam difíceis de se mensurar com precisão, pois o que vemos é o resultado **z** na estética da recepção. As reflexões iniciadas por Jauss (1970; 1979) na Alemanha em torno do estabelecimento de uma ciência da interpretação de objetos estéticos baseada na resposta do espectador abre não apenas uma discussão sobre a recepção estética (Warning, 1975) mas também em torno da literatura e do leitor (Jauss, 1979). Seu empenho na reabilitação da historicidade do texto literário leva ao ponto de vista da recepção na concretude das potencialidades de leitura. A chamada Estética da Recepção se preocupa com as perguntas

colocadas à obra literária ao longo do tempo, sobretudo a um texto clássico (Zilberman, 1989). Na perspectiva do leitor implícito (Iser, 1979), na recepção por Bonaparte das *Geórgicas* (IV, vv 439 a 539) e das *Metamorfoseos* (X, vv. 1-85), é notável a comutabilidade dos textos e de seus graus de experimentalismo para a análise de um sonho.

A *global classics*,⁴⁶ mais especificamente a recepção clássica, é objeto de inúmeros estudos no Brasil e no mundo (Sano, 2024) e tem atribuído novos sentidos a textos clássicos. Quando se pensa na recepção de textos antigos uma das primeiras questões que surge é a temporalidade. Nesse sentido, Martindale (1993) elabora o conceito de transhistoricidade em que o passado (manuscrito antigo) lida constantemente com as épocas passadas e o presente ao mesmo tempo. Isso significa dizer que a recepção clássica⁴⁷ foi construída por gerações anteriores e é imperiosamente determinada pelo presente (Martindale; Thomas, 2006). O percurso traçado pela leitura de Bonaparte do mito de Orfeu energizou a recepção de um clássico. Eis o verdadeiro valor da recepção dos Antigos! Conhecida como “uma generosa mulher de letras e ciência” (Amouroux, 2012, p. 79, tradução própria),⁴⁸ a característica de seu estilo é sua capacidade de misturar suas duas vocações: a de cientista e a de romancista. Sua aplicação da teoria psicanalítica aos escritos literários clássicos misturada com suas preocupações pessoais (no caso, o sonho de sua paciente) dão a sua proposta de releitura do mito de Orfeu um aspecto original particular. Há quem a critique (Roudinesco, 2009) apontando que sua neurose pessoal estava muito impregnada em seus escritos. Se isso é verdade, que os temas centrais dos seus escritos como a mãe morta, a bissexualidade da mulher, a frigidez feminina (Bonaparte, 1928, 1967), dentre outros, foram referências diretas à sua própria vida, não importa, pois há quem (Bourgeron, 1997) aposte que não se deve pôr em descrédito o conjunto de sua obra por essa razão. De

⁴⁶ Área em definição, mas que tem absorvido como um dos seus princípios os estudos de recepção.

⁴⁷ É importante localizar no contexto específico dos Estudos Clássicos a semelhança e diferença entre a abordagem da intertextualidade e os estudos da recepção. Sugerimos a leitura de Vasconcellos (2022).

⁴⁸ “une généruse femme de lettres et de sciencees” (Amouroux, 2012, p. 79).

fato, a recepção do mito de Orfeu está perpassada por suas preocupações clínicas, de modo que ela nos entrega parte de uma análise de um sonho de uma paciente de maneira única, como jamais outro psicanalista fez tão intimamente permeada pela recepção de um clássico.

5. Conclusão

Através desse percurso foi possível compreender a leitura do mito de Orfeu realizada por Marie Bonaparte. Vimos a possibilidade da interação da análise psicanalítica de um sonho com a literatura antiga. Isso significa que as alternativas de recepção de autores gregos e latinos são abundantes. Orfeu e Eurídice são um casal fadado ao fracasso no amor devido às questões edípianas inconscientes. E o amor exagerado de Orfeu e sua ginofobia trazem à tona aspectos da necrofilia relacionada às relações psíquicas universais que ligam os vivos aos mortos.

A configuração do Orfeu necrófilo faz parte do ponto de vista funcional do mito à luz da materialidade textual de Virgílio e Ovídio por Bonaparte. Os impulsos necrofílicos de Orfeu emergem em seu canto, sua voz e sua atração sádica pelo fantasma de Eurípides. O breve período em que esteve com sua amada antes de olhá-la foi o momento do contato real com o cadáver da falecida.

A recepção dos textos latinos é um campo privilegiado, pois nos permite presenciar a engenhosidade de uma autora cuja abertura às obras garantiu ao sistema inconsciente um lugar como destinatário de um clássico.

Agradecimentos

Agradeço imensamente a menção honrosa feita pelo Dr. Rémy Amouroux da *Université de Lausanne – Suisse*, na *Introduction* do livro *Marie Bonaparte et Sigmund Freud: correspondance intégrale (1925-1939)*, ao meu trabalho de reabilitação de parte da obra da Princesa Marie. Gostaria de agradecer especialmente Sua Alteza Real a Princesa Tatiana Fruchaud e Sua Alteza Real o Príncipe Carlo Alessandro della Torre e Tasso, por autorizarem que as *Correspondance intégrale* entre sua avó e Sigmund Freud fossem publicadas.

Referências

ABRANTES, Miguel Rúben F. C. As Argonauticas Órficas e sua possível ligação às Argonauticas de Apolónio de Rodes. *Boletim de Estudos Clássicos*, n. 61, p. 37- 51, 2016. DOI: https://doi.org/10.14195/2183-7260_61_2.

AGGRAWAL, Anil. Necrophilia in Greek Mythology. In: AGGRAWAL, Anil. *Necrophilia: forensic and medico-legal aspects*. New York: CRC Press, 2011, p. 4-7.

AMOUROUX, Rémy. (ed.). *Marie Bonaparte et Sigmund Freud: correspondance intégrale (1925-1939)*. Tradução de Olivier Manonni. Paris: Flammarion, 2022.

AMOUROUX, Rémy. *Marie Bonaparte: entre biologie et freudisme*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes éditions, 2012.

ARIÉS, Philippe. *Sobre a história da morte no Ocidente desde a Idade Média*. Lisboa: Teorema, 1989a.

ARIÉS, Philippe. *O homem diante da morte*. Trad. Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, v.1, 1989b.

APOLLONIOS DE RHODES. *Argonautiques*: Tome I: chant I-II. Tradução de Émile Delage. Paris: Les Belles Lettres, 1974.

BERTIN, Célia. *A última Bonaparte*. Tradução de Rachel Meneguello. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

BIGNONE, Ettore. *Historia de la literatura latina*. Tradução de Gregorio Halperín. Buenos Aires: Editorial Losada, 1952.

BIZ, Ricardo. Por que Orfeu? *Idé*, v. 46, n. 78, p. 199-200, 2024. Disponível em: <https://pepsic.bvsalud.org/pdf/ide/v46n78/0101-3106-ide-46-78-0199.pdf>. Acesso em: 23 de maio de 2025

- BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- BLESCHET, Emilie. *Les représentations du mythe d'Orphée du XVIe au XIXe siècle*. 2016. 80 f. (Dissertação) – Master «Culture de l'écrit et de l'image», École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques, Université de Lyon, Lyon, 2016.
- BONAPARTE, Marie. La faute d'Orphée à l'envers. *Revue Française de Psychanalyse*, v. 17, n. 3, p. 221-228, 1953.
- BONAPARTE, Marie. Deuil, nécrophilie et sadisme. *Revue Française de Psychanalyse*, v. 4, n. 4, p. 716-734, 1930.
- BONAPARTE, Marie. Saint Christophe, patron des automobilistes. In: BONAPARTE, Marie. *Psychanalyse et Biologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1952a. p. 124-145.
- BONAPARTE, Marie. La légende des eaux sans fond. In: BONAPARTE, Marie. *Psychanalyse et Biologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1952b. p. 89-98.
- BONAPARTE, Marie. Notes sur la découverte analytique d'une scène primitive. In: BONAPARTE, Marie. *Psychanalyse et Biologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1952c. p. 146-152.
- BONAPARTE, Marie. L'Identification d'une fille à sa mère morte. *Revue Française de Psychanalyse*, v. 2, n. 3, p. 541-568, 1928.
- BONAPARTE, Marie. *La Sexualité de la femme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.
- BOURGERON, Jean-Pierre. *Marie Bonaparte*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- BRANDÃO, Júnio de Souza. *Mitologia grega*. v. 2. Petrópolis: Vozes, 1987.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1984.

BURKERT, Walter. *Mito e Mitologia*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1991

COLAVITO, Jason. *The Orphic Argonautica*. [s. l.]: Lulu Press, 2011. Disponível em: <https://topostext.org/work/549>. Acesso em: 24 de abril de 2025.

DELORME, Suzanne. *Orphée, cet analyste. Insistance*, n. 2, p. 153-169, 2006.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FARIA, Ernesto. *Gramática da língua latina*. 2^a ed. Revisão de Ruth Junqueira de Faria. Brasília: FAE, 1995.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução de J. Salomão. v. 7, Rio de Janeiro: Imago, 1974a. p. 129-238.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução de J. Salomão. v. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 17-193.

FREUD, Sigmund. O esclarecimento sexual das crianças. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de J. Salomão. v. 9. Rio de Janeiro: Imago, 1974b. p.137-147.

FREUD, Sigmund. A Interpretação dos sonhos. In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de J. Salomão. v. 5. Rio de Janeiro: Imago, 1972. p. 460-639.

GRIMAL, Pierre. *The Dictionary of Classical Mythology*. Blackwell Publishing: Malden, 1996.

GRAVES, Robert. *Greek Myths*. London: Cassell, 1958.

HARDWICK, Lorna. *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

HERODOTUS. *The Histories*. Traduzido por A. D. Godley. v. 1. Cambridge: Harvard University Press, 1920.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético*. v. 1. São Paulo: Editora 34: 1996.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético*. v. 2. São Paulo: Editora 34: 1999.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Robert Hans et al. *A literatura e o leitor*. Traduzido por Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 122-135.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.

JAUSS, Robert Hans. *A literatura e o leitor*. Traduzido por Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JONES, Ernst. *On the Nightmare*. London: The Hogarth Press, 1931.

QUINET, Antônio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

LAPLANCHE, Jean. *Vida e morte em psicanálise*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.

LEFKOWITZ, Mary R. *The Lives of the Greek Poets*. 2nd ed. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.

MARTINDALE, Charles. Reception. In: KALLENDORF, Craig. *A Companion to the Classical Tradition*. EUA: Blackwell Publishing, 2007. p. 297-311.

MARTINDALE, Charles. *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

MARTINDALE, Charles.; THOMAS, Richard. (ed.). *Classics and the Uses of Reception*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

MALHADAS, Daise; DEZOTTI, Maria Celeste C.; NEVES, Maria Helena de M. (Coords.) *Dicionário Grego-Português*. 2^a edição. Cotia: Ateliê Editorial, 2022.

NÜNLIST, René. *The Ancient Critic at Work: Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. Apresentação de João A. Oliva Neto. Edição Bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2017.

PARTHENIUS LONGUS. *Daphnis and Chloe. Love Romances and Poetical Fragments. Fragments of the Ninus Romance*. Tradução de George Thornley, J. M. Edmonds, S. Gaselee. v. 69. Cambridge: Harvard University Press, 1916.

PENNA, Heloísa Maria Moraes Moreira. O canto de Orfeu em dísticos elegíacos: lamento e exaltação no prefácio II de O rapto de Prosérpina. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 181-191, 2018. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/17069/13840. Acesso: 24 de abril de 2025.

PLATÃO. *Górgias*. Tradução, ensaio introdutório e notas de Daniel R. N. Lopes. Edição Bilíngue. Obras II. Texttos 19. São Paulo: Perspectiva, 2011.

POE, Edgar Allan. *Os assassinatos da rua Morgue e O escaravelho de ouro*. Tradução de Júlio Mendonça. São Paulo: Scipione, 1999.

REALE, Giovanni. *Pré-socráticos e orfismo*. História da Filosofia Grega e Romana. v. 1. Tradução de Marcelo Perine. 2 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

ROUDINESCO, Élisabeth. *Entrevista a Philippe Sollers*: sobre a História da psicanálise na França. In: ROUDINESCO, Élisabeth. *Em defesa da psicanálise: ensaios e entrevistas*. Apresentação de Marco Antônio Coutinho Jorge. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 137-154.

SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma ou A escola da libertinagem*. Tradução de Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2013.

SALEMA, Vivian de Azevedo Garcia. O mito de Orfeu nas Metamorfoses de Ovídio. *PRINCIPIA*, n. 29, 2014, p. 1-8, 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/principia/article/view/13982>. Acesso em: 22 de maio de 2025.

SANO, Lucia. Recepção clássica no Brasil: entre o local, o universal e o global. *NuntiusAntiquus*, v.20, n.1,p.1-35, 2024. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/52542/44585. Acesso em: 22 de maio de 2025.

SOPHOCLE. Théâtre de Sophocle: Ajax; Antigone; Electre; Oedipe Roi. Tradução, introdução e notas de Robert Pignarre. Paris: Librairie Garnier Frères, 1947.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. Recepção e intertextualidade: convergências e divergências. *Nunt. Antiquus*, Belo Horizonte, v. 18, n. 2, p. 1-47, 2022. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/44104/38836. Acesso em: 12 de dezembro de 2024.

VERMEULE, Emily. *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*. Berkeley: University California Press, 1981.

VERNANT, Jean-Pierre. *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris: Gallimard; 1992.

VIRGÍLIO. Geórgicas. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Organização por Paulo S. de Vasconcellos. Edição anotada e comentada pelo Grupo de Tradução Odorico Mendes. Edição Bilíngue. Cotia: Ateliê Editorial, 2019.

WARNING, Rainer. *Rezeptionsästhetik*. München: Fink, 1975.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

Submetido em: 06/04/2025

Aprovado em: 10/06/2025