

## Narciso e a melancolia do outro lado do espelho

Narcissus and melancholy through the looking-glass

Luís Adriano Carlos

Universidade do Porto  
lcarlos@letras.up.pt

**Palavras-chave:** Narciso, melancolia, Saturno, Romantismo, Modernidade.  
**Keywords:** Narcissus, Melancholy, Saturn, Romanticism, Modernity.

A obra de arte foi concebida pelo pensamento estético da Antiguidade clássica como espelho do Cosmos, ordenado segundo os princípios da simetria e da unidade, que caracterizavam o *to kalon* ou Belo Ideal. Seguindo as lições de Policleto e dos Pitagóricos, é Platão o fundador deste modelo de representação de uma Natureza Ideal que seguirá duas vias paralelas ao longo da história: a via da beleza como proporção, fundamentalmente estrutural, com profunda influência no Renascimento e adoptada por todas as formas de Classicismo, especialmente o francês, cuja síntese horaciana é subscrita por Nicolas Boileau em *L'art poétique*, de 1674; e ainda a via da beleza como emanção do esplendor das ideias a partir do Uno e do supremo Bem, esboçada no *Fedro* mas desenvolvida nas *Enéadas* de Plotino, com profusa disseminação pelo Neoplatonismo e, no âmbito estrito da poesia, pela tradição petrarquista.

É esta a doutrina estética oficial e dominante no Ocidente até ao século XVIII, essencialmente dualista mas presidida pelo princípio unitário da imitação idealizada, que extrai a *forma* da matéria com o fim de provocar um prazer intelectual, conforme defende Aristóteles na *Poética*. Uma imitação sem lugar para a impureza, em virtude de filtros como a conveniência, o *decorum* e a *electio*, em rigoroso cumprimento da censura platónica no Livro X da *República*, onde os poetas do sensível e do múltiplo, do mal e do delírio ou da melancolia e do feio são banidos da cidade, à qual só regressarão muitos séculos depois, quando o Classicismo naufragar nas águas tempestuosas do Romantismo (Highet, 1957; Michel, 1994).

Na obra de 1953 *The mirror and the lamp*, consagrada ao estudo da teoria romântica e da tradição crítica, M. H. Abrams sintetiza, por meio de duas simples metáforas, a história das ideias estéticas no Ocidente, ou, se quisermos, a história da Poética ocidental (Abrams, 1971, pp. 30-69). Teríamos, por um lado, a longa tradição clássica da imitação, em que a obra era pensada como espelho

correctivo da natureza. A mimese consistiria, assim, numa simples representação passiva e ortogonal, codificada pelo programa do Belo Ideal e processada pelos preceitos da Arte Poética normativa. Este modelo aplica-se de facto a toda a tradição clássica oficial — e, quando digo “oficial”, acautelo vultos marginais que sempre correram em contramão, como, por exemplo, Luciano de Samosata, Petrónio, os trovadores das cantigas de escárnio e maldizer, os goliardos, Villon, Rabelais, Bosch, Brueghel e tantos cínicos e libertinos que passaram séculos a estilhaçar este espelho plano e a incendiar as águas geladas da representação algébrica do Homem (Bachelard, 2003).

Por outro lado, através de meios filosóficos e estéticos desenvolvidos durante um século exacto, entre o *Ensaio do entendimento humano* de John Locke (1690) e a *Crítica da faculdade do juízo* de Immanuel Kant (1790), com a substituição da razão e da regra pela imaginação e pelo gosto como factores cognitivos e criativos, libertando as forças latentes do génio e do sublime, o Romantismo instituiu um contexto radicalmente oposto (Burke, 1998; Kant, 1998; Locke, 1999). Nos termos de Abrams, a arte e a literatura já não almejavam ser espelhos ou imitações; preferiam ser *lâmpadas*, dotadas de luz própria, visando a *energeia* da *expressão* com todas as consequências daí decorrentes, tal como a da centralidade do sujeito e do ritmo, da emoção e do sentimento, da originalidade e da invenção. Com efeito, são abundantes os textos e metatextos que teorizam esta demanda do *característico* e do *originário* no século XVIII — ainda sob o efeito da Querela dos Antigos e Modernos —, muitas vezes referidos erradamente, no nosso tempo, como se fossem conceptualizações dos modernismos do século XX, à semelhança do que sucede com os produtos contrafeitos que perdem a denominação de origem.

Posto isto, dir-se-ia, sem rodeios, que a estética clássica do Belo Ideal, nas suas duas derivações, mantém uma afinidade intrínseca com o mito de Narciso, na medida em que toda a obra de arte se oferece ao Homem como espelho límpido com o seu reflexo mais aprazível e perfeito. No entanto, também imediatamente se alegaria que este espelho apenas permite conhecer as formas do objecto representado e não a figura do sujeito da representação — nem sequer sob o modo intuitivo, através da sensibilidade, porque é mediada por conceitos. Além disso, a estética clássica organiza o seu pacto de comunicação com base num contrato de felicidade eterna. O Homem reflectido nos espelhos do poema ou da tela é um homem algébrico e imortal, porquanto o *to kalon* consiste numa *forma sensível* do Eterno. A contemplação desta *forma sensível* subordina-se à *lei do inteligível*, de modo que não ocorre cisão significativa do sujeito no contacto com a superfície reflectora, nem ao menos existe conflitualidade interna desse mesmo sujeito que se torne o seu próprio objecto, tal como sucede com os maneiristas, barrocos, românticos, simbolistas e modernistas em geral.

Ora, a condição da imortalidade do *homo classicus* é a maldição de Narciso, que, segundo o Oráculo de Tirésias, na versão das *Metamorfoses* de Ovídio, viveria muitos anos caso não se conhecesse a si mesmo, isto é, desde que não contemplasse o Belo por si próprio personificado. Este destino afinal medusiano, em que o reconhecimento ou anagnórise precipita a catástrofe, faz de Narciso um mito romântico, aliás muito apreciado por uma das suas epistemologias mais distin-

tivas, a psicologia do inconsciente ou psicanálise, que nunca teria sido possível antes do Romantismo, das suas premissas e dos seus efeitos.

De facto, o sujeito é “o princípio que conhece sem ser conhecido”, conforme advertia em 1818 o filósofo de *O mundo como vontade e representação* (Schopenhauer, s/d, p. 10). Epistemologicamente, é impossível conhecer o sujeito, porque só como objecto podemos conhecê-lo. Quer dizer: só podemos conhecê-lo como aquilo que ele *não é*. Muitos psicólogos sabem francamente que não há maneira de conhecer o sujeito enquanto sujeito, tal como é impossível medir o comportamento das partículas, uma vez que ele é modificado pela presença do observador, de acordo com o princípio da indeterminação estabelecido pela Mecânica Quântica.

Todavia, o Romantismo cultivou o sonho de dar a conhecer o sujeito enquanto sujeito, através dessa *expressão íntima da voz original* e de uma *retórica da espontaneidade* do homem concreto, que teve meticulosa elaboração no século XVIII, em especial, com o primado do sentimento na apreciação das obras de arte proposto por Jean-Baptiste Du Bos em 1719 (Du Bos, 1993, pp. 225-228), com a definição do juízo estético como simples manifestação do estado do sujeito, desinteressado e sem conceito, formulada por Kant na terceira Crítica em 1790 (Kant, 1998, pp. 89-109), e, *last but not least*, com o postulado de William Wordsworth, no prefácio à 2.<sup>a</sup> edição de *The lyrical ballads* (1800), de que “toda a boa poesia é o derrame espontâneo de sentimentos poderosos” na “linguagem realmente usada pelos homens” (Wordsworth, 1959, pp. 8, 10). Em suma, o egotismo torna-se assim o fulcro da poesia e o poema já não é o reflexo do mundo ordenado, mas a expressão da interioridade rítmico-emotiva do criador. Por isso irrompe uma crise na viragem do Classicismo para o Romantismo, a que Mallarmé chamaria mais tarde *Crise de vers* mas que na realidade vai muito para além do verso medido, com a aparição do verso livre e a libertação rítmica das emoções. O sincretismo dos géneros, do verso e da prosa ou da poesia e da crítica reinventa um novo tipo de unidade que, paradoxalmente, será o fermento de uma fantasmática da fragmentação.

Neste panorama, o próprio juízo de gosto funciona como representação do espelho, na medida em que *reflecte o estado do sujeito* e exhibe a imagem invertida da alma interior. O espectador ou leitor participa deste jogo de espelhos, revendo-se na superfície dos textos como se fosse virado do avesso e pudesse contemplar o que nele é mais invisível, o organismo fisiológico ou a intimidade psíquica. É um mundo narcísico generalizado, fruto da revolução copernicana que permutou os lugares do sujeito e do mundo. Este sujeito nuclear e radial revê-se no novo tipo de espelho, raramente plano, que torna os sentimentos comunicáveis, como pretendia Kant ao definir a arte: “o gosto é a faculdade de ajuizar *a priori* a comunicabilidade dos sentimentos que são ligados a uma representação dada (sem a mediação de um conceito)” (Kant, 1998, p. 198). Em consequência, o incognoscível torna-se objectivo e partilhável, graças ao meio de comunicação que é o gosto subjectivo no seu impulso para a universalidade.

É oportuno observar neste contexto que a quase exclusividade do mito de Prometeu nas caracterizações escolares do Romantismo releva de uma anamorfose crítica e de uma retórica da hipérbole. Prometeu é sem dúvida a conden-

sação mitográfica do novo Homem, de carne e osso, orgânico e depressivo ou histérico, génio ou anti-herói, porém a sua relevância deve-se na verdade, por um lado, ao prestígio do teórico setecentista Lord Shaftesbury, que fez passar a ideia do poeta como um “*Prometheus, under Jove*” através de Herder e Goethe (Shaftesbury, 1978, p. 207), e, por outro, ao excessivo culto do génio, muitas vezes hagiográfico, a que se prestou o Romantismo em Oitocentos, apesar de esta faculdade produtiva, procedente de Platão e Aristóteles, ser alvo de um ataque implacável da Psicologia experimental positivista, que reputou a genialidade criadora como degenerescência hereditária e neurose epileptóide (Brann, 2002; Duff, 1999; Gerard, 1966; Grappin, 1952; Murray, 1989; Zinsel, 1993).

Prometeu é o mitograma do poeta demiúrgico que emula a divindade numa atmosfera de laicização. No entanto, o mito é inadequado para descrever o criador demiúrgico que enfrenta a sua própria fragmentação e se pulveriza na prosódia do verso cada vez mais explosivo. Ora, Narciso é o símbolo da subjectividade egotista, mas é também o mitograma ideal deste novo fenómeno trágico do Homem, que sabe não poder conhecer-se senão através de máscaras e que acaba por se lançar no abismo da mortalidade, tal como Mariana se lançou ao mar para morrer abraçada ao cadáver de Simão no romance que superiormente sintetiza o nosso Romantismo, *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco. Um Homem dividido, que diz “*Je est un Autre*” pela voz de um poeta adolescente<sup>1</sup> para proclamar o triunfo da “pessoalidade” e da “impessoalidade” excessivas, de Fernando Pessoa a T. S. Eliot ou de Ezra Pound a James Joyce.

Em primeira análise, assim é. Narciso condensa a tragédia do homem moderno, representando de certa maneira a sua matriz de inteligibilidade. Porém, nesta mitografia da era industrial, Narciso morre constantemente sem se conhecer e sem se transformar em flor. A sua morte não tem futuro. As únicas flores das metamorfoses de Narciso são as *flores do mal*, que têm como jardineiro-mor o maldito Charles Baudelaire. Com ele, Narciso pode olhar-se no “espelho triste” de que fala o poema “*Le cygne*” dedicado a Victor Hugo (Baudelaire, 1968, p. 97) e ao mesmo tempo do outro lado desse triste espelho sem a antiga simetria, à semelhança do óleo de Magritte *La Reproduction Interdite*, revendo-se como figura de Saturno, seu correlativo negativo. Estamos próximos do estádio do espelho lacaniano, perante “a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem” e traduzida numa “identidade alienante” (Lacan, 1966, pp. 90, 94). O mundo torna-se um espelho estilhaçado e o Homem transforma-se num ser refractado, fracturado, fractal, que se olha de frente nas águas geladas do espelho e que se vê de costas voltadas para si mesmo, desafiando as leis da Física, os princípios da representação ortogonal e o *sensus communis* do olhar.

Nesta óptica, Saturno, deus da agricultura, da terra e do tempo, que devora os seus próprios filhos sem compaixão nem piedade, é o mito romântico por excelência, emblematicamente figurado por Goya, ainda que a tradição saturniana, ligada à melancolia desde o aforismo VI, 23 do *Corpus Hippocraticum* e o *Problema*

<sup>1</sup> Trata-se da famosa carta de Arthur Rimbaud a Georges Izambard, datada de Maio de 1871. Nasceu em Outubro de 1854, o poeta tinha 16 anos de idade (Rimbaud, 1973, p. 272).

XXX, 1 de Pseudo-Aristóteles, seja muito antiga e tenha ficado largamente documentada ao longo do século XX (Aristóteles, 1988 e 1994; Bright, 1996; Burton, 1961; Carlos, 2016; Ficino, 2000; Freud, 1974; Klibansky, Panofsky e Saxl, 1989; Lambotte, 1999; Löwy e Sayre, 1997; Pigeaud, 1989; Wittkower e Wittkower, 2000). Tendo fascinado uma plêiade de autores, artistas, filósofos e médicos, da Idade Média à Renascença italiana e ao Barroco britânico, a começar no nosso Rei D. Duarte de *O leal conselheiro* e a continuar em Marsilio Ficino, Dürer ou Robert Burton, só o século XIX reuniu as condições para o florescimento de uma poesia intrinsecamente saturniana, melancólica, maníaco-depressiva, alienada e alienígena, que se alargará a todas as artes e terá no Expressionismo germânico os acordes mais refinados. As águas de Saturno já não são cristalinas; são águas turvas e enlameadas, as mesmas que Victor Hugo evoca em *Les Misérables*, de 1862, ao associar a lama à alma: *la boue mais l'âme*, adversativa que em português teria uma versão copulativa e paronímica, com uma simples metátese, pela pena do poeta nosso contemporâneo José Emílio-Nelson: “A Alma a Lama”, série do livro *Queda do Homem*, de 1988. A Alma, recorde-se, era a terceira hipótese de Plotino, que estabelecia a comunicação entre o sensível e o inteligível, o feio e o belo, a lama e o espírito.

Fragmentado e bipolar, o *homo melancholicus* “perde o sentimento da correlação entre o seu tempo interior e o movimento das coisas exteriores”, nos termos do crítico e médico Jean Starobinski a pretexto de Baudelaire (Starobinski, 1989, pp. 61, 64). Note-se bem: não é a crítica que projecta sobre Baudelaire o seu reportório da melancolia; é o próprio poeta quem expõe, a abrir *Les fleurs du mal*, de 1857, no poema-pórtico “*Épigraphe pour un livre condamné*”, a sua condenação ao Tempo que devora os seus próprios filhos: “*Lecteur paisible et bucolique, / Sobre et naïf homme de bien / Jette ce livre saturnien / Orgiaque et mélancolique*” (Baudelaire, 1968, p. 43). O mesmo esteta que, enquanto diarista, escreverá, em *Fusées*, de 1867: “O que não é ligeiramente disforme tem um ar insensível” (Baudelaire, 1968, p. 625). Definitivamente, os espelhos da obra não são espelhos planos e ortogonais, mas superfícies caoticamente côncavas e convexas que geram imagens deformadas e irreconhecíveis. Não o são ainda em *Poèmes saturniens* de Paul Verlaine (1866) e *Une saison en Enfer* de Rimbaud (1873). Tão-pouco o são nas figuras longilíneas de El Greco, nas *Meniñas* de Velázquez, no *Grito* de Edvard Munch, nas dançarinas de Matisse ou nas escadarias quadridimensionais de Escher, só para dar alguns exemplos plásticos que rompem com as leis matemáticas da estética, da proporção à perspectiva, mas também com as emanações do esplendor inteligível.

Em Portugal, escolheria, a título de exemplo entre muitos outros possíveis, dois casos literários do fascínio por Narciso e da sua morte às mãos de Saturno. O primeiro é o caso de José Régio, poeta de primeira grandeza que categorizou periodologicamente o Modernismo português e liderou a revista *Presença* entre 1927 e 1940, sob os auspícios de uma doutrina estética que, em 1927, no número inaugural dessa publicação periódica, valorizava a “literatura viva” como expressão “que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística” (Régio, 1927, p. 1), o que replica um dos princípios da estética intimista e espontânea do Romantismo em busca da composição original

(Young, 1966), amiúde nele associada ao narcisismo porque o seu livro de estreia, *Poemas de Deus e do Diabo*, de 1925, apresentava um soneto intitulado “Narciso”:

Dentro de mim me quis eu ver. Tremia,  
Dobrado em dois sobre o meu próprio poço...  
Ah, que terrível face e que arcabouço  
Este meu corpo lânguido escondia!

Ó boca tumular, cerrada e fria,  
Cujo silêncio esfíngico eu bem ouço!...  
Ó lindos olhos sófregos, de moço,  
Numa frente a suar melancolia!

Assim me desejei nestas imagens.  
Meus poemas requintados e selvagens,  
O meu Desejo os sulca de vermelho:

Que eu vivo à espera dessa noite estranha,  
Noite de amor em que me goze e tenha,  
... Lá no fundo do poço em que me espelho! (Régio, 2001, p. 56)

O espelho deste Narciso é a noite e o poço, ou o elemento *terra*, a descida ao submundo do Inferno. O dispositivo retórico revela-se por isso alheio ao mito clássico, dado que o sujeito se inclina sobre si mesmo, em pose consagrada, como figura afundando-se numa catábase melancólica. As águas em que este Narciso naufraga são as águas turvas da melancolia, essa “doença da alma” que, no diagnóstico primordial de Hipócrates, mistura a fobia e a distímia (Pigeaud, 1989). Sucede algo de semelhante ao que Starobinski entrevê no “espelho sinistro” de Baudelaire: “O Eu-espelho figura um aspecto extremo da melancolia: ele não se pertence, ele é pura desposseção” (Starobinski, 1989, p. 35). O que revoga as leituras confessionalistas deste poema em concreto e da poética de José Régio em geral.

Por último, para coroar os meus argumentos, convoco um poema do mais inesperado poeta em matéria de expressão confessional e sentimentalidade imediata. É um autor conhecido como titular de uma expressão metaforocêntrica, objectiva e impessoal, vertida num lirismo elíptico e estésico que gozou de singular fortuna crítica e grande adesão de leitores na segunda metade do século XX. Refiro-me a Eugénio de Andrade, nascido em 1923, cuja bibliografia poética oficial indica dois livros juvenis e imaturos, *Adolescente*, de 1942, e *Pureza*, de 1945, conferindo à obra *As Mãos e os Frutos*, de 1948, o verdadeiro papel inaugural da sua obra poética. Sem embargo, em 2002, no Vol. 7 da *História da literatura portuguesa* vinda a lume com a chancela das Publicações Alfa, fiz recuar o início da produção literária deste autor até 1940, integrando no seu percurso, à revelia das listas oficiais que circulavam, um outro opúsculo juvenil, dado à estampa aos 17 anos, com evidente qualidade de composição mas progredindo numa linha estética que o autor iria de facto superar com *As Mãos e os Frutos* (Carlos, 2002, p. 262). O opúsculo reproduz um poema relativamente longo, com notórias influências do esteticismo das *Canções* de António Botto. De título “Narciso”, e assinado pelo nome civil do autor, José Fontinhas, com a dedicatória “A todos os

olhos verdes / — como os meus”, é, na sua aparente ingenuidade, um impressionante exemplo de como o mito clássico se transfigura num jogo de espelhos e labirintos melancólicos, com sugestões sombrias de sedução onanista que a obra regiana também cultivou:

Aquêlê rapaz de olhos verdes,  
Que me fita lá do fundo  
Do cristal onde me espelho  
Parece gostar de mim.

Segue todos os meus gestos  
Com aquêlê olhar profundo  
De querer fixar a vida  
E os Desvairos do mundo.

Tento fugir ao seu olhar,  
Mas meus olhos indecisos  
Estão presos ao encanto  
Dos seus olhos muito belos,  
Dos seus cabelos doirados,  
E dos seus lábios vermelhos.

O rapaz que vai seguindo  
Os meus movimentos brandos  
Lá no fundo do cristal,  
Tem nos olhos o desejo  
De beijar a minha bôca,  
Num beijo brusco, brutal.

[...]

E o rapaz dos olhos verdes  
E do sorriso parado  
Estende os braços... e beija  
A minha bôca vermelha  
Que se rendeu ao pecado.

[...]

O menino dos olhos verdes  
— O de sorriso parado,  
O que tem cabelos de ouro  
E levemente ondulados,  
Está caído ali no chão  
Ao pé do límpido espelho... (Fontinhas, 1940, s/p)

De certo modo, *mutatis mutandis*, esta canção, a que aqui falta a poderosa cadência do refrão, não deixa de ser uma forma ínvia de imitar o imaginário de *Through the looking-glass*, de Lewis Carroll. A melancolia ressalta da imagem narcísica que se move no outro lado do espelho em processo de mutação e alienação: puro correlato invertido, tal como o poema “*Jabberwocky*” de Humpty Dumpty, o inventor do *portmanteau word*, que consiste em “*two meanings packed up into one*

word” (Carroll, 1980, p. 271). No fim de contas, é esse conhecimento do duplo e do *contraditório* que Saturno incorpora, ao contrário de Narciso, paralisado pela identidade entre conhecer-se e morrer.

## Referências bibliográficas

- Abrams, M. H. (1971). *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Aristóteles (1988). *L’homme de génie et la mélancolie: Problème XXX, 1*. Paris: Rivages, 1988.
- Aristóteles (1994). Sur la raison, l’intelligence et la sagesse [Problème XXX]. In P. Louis (Ed.), *Problèmes* (T. III). Paris: Les Belles Lettres.
- Bachelard, G. (2003). *L’eau et les rêves: Essai sur l’imagination de la matière*. Paris: José Corti.
- Baudelaire, C. (1968). *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil.
- Brann, N. L. (2002). *The debate over the origin of genius during the italian Renaissance: The theories of supernatural frenzy and natural melancholy in accord and in conflict on the threshold of the scientific revolution*. Leiden: Brill, 2002.
- Bright, T. (1996). *Traité de la mélancolie*. Grenoble: Jérôme Millon. Ed. orig. 1586.
- Burke, E. (1998). *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Oxford: Oxford University Press. Ed. orig. 1757.
- Burton, R. (1961). *The anatomy of melancholy*. Londres: J. M. Dent & Sons. Ed. orig. 1621.
- Carlos, L. A. (2002). A geração dos *Cadernos de poesia* (pp. 235-268). In Ó. Lopes (Ed.), *História da literatura portuguesa: As correntes contemporâneas* (vol. 7). Lisboa: Publicações Alfa.
- Carlos, L. A. (2016). “Apoptoses” (pp. 7-18). In F. C. Branco, *Carta a mim mesmo: Poesia 2011-2014*. Maia: Cosmorama.
- Carroll, L. (1980). *The annotated Alice: Alice’s adventures in Wonderland and through the looking-glass*. Middlesex: Penguin.
- Du Bos, J.-B. (1993). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Genebra: Slatkine. *Fac-simile* ed. 1770. Ed. orig. 1719.
- Duff, W. (1999). *An essay on original genius and its various modes of exertion in philosophy and the fine arts, particularly in poetry*. Delmar: Scholars’ Facsimiles & Reprints. *Fac-simile* ed. orig. 1767.
- Ficino, M. (2000). *Les trois livres de la vie*. Paris: Fayard. Ed. orig. 1489.
- Fontinhas, J. [Eugénio de Andrade] (1940). *Narciso*. Lisboa: Autor.
- Freud, S. (1974). Luto e melancolia. In *Metapsicologia*. Rio de Janeiro: Imago.
- Gerard, A. (1966). *An essay on genius*. Munique: Wilhelm Fink Verlag. *Fac-simile* ed. orig. 1774.
- Grappin, P. (1952). *La théorie du génie dans le préclassicisme allemand*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Highet, G. (1957). *The classical tradition: Greek and roman influences on western literature*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Kant, I. (1998). *Crítica da faculdade do juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998. Ed. orig. 1790.
- Klibansky, R., Panofsky, E., e Saxl, F. (1989). *Saturne et la mélancolie: Études historiques et philosophiques: Nature, religion, médecine et art*. Paris: Gallimard.
- Lacan, J. (1966). Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je. In *Écrits I*. Paris: Seuil.
- Lambotte, M.-C. (1999). *Esthétique de la mélancolie*. Paris: Aubier.
- Locke, J. (1999). *Ensaio sobre o entendimento humano*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Ed. orig. 1690.
- Löwy, M., e Sayre, R. (1997). *Revolta e melancolia: O romantismo contra a corrente da modernidade*. Venda Nova: Bertrand.
- Michel, A. (1994). *La parole et la beauté: Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*. Paris: Albin Michel.
- Murray, P. (Ed.). (1989). *Genius: The history of an idea*. Oxford: Blackwell.
- Ovídio (1983). *Metamorfosis*. Barcelona: Editorial Bruguera.

- Pigeaud, J. (1989). *La Maladie de l'âme: Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*. Paris: Les Belles Lettres.
- Plotino (1976). *Ennéades* (I, VI). Paris: Les Belles Lettres.
- Régio, J. (1927). Literatura viva. *Presença*, 1, 10 de Março.
- Régio, J. (2001). *Poesia-I*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Rimbaud, A. (1973). Lettres dites du voyant. In *Poésies / Une saison en Enfer / Illuminations*. Paris: Gallimard.
- Schopenhauer, A. (s/d). *O mundo como vontade e representação*. Porto: Rés Editora. Ed. orig. 1818.
- Shaftesbury, L. (1978). Soliloquy: Or, advice to an author. In *Characteristicks of men, manners, opinions, times* (vol. I). Hildesheim: Georg Olms Verlag. *Fac-simile* ed. orig. 1711.
- Starobinski, J. (1989). *La mélancolie au miroir: Trois lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard.
- Wittkower, R., e Wittkower, M. (2000). *Les enfants de Saturne: Psychologie & comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution Française*. Paris: Macula.
- Wordsworth, W. (1959). Preface. In *The lyrical ballads*. Londres: Methuen. Ed. orig. 1800.
- Young, E. (1966). *Conjectures on original composition*. Leeds: The Scholar Press. *Fac-simile* ed. orig. 1759.
- Zilsel, E. (1993). *Le génie: Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*. Paris: Minuit.

## Resumo

O autor propõe a unificação do mito de Narciso e da teoria da Melancolia como termos do tropo etopoiético na poesia da Modernidade romântica e baudelairiana. Mito e teoria da Antiguidade, figurando a transparência da água e a densidade da terra, a sua síntese alienante será incarnada pelo Homem romântico e moderno, no “espelho triste” da sua orfandade teológica e estética, que traduz uma ruptura com a ordem do Bem e do Belo ideais. Começando por representar o regresso de Narciso enquanto símbolo da subjectividade egotista assim resgatada, o Romantismo, na sua evolução durante os séculos XIX e XX, acabará por se encontrar com a figura melancólica de Saturno, que se transforma no mito idiosincrático da Modernidade estética.

## Abstract

The author proposes the unification of the Narcissus myth and the Melancholy theory as terms of the ethopoeitic trope in the poetry of Romantic and Baudelairian Modernity. Myth and theory of Antiquity, featuring the transparency of water and the density of the earth, its alienating synthesis will be incarnated by the romantic and modern Man, in the “sad mirror” of his theological and aesthetic orphanhood, which translates a rupture with the order of ideal Good and Beautiful. Starting by representing the return of Narcissus as a symbol of the egotist subjectivity thus rescued, Romanticism, in its evolution during the 19th and 20th centuries, will end up meeting the melancholy figure of Saturn, who becomes the idiosyncratic myth of aesthetic Modernity.

