

A MELANCOLIA ERÓTICA NO AUTO CAMONIANO *EL-REI SELEUCO*

Erotic melancholy in the Camonian auto *El-rei Seleuco*

Prof. Dr. André de Sena
Departamento de Letras – UFPE
Universidade Federal de Pernambuco
andredesena.art@gmail.com

Recebido em: 09/08/2019
Aprovado em: 14/03/2020

Resumo :

O presente trabalho busca analisar a presença da melancolia erótica renascentista na peça *El-rei Seleuco*, de Luís de Camões (1524-1579), a partir das teorias do estudioso francês Jacques Ferrand (c. 1575-?), autor de *Traité de l'essence et guérison de l'amour, ou De la mélancolie érotique* (1610), incluindo ainda alguns elementos comparativos com outros estudos teóricos e obras ficcionais do mesmo período. A imagem do príncipe melancólico é tradicional no teatro barroco e renascentista (inglês, francês, alemão e, também, português), com destaque para *Hamlet* de Shakespeare, que possui elementos comuns com a peça de Camões. Com a diferença de que o príncipe Antíoco, de *El-rei Seleuco*, surge como um 'efetivo' melancólico, diante do fingimento do personagem shakespeariano.

Palavras-chave: Luís de Camões, *El-rei Seleuco*, melancolia literária, teatro renascentista e barroco.

Abstract :

The present work aims to analyze the presence of Renaissance erotic melancholy in the play *El-rei Seleuco*, by Luís de Camões (1524-1579), based on the theories of the French scholar Jacques Ferrand (c. 1575-?), author of *Traité de l'essence et guérison de l'amour, ou De la mélancolie érotique* (1610), including some comparative elements with other theoretical studies and fictional works from the same period. The character of the melancholic prince is traditional in the Baroque and Renaissance theater (English, French, German and, also, Portuguese), with emphasis on Shakespeare's *Hamlet*, which has common elements with the play by Camões. With the difference that the prince Antíoco (*El-rei Seleuco*) appears as a melancholic 'effective', before the pretense of the Shakespearean character.

Keywords: Luís de Camões, *El-rei Seleuco*, literary melancholy, Renaissance and Baroque plays.

“Como me acho, perguntais?
Como se pode achar
Quem sempre se perde mais?”
(Camões, 2008, p. 772 – fala do príncipe Antíoco ao seu médico)

Pode-se afirmar que, na Antiguidade, a melancolia era assimilada basicamente sob dois aspectos contraditórios, não obstante intercambiáveis: um negativo e outro positivo. O negativo advinha das teorias humorais hipocráticas e das considerações filosóficas normativistas e moralistas platônicas: no primeiro caso, via-se no desequilíbrio da bile negra um fator que desencadeava desejos suicidas e inadaptação à realidade por parte de um indivíduo concretamente enfermo; no segundo, uma fuga das obrigações e atividades da *pólis* e da correta via filosófica. Contudo, também existiu um aspecto positivo em relação ao tema, como se evidencia no chamado “Problema XXX” aristotélico, em que ele observou na melancolia um fator de inspiração artística, ou seja, haveria a necessidade de uma certa quantidade dela para a atividade de poetas, oradores, sábios e até políticos.

Mutatis mutandis, essa lógica dual também é retomada no universo do Renascimento, em grande parte, pelos usos da *imitatio*. Curiosamente, o filósofo neoplatônico Marsílio Ficino (1433-1499) propõe a influência da melancolia num viés aristotélico, ou seja, positivo. Como afirma em sua obra *De vita triplici* (1489), em doses moderadas, a melancolia seria fundamental para o exercício artístico e a contemplação filosófica, percepção essa a ser corroborada e desenvolvida por vários outros intelectuais e criadores do período. Mas há o outro lado, o reverso negativo da moeda, muito inspirado pela moda astrológica do Renascimento: associada ao planeta Saturno e à delusão dos sentidos (mas com marcas visíveis no âmbito da *physis* corporal), a melancolia também é ressaltada como uma *pessima complexio*, responsável pela aniquilação do sujeito cognoscente.

E uma das principais vias para o surgimento dessa melancolia, tanto em âmbito antigo como renascentista e barroco, a gerar ora inspiração, ora repulsão, foi moldada pela experiência erótica. Novamente, temos dois lados, um positivo e outro negativo (por vezes, uma positividade dentro da negatividade e vice-versa), a avultar a complexa dinâmica que a teoria da melancolia enseja, muitas vezes insuspeita e contraditória.

Na Antiguidade, no diálogo *Fedro*, Platão havia elencado positivamente o delírio erótico como uma das manifestações do divino, ao lado dos delírios báquico, mântico e poético, o amor aparecendo como fonte geratriz de um entusiasmo que ia além da medida humana, mas numa conformação positiva, inspiradora de grandes feitos e obras. O “Problema XXX” aristotélico, por outro lado, também falava numa melancolia fria, que embotava e entristecia, mas existiria uma quente, que predisporia não só à loucura, ao erotismo desbragado e à tagarelice, mas também estaria associada aos poderes mânticos e proféticos, por estar na origem da inspiração divina das bacantes e sibilas, numa acepção positiva.

Tais percepções eufóricas serão retomadas por Ficino e outros autores renascentistas, contudo, há vários escritores dos séculos XVI e XVII que optaram em expender a via erótica – e a melancolia que dela se gestaria – numa dimensão contrária à da ideia de inspiração divina aristotélico-platônica, destarte, negativa e disfórica. Dentre eles, um dos mais destacados foi Jacques Ferrand (c. 1575-?), autor de um livro intitulado *Traité de l'essence et guérison de l'amour, ou De la mélancolie érotique* (1610), que teve imensa repercussão em sua época. Trata-se de um estudo tipicamente humanista, mas que dá prosseguimento a toda uma tradição herdada de Hipócrates e Galeno, em relação às disfunções dos quatro humores que ditariam as características fisiológicas e temperamentais dos indivíduos (bile negra, bile amarela, sangue e fleuma).

Ferrand não persegue, nem muito menos se aprofunda numa visão contemplativa típica de expressivas passagens dos diálogos platônicos *O banquete* e *Fedro* (como, por exemplo, ocorre em *De amore Commentarium in Convivium platonis* [1469], de Ficino), mas busca, a partir de uma sintomatologia muito bem mapeada, a cura efetiva para os variados tipos de desregramento que passam a constituir hábitos diuturnos daqueles que se veem sob os malefícios de Eros. Na obra, o amor é visto como um mal fisiológico/psicológico catapultado pela melancolia, a deixar traços explícitos sobre indivíduos doentes, uma “forte perturbação do espírito” (FERRAND, 2005, p. 624) contrária à razão, mas capaz de “tornar o sangue seco” e as faces “pálidas e esbranquiçadas”, às vezes, eivadas de “tons esverdeados”, “batimentos de coração [desajustados], inchaços no rosto, gostos depravados, dores, suspiros, lágrimas, fome e sede insaciáveis, vigílias contínuas, opressões, sufocações, fúrias, raivas, frenesis e

outros sintomas perniciosos” (p. 625). O “paciente”, ou seja, aquele que padece da doença de amor, “tem o julgamento e o discurso confusos”, entremeados por “suspiros” (p. 628) nas vigílias constantes, “excessivas” (p. 629), originadas da insônia. Ferrand cita casos empíricos que ele próprio estudou, como o daquele estudante da cidade de Agen, que, em 1604, revelava todos os sintomas que a obra buscava compreender:

A partir de tais sinais [...], reconheci no amor de um jovem estudante [...] por uma bela jovem, sua anfitriã [a causa de seus males físicos], constituindo-se esse o primeiro caso que analisei após meu doutorado. Queixava-se de que não conseguia dormir bem há quinze dias, que não encontrava descanso em lugar algum nem de dia nem à noite, não se alegrava com nada, e por essa razão saíra de Toulouse para encontrar alívio de suas angústias e trabalhos, mas que tudo piorara. Seus desgostos o alteraram de tal forma que deixara de beber e comer. Notei então sua aparência pálida e olhos afundados [...], ele, que pouco tempo antes estava feliz e bem disposto quando o vi em Toulouse; [mas] não consegui descobrir em seu corpo nenhuma [outra] doença que pudesse causar tais sintomas desagradáveis. Observei que alguma paixão do espírito desesperava sua alma e, não sem antes notar sua boa disposição juvenil e temperamento sanguíneo, concluí que se apaixonara. Enquanto eu o admoestava para contar-me sobre suas paixões, uma bela jovem apareceu e subitamente seu pulso mudou de velocidade; tornou-se pálido e corado quase ao mesmo tempo, o que me revelou a origem de seu verdadeiro mal. (p. 629)

O tratamento oferecido por Ferrand foi imediato e semelhante ao que ocorre em outros exemplos por ele analisados, com algo de profilático e didático (em alguns momentos, seu livro ganha feições de uma *Ars amatoria*), afirmou ter realizado – no “nosso doente consumido pela melancolia erótica”, como o cognomina – um enema (clister), técnica ainda hoje utilizada em pacientes com prisão de ventre, além de tentar restabelecer o equilíbrio dos humores através de punções venosas e estases vasculares induzidas:

é necessário abrir a veia do braço que se nomeia ‘basílica’, ou, se se observa o pensamento confuso, a ‘cefálica’ ou ‘média’. Se o sangue estiver espesso, escuro e áspero, faz-se necessário retirar uma boa quantidade dele [...], mas se estiver, ao contrário, com coloração viva, fluido e sutil, é necessário rapidamente estagná-lo. (p. 629)

Esse caso ilustra bem como as ‘moléstias melancólicas amorosas’ são estudadas e compreendidas na obra ferrandiana, revelando-nos a esmiuçadora mentalidade clínica da época, herdada da Antiguidade e também consubstanciada pela arte barroca, a

exemplo da tragédia shakespeariana. A aparente melancolia do príncipe da Dinamarca, em *Hamlet*, é explicada em certo momento pela via erótica, conforme indica a personagem Ofélia – que, por sinal, estaria em sua gênese, pela recusa aos galanteios amorosos do protagonista. Numa de suas falas, diz que Hamlet se mostra “mal trajado, / Sem chapéu, tendo as meias enroladas / Pelas pernas, sem ligas, branco e pálido / Como o linho, os joelhos tremulantes, / Com o olhar de tão fúnebre expressão / Como se viesse dos infernos falar de horrores” (Shakespeare, 2004, Ato II, Cena I, vv. 77-84). E é endossada por seu pai, Polônio, que explica a melancolia do jovem príncipe nestes termos:

Aconselhei-a [à Ofélia]
Que ela se recolhesse e se isolasse,
Não recebesse cartas nem lembranças.
Ela ouviu docilmente os meus conselhos.
Em resumo: eis que Hamlet, repellido,
Cai em tristeza; segue-se o fastio,
Depois a insônia, e logo, enfraquecido,
Cai na melancolia e, em consequência,
Na loucura em que agora se debate,
E que nós lamentamos.

(Ato II, Cena II, vv. 143-152)

Numa determinada parte de um estudo publicado em 2011, problematizei a presença da melancolia – não apenas pela via amorosa, mas a melancolia de *per si* – no personagem Hamlet, lembrando que muito de sua atuação ‘melancólica’ é ‘forjada’, no sentido de que tenciona vingar-se do usurpador do trono da Dinamarca e para isso utiliza-se de toda uma gestualidade e caracterizações típicas associadas aos melancólicos empíricos daquele período. Faz-se de louco e melancólico, para conseguir dar cabo de sua empreitada. Convido o leitor a ler essa análise sobre a melancolia ‘estudada’ do personagem Hamlet para compreender como os atavios de que se utiliza

são maneiristas apenas exteriormente, pois há perspicácia na consecução de um plano urdido com antecipação e presciência.

Em minha opinião, é no auto *El-rei Seleuco* (c. 1545), atribuído pela tradição a Luís Vaz de Camões (c. 1524-1580), que poderíamos observar, apesar do aspecto cômico evidenciado desde o início da obra, um efetivo personagem melancólico – melancolicamente erótico, segundo a concepção ferrandiana – nos palcos dessas épocas. O personagem do príncipe Antíoco já no início da peça é descrito da seguinte forma, pela jovem rainha Estratonice, recém desposada pelo seu pai, o rei Seleuco:

Rainha – Senhor, dias há que sento

No Príncipe Antioco

Certo descontentamento.

Dera alguma coisa em troco

Por saber seu sentimento.

Vejo-lhe amarelo o rosto.

Ou de triste ou de doente:

Ou ele anda mal disposto.

Ou lá tem certo desgosto

Que o não deixa ser contente.

Mande, Senhor, Vossa Alteza

A chamá-lo por alguém;

Saberemos que mal tem,

Se é doença de tristeza,

De que na[s]ce, ou de que vem.

Rei – Certo que eu me maravilho

Do que vos ouço dizer.

Que mal pode nele haver?

Ide dizer a meu filho

Que me venha logo ver.
Rainha – Se curar não se procura
Ua cousa destas tais,
Vem de[s]pois a cre[s]cer mais.
Quando já se não acha cura,
Toda a cura é por demais.

(Camões, 2008, p. 759)

São curiosas as semelhanças entre *El-rei Seleuco* e certas passagens de *Hamlet*, que atestam tipificações e prováveis intertextos¹. A personagem da rainha é uma das primeiras a detectar o mal atrabiliário do príncipe e solicitar algum tipo de análise, ao destacar os aspectos visíveis de algo que também lhe abate o ânimo. Coisa semelhante ocorre em *Hamlet*. Outrossim há os pensamentos noturnos e ensimesmados que ambos os príncipes desenvolvem em solilóquios, monólogos e diálogos, com a diferença de que, já na primeira fala de Antíoco, o mal melancólico se evidencia num consórcio direto com a via amorosa, a partir de um diálogo do príncipe com o pajem Leocádio, diferenciando-se da melancolia fingida de Hamlet:

Príncipe – Leocádio, se és avisado
E não te falta saber,
Saber-me-ás dar a entender
Quem ama desesperado,
Que fim espera de haver?

¹ Segundo Bloom (2004, p. 31), a peça *Hamlet* foi publicada em 1603, mesmo tendo sido escrita e encenada algum tempo antes (por volta de 1600), ou seja, mais ou menos meio século após a escrita e encenação do auto camoniano, que se dão por volta de 1545. Mas o texto camoniano, por sua vez, só foi impresso em 1645, segundo Anastácio (2005, p. 335), embora Nobre (2007, p. 213) fale numa edição impressa perdida de 1616. As similitudes entre ambos (*Hamlet* e *El-rei Seleuco*) podem se dar de forma aleatória, ou, hipotética e indiretamente, pela *imitatio*, já que o motivo/tema de Seleuco é clássico (alexandrino), tendo sido utilizado, por exemplo, por Plutarco (em *Vida de Demétrio* [séc. I d.C.]) e Petrarca (no “Triunfo de amor”, de *Trionfi* [1351; 1374]), autores bem conhecidos tanto de Camões como de Shakespeare. Mais informações sobre a presença de Seleuco em diversos momentos da literatura e história clássicas, no que toca especificamente à *gênese* do auto camoniano, em Silva (2004). Em Nobre (2007), há um importante aporte comparativista e filológico, seguindo um percurso cronológico a partir dos textos matrizes de *El-rei Seleuco*.

Pajem – Senhor, não.
Mas porém por que razão
Lhe vem sabê-lo, ou de quê?
Príncipe – Pergunto-te a conclusão;
Não me perguntes porquê.

Porque é minha pena tal,
E de tão estranho ser,
Que me hei de deixar morrer;
E, por não cuidar no mal,
O não ousar de dizer.
Que maneira de tormento
Tão estranho e evidente,
Que nem cuidar se consente!
Porque o mesmo pensamento
Há medo do mal que sente. (p. 759)

Há uma evidente associação do mal atrabiliário com o amor, contudo, o discurso elíptico do jovem príncipe ainda nos subtrai – e ao público que assistiu a essa encenação que buscara ao auto medieval e às redondilhas trovadorescas (bem como à prosa chistosa do prólogo/diálogo inicial de *El-rei Seleuco*) uma nova experiência de quebra de limites e desequilíbrio saturniano, diversos da contenção de forma e fundo das tragédias classicistas – o verdadeiro fato que dará ensejo à sua melancolia erótica, só revelado – e de forma cômica, dentro de um contexto específico – ao final do texto dramaturgico, texto este enformado em um único ato. “Porque ordena / O Amor, que me condena, / Que se haja de sentir, / E sem dizer nem ouvir / Bem-aventurada a pena / Que se pode descobrir!” (p. 759), afirma Antíoco, ainda irradiando silêncios.

A figura do príncipe melancólico destaca-se em sua integridade na diegese camoniana, e ficamos a imaginar, se porventura haveria alguma característica jocosa que o pudesse paramentar. O episódio do diálogo-flerte entre a dama de companhia e o

porteiro, as tentativas poéticas deste e suas conversas com o pajem, os ditos espirituosos em espanhol do médico da corte (o físico) e as parvoíces de seu ajudante Sancho asseguram a facécia no texto, mas Antíoco se isola dela, imerso em sua melancolia incontornável, plasmada em escritura poética. Em algumas ocasiões, o personagem assegura não saber se está a sonhar ou em estado de vigília, não podendo julgar qual das duas opções lhe pareceria pior, já que os sonhos lhe afligem da mesma forma, trazendo-lhe uma falsa imagem da amada, tomada como verdadeira. Não por coincidência, mas atestando um imaginário comum, o livro de Ferrand também afirma tais confusões entre vigília e sonho para o melancólico erótico, além de pesadelos que lhe prometem falsamente a felicidade.

O diálogo que Antíoco desenvolve com seu pai também semelha bastante os de Hamlet com o tio usurpador na diegese shakespeariana, em termos de desilusão e amargura:

Rei – Filho, como andais assi[m]?

Que tanto desgosto tomo

De vos ver como vos vi!

Príncipe – Não sei eu tanto de mi[m],

Que possa saber o como.

Dias há, Senhor, que ando

Mal disposto, sem saber

Este mal que possa ser;

Que, se nele estou cuidando,

Quase me vejo morrer.

Rei – Pois, filho, será razão

Que meus físicos vos vejam.

Príncipe – Os físicos, Senhor, não;

Que os males que em mi[m] estão,

São curas que me sobejam.

Rainha – Deite-se; que na verdade

Um corpo, deitado e manso,

Descansa à sua vontade.

Príncipe – Senhora, esta enfermidade

Não se cura com descanso. (p. 760)

Uma relação aparentemente edípiana – também semelhante a de Hamlet (com a diferença de que este sente ciúmes do tio, enquanto o personagem camoniano, do próprio pai) – vai se clarificando na prossecução de *El-rei Seleuco*. Antes do diálogo transposto acima, no exato momento em que Antíoco divisa o pai, ainda sem falar-lhe, diz de si para si:

Mas onde vou? Não me entendo.

Com que olhos olharei

Um pai a quem tanto ofendo?

Que novo modo de antolhos!

Porque neste atrevimento

Devera meu sentimento

Pera ele não ter olhos,

Nem pera ela sentimentos. (p. 760, grifo meu)

Em outros momentos afirmará, geralmente em solilóquios, amar uma mulher específica, ainda não nomeada; com isso, assegura uma origem concreta para sua melancolia e o que se supunha um vazio existencial de per si. O príncipe voltará à cena, após o diálogo entre a dama de companhia e o porteiro, e falará que os médicos poderão descobrir sua moléstia, mesmo que se não lhes comente diretamente acerca dela (notem-se as sangrias como tratamento da época contra a melancolia erótica); logo em seguida,

utilizará o serviço de músicos para algum desenfado, semelhante ao que faz Hamlet com a trupe de atores, no seguinte excerto:

Príncipe – Os físicos vêm e vão,
Sem saberem minhas mágoas,
Nem o pulso me acharão;
E se o querem ver nas águas,
As dos olhos lho dirão.

Se com sangrias também
Procuram ver-me curado,
O temor de meu cuidado
O mais do sangue me tem
Nas veias todo coalhado.
Quero-me aqui encostar,
Que já o espírito me cai.
Leocádio, vai-me chamar
Os músicos de meu Pai;
Folgarei de ouvir cantar. (p. 764)

Um músico destaca-se do conjunto, de nome Alexandre da Fonseca, que busca compreender a melancolia de Antíoco em conversas com os personagens do pajem e do porteiro, novamente nos lembrando um outro episódio de *Hamlet*, em que Rosencrantz e Guildenstern também anseiam descobrir a origem da perigosa melancolia do príncipe dinamarquês a mando do novo rei (seu tio) e sua esposa (sua mãe). O porteiro ensaia uma cantiga que fala de amor (“Com vossos olhos Gonçalves, / Senhora, cativo tendes / Este meu coração Mendes” [p. 766]), cheia de *nonsense* e falta de talento, mas parece ser estimulado por Fonseca, pela sua temática amorosa. É como se o músico, no auto camoniano, também estivesse a descobrir a origem da principesca doença de maneira secreta. Se em *El-rei Seleuco* vemos uma trupe de músicos que busca desanuviar a

melancolia verdadeira de um príncipe, em Shakespeare teremos a trupe de atores utilizada para provar indiretamente um assassinato, mas também convidada com a desculpa da catarse ou purgação melancólica de Hamlet. Na tragédia shakespeariana vemos a *mise en abyme* na representação de uma peça dentro de outra, numa dinâmica de confrontação e alteridade, com a trupe de atores; em *El-rei Seleuco*, incluindo-se o ‘anteato’ em prosa (o momento inicial em que personagens discutem o que estará por vir, em falas repletas de disparates, conquanto metarreferenciais), toda a ação dramaturgica se dá numa peça dentro de outra, reverberando ora aquela “camuflagem mundana do espetáculo” a que Benjamin (1984, p. 105) se referia, quando o ludicismo abraçava a imanência, com laivos de transcendência; ora uma “reflexão paradoxal sobre o espetáculo e a ilusão” (p. 105), momento em que o drama barroco parece vislumbrar o romantismo.

Há ainda, na peça camoniana, a personagem Friolalta, dama de companhia da rainha Estratonice, que – ao que parece – num primeiro momento será confundida (pela própria rainha) como o verdadeiro móvel da melancolia erótica de Antíoco, de maneira similar ao que ocorre, na peça shakespeareana, entre Ofélia e Hamlet, como afirmado mais acima. Mas será uma carta que logo revelará a ambas – e ao público – que o príncipe está realmente apaixonado pela jovem rainha Estratonice. Tal descoberta também será avultada, de maneira chistosa, no diálogo que Antíoco estabelece com o médico da corte e no deste com o rei. Curiosamente, a origem do mal melancólico erótico será detectada na peça camoniana de maneira muito semelhante à do caso empírico relatado por Jacques Ferrand em *Traité de l'essence et guérison de l'amour, ou De la mélancolie érotique*, transcrito mais acima:

Físico – su madrastra oy[ó] nombrar,

Y el pulso se le alteró.

Esto no [lo] entiendo yo,

Porque para le alterar

El corazón le obligó.

Pues que el corazón se altere,

Es porque en un momento

Algun nuevo vencimiento
De afición terrible le hiere,
Que causa tal movimiento.

(Camões, 2008, p. 768)

É na aceleração do pulso e dos batimentos do coração do príncipe Antíoco, em presença da rainha Estratonice, que o médico encontrará a origem de sua melancolia erótica. Apesar dessa semelhança com o estudo ferrandiano – e, ao que parece, o próprio Ferrand poderia ter se influenciado nas narrativas clássicas em que Seleuco e Antíoco aparecem, este último, inclusive, com a pulsação acelerada... –, o *divertissement* camoniano optará não por uma purgação clínica ulterior ao personagem, além das já apresentadas ao longo da ação dramática, mas pela criação de um jogo retórico especioso e divertido entre o médico e o rei Seleuco, que faz com que este último, por fim, ceda a esposa ao filho. O *happy end*, corolário da comédia, dá fim à melancolia erótica do príncipe Antíoco, e o auto termina com ribombantes festejos, diferentemente da tragédia shakespeariana, em que se operam o suicídio velado do protagonista e um final lutuoso mais afim à melancolia saturniana, embora a pacificação da melancolia de Antíoco não faça da mesma um simples subterfúgio, como ocorre em expressivas partes de *Hamlet*.

REFERÊNCIAS

ANASTÁCIO, Vanda. “El-rei Seleuco, 1645 (Reflexões sobre o *corpus* da obra de Camões)”. In: *Península - Revista de estudos ibéricos*, nº 2. Porto: Faculdade de Letras, 2005. p. 327-342.

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o Problema XXX, 1*. Trad. Jackie Pigeaud; Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BLOOM, Harold. *Hamlet – poema ilimitado*. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

CAMÕES, Luís de. El-rei Seleuco. In: CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Org. Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 753-776.

FERRAND, Jacques. “Traité de l’essence et guérison de l’amour, ou De la mélancolie érotique”. In: HERSANT, Yves (Org.). *Mélancolies: de l’Antiquité au XX^e siècle*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2005. p. 623-630.

FICINO, Marsilio. “De vita triplici”. Trad. Yves Hersant. In: HERSANT, Yves (Org.). *Mélancolies: de l’Antiquité au XX^e siècle*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2005. p. 575-610.

NOBRE, Cristina Maria Alexandre. “Três autos camonianos: variantes e variações nas edições dos séculos XVI e XVII”. In: *Estudos*. Para Maria Idalina Resina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007. p. 201-237.

PLATÃO. *Fedro*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1975.

_____. *Diálogos: O banquete; Apologia de Sócrates*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 2^a ed. Belém: Ed. UFPA, 2001.

SENA, André de. *Visões do ultrarromantismo: melancolia literária e modo ultrarromântico*. Recife: Edufpe, 2011.

SILVA, Mária de Fátima. “Tradição clássica no auto de Camões *El-rei Seleuco*”. In: *Revista Humanitas*, Vol. 56. Coimbra: Faculdade de Letras, 2004. p. 461-484.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça. In: BLOOM, Harold. *Hamlet – poema ilimitado*. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. p. 139-319.