

Épica e tragédia no episódio da Dido virgiliana

CLÁUDIA AMPARO AFONSO TEIXEIRA

Universidade de Évora

Abstract: Dido's episode in Virgil's *Aeneid* thematises tragic elements in close relationship with the epic framework underlying the work. This article intends to inquire whether, in the context of the relationship of such elements, the queen's fall represents the development of a tragic plot or of a frustrated epic plot.

Keywords: *Aeneid*; epic; tragedy; Dido.

O episódio de Dido ocorre na *Eneida*, após o naufrágio do livro I, que leva Eneias e mais alguns troianos às costas de África. Acolhido pela rainha, o herói delonga a sua estada na cidade, até que, por fim, advertido pelos deuses do dever contraído com os seus compatriotas, abandona Dido e parte de Cartago. A rainha, incapaz de resistir à partida e ao abandono, põe, tragicamente, fim à sua vida.

A breve sinopse do episódio de Dido ilustra bem o sentido dual em que se desenvolve a estada dos Troianos em Cartago. Considerado do ponto de vista do protagonista da épica virgiliana, ou seja, de Eneias, o episódio constitui apenas mais um — embora o maior — dos obstáculos que, em quadro épico, se opõem ao herói e à realização da sua missão. E todas as questões que se levantam neste âmbito — a relação de Eneias com o dever, com o destino, a *pietas* que demonstra ou não demonstra ao abandonar Cartago, etc. — são, quase sempre, consideradas em relação a uma única constante: a obrigatoriedade do cumprimento da missão, elemento que decorre do próprio quadro normativo da épica.

No entanto, se considerado do ponto de vista da rainha de Cartago, a análise privilegia os aspectos trágicos que definem a sua evolução e o próprio episódio. E, neste particular, é consensual a opinião de que a aproximação do episódio ao modelo trágico não resulta apenas da exploração de determinados elementos que, por serem comuns à tragédia e à épica — que, de acordo com Aristóteles, coincidem no objecto de

imitação, na qualidade das acções e caracteres¹ —, facilmente seriam dotados de um influxo trágico através da adição de um conjunto de elementos, como por exemplo, de determinados ecos intertextuais que favorecessem a aproximação entre a rainha de Cartago e determinadas heroínas trágicas, como Medeia ou Fedra.

Na verdade, a configuração trágica da história de Dido na *Eneida* não resulta de pequenas adições pontuais de elementos de natureza trágica, mas estende-se, de acordo com a generalidade da crítica, aos seus planos conceptual e estrutural: «The story of Dido is tragic in two senses of the word, tragic in that her life ends in *pathos*, in untimely self-destruction, and tragic because her story is told as a tragedy.»²

A criação desses planos implica, desta forma, o recurso a elementos próprios do subsistema da tragédia. Esse recurso começa a ser agilizado, logo no livro I, um livro que, sob vários pontos de vista, prepara subtilmente a mudança que se vai operar do plano épico para o plano trágico.

O primeiro indício dessa mudança ocorre, logo no começo do livro I, onde os termos *scaena* (1.164) e a expressão *fronte sub aduersa* (1.166) associam a primeira visualização de Cartago a um palco no qual vai começar uma acção dramática.³

A noção de palco e respectiva acção teatral prolonga-se ainda em nova utilização de um recurso formal da tragédia. Harrison⁴ observa que o diálogo entre Vénus e Eneias (episódio do livro I, que ocorre no decurso da caminhada exploratória do herói pela orla de Cartago, após o naufrágio), apresenta semelhanças com o prólogo da tragédia, no qual uma divindade aparece em palco, no início da peça, com o objectivo de

¹ A despeito de Eneias ser o protagonista da épica virgiliana, Dido assume-se, no episódio, como a figura central, de acordo com o modelo aristotélico. Rainha fundadora de uma cidade inclui-se na categoria daqueles que «gozam de grande fama e prosperidade» (*Poética* 13.1453^a, Trad. VALENTE (2004) 61, necessária a que sua mudança de sorte seja mais dramática.

² MUECKE (1983) 134.

³ HARRISON (1972-3) 10 e seg.

⁴ HARRISON (1972-3) 20-21.

fornecer elementos acerca do local e das personagens envolvidas na acção, prestes a desencadear-se.⁵ Com efeito, o discurso de Vénus, cujo vestuário, neste passo, inclui, também sugestivamente, o uso de *cothurnus* (336-337), permite o acesso (de Eneias e do leitor) não só às condicionantes geográficas e políticas da região, mas também aos antecedentes da vinda de Dido e do seu povo para Cartago (1.338 e segs.): *Punica regna uides, Tyrios et Agenoris urbem; / sed finis Lybici, genus intractabile bello. Imperium Dido Tyria regit urbe profecta, / germanum fugiens.* («O que estás a ver são os reinos púnicos, os Tírios e a cidade de Agenor. Mas os povos vizinhos são os Líbios, raça indomável na guerra. Exerce o poder aqui a rainha Dido, que partiu da cidade de Tiro para fugir ao irmão. (...)»).

No entanto, além de acesso temático à situação de Cartago, a curta narrativa de Vénus constitui o elemento que vai abrir espaço para a inserção de um episódio trágico em contexto épico. Na verdade, e apesar de ter acabado de ouvir, no Olimpo, a profecia que confere dimensão épica à *Eneida*, Vénus (contrariamente ao que sucede na *Odisseia*, em 7.75-76, em episódio análogo, no qual Atena lembra a Ulisses o fim último da sua viagem) nada menciona sobre o assunto, centrando-se apenas na rainha e na situação de Cartago. Tal gesto faculta a possibilidade de criação de um episódio independente, ou, como observa Grimal, de «un “*muthos*”, qui a un commencement, un milieu et un fin et qui forme ensemble complet, un “tout” (*holon*, dit Aristote).»⁶

O livro I apresenta ainda mais um contributo para o desenvolvimento do episódio de Dido em uma perspectiva trágica. Se o encontro entre Vénus e Eneias se constitui como o elemento que, do ponto de vista do género, permite o afastamento temporário da acção da convenção épica, é também e ainda no quadro do primeiro livro que se lança o processo narrativo que condiciona, de um ponto de vista interno, o desenvol-

⁵ Exemplos: Afrodite, em *Hipólito*; Diónisos, em *As Bacantes*; Hermes, no *Íon*; Poséidon e Atena, em *As Troianas*.

⁶ GRIMAL (1990) 7.

vimento da história de Dido em sentido trágico.⁷ Esse processo, desencadeado a pedido da rainha nos versos 753-755,⁸ consiste na exposição, em forma de analepse, da queda de Tróia e das posteriores desventuras de Eneias, episódios narrados ao longo dos livros segundo e terceiro do poema épico virgiliano.

Os efeitos dessa narração são bem visíveis logo na abertura do livro IV, ou seja, do livro no qual, de acordo com a crítica, se desenvolve a verdadeira tragédia de Dido (4.1-5):

*At regina graui iamdudum saucia cura
uolnus alit uenis et caeco carpitur igni.
Multa uiri uirtus animo multusque recursat
gentis honos; haerent infixi pectore uoltus
uerbaque, nec placidam membris dat cura quietem.*

*Mas a rainha, atingida, há muito, por uma paixão profunda,
alimenta uma ferida nas veias que a vai consumindo em um cego fogo.
O valor insigne do herói e a nobreza do seu povo correm e recorrem*

⁷ Esse sentido deixa-se adivinhar também pela frequência da adjectivação disfórica (em 1.712: *infelix, pesti deuota futurae* «infeliz, condenada a um infortúnio que se aproxima»; em 1.749, *infelix Dido, longumque bibebat amorem* («a infeliz Dido bebia um longo amor»), constantemente associada à rainha, e do expressivo simile que aproxima Dido à deusa da caça, em um episódio no qual o contexto venatório tem múltiplos graus de importância para a criação do universo trágico. PINHO (1995) 526-527, «Sem nenhuma explicação, sem a precedência de nenhum acontecimento narrativo, o narrador associa, no plano do imaginário que constitui o símile, a rainha de Cartago e a deusa da caça. Será pela beleza e majestade da cena, como querem alguns críticos. A única semelhança que poderá ocorrer momentaneamente é ser Dido a condutora do seu povo e Diana receber o epíteto de dux. Mas a comparação irá além. (...) Serão os acontecimentos da própria narrativa que irão explicar o porquê de tal associação: Diana é caçadora, e será no decurso de uma caçada que Dido se une a Eneias. Abandonada por ele, descerá aos Campos Elísios, reino de Diana, quando esta assume a imagem de Hécate. No reino subterrâneo, será vista por Eneias, como a lua nova entre nuvens, uma figuração também tomada por Diana, quando deusa lunar. Além disso, Dido, como Diana, possui também outro nome — o de Elissa, de sua origem sidónia. Mas outras imagens se associam para delinear a personagem: a de gazela ferida, a da bacante Tias, a do delírio de Penteu-Orestes e a do sílex e da pedra de mármore. De símile em símile, Virgílio constrói uma imagem emblemática de Dido.»

⁸ *Immo age et a prima dic, hospes, origine nobis / insidias' inquit 'Danaum casusque tuorum / erroresque tuos.* «Mas, vamos, conta-nos, meu hóspede, desde o início, as insídias dos Dânaos, os reveses dos teus e os teus erros.»

incessantemente no seu espírito. O seu rosto e as suas palavras ficaram gravadas no peito e a paixão de que sofre recusa a paz e o sossego aos seus membros.

A partir deste momento, Dido vai percorrer, ao longo do livro IV, uma após outra, todas as etapas pelas quais não deixam de passar determinadas heroínas trágicas, como Fedra (*Hipólito* de Eurípides) e Hermíone (*Andrómaca* de Eurípides), etapas que a crítica virgiliana,⁹ de acordo com a classificação posterior de Donato, faz coincidir com os cinco actos de uma tragédia.

A primeira dessas etapas abrange a exposição dos sentimentos, pela rainha, a uma confidente, papel desempenhado por Ana, irmã de Dido. Embora o diálogo entre herói ou heroína e uma confidente não constitua um recurso exclusivamente trágico,¹⁰ a situação, no episódio, desenvolve-se acentuadamente nesse sentido, em virtude da natureza do debate que se trava entre irmãs: Dido teme consequências nefastas, caso não guarde o sentido do dever, ou seja, a *fides* prometida a Siqueu; Ana, tal como a Ama na peça de Eurípides, incentiva a paixão que, a muito breve trecho, se vai constituir como um dos motivos centrais da queda da rainha.

Da expressão dos sentimentos por Eneias à consumação desses sentimentos medeia ainda o conluio divino entre Vénus e Juno. E, tal como na tradição trágica, o papel das deusas, porquanto determina a união dos heróis, é fundamental para a definição do destino último da rainha. Na verdade, os efeitos do enlace amoroso, proporcionado pelas deusas no decurso da célebre caçada do livro IV da *Eneida* — episódio que inaugura o suposto acto segundo —, são, logo de seguida, descritos em uma perspectiva trágica, acentuada pelo contraste entre a felicidade radiante de Dido e a coincidência dessa felicidade com o primeiro dia da sua morte (4.169-172):

*Ille dies primus leti primusque malorum
causa fuit; neque enim specie famaue mouetur*

⁹ ARCELLASCHI (1990) 39-40.

¹⁰ GRIMAL (1990) 7.

*nec iam furtiuom Dido meditatur amorem:
coniugium uocat, hoc praetexit nomine culpam.*

Aquele dia foi o primeiro da sua morte, a primeira causa dos seus infortúnios. Na verdade, Dido deixa de se preocupar com as aparências e com a sua reputação e já não considera furtivo o seu amor: chama-lhe matrimónio; e usa este nome para velar a sua culpa.

Neste momento, Dido encontra-se simultaneamente presa de um jogo divino, que desconhece, e do destino. Este elemento, omnipresente tanto na épica como na tragédia, vai ser explicitamente introduzido pelos avisos de Mercúrio que, em obediência a ordens de Júpiter, impõe a Eneias o abandono de Cartago. Desta forma, advertido pelo deus das condicionantes do seu destino, Eneias começa a preparar, em segredo, a partida da cidade. Apesar do sigilo, a rainha adivinha a situação. Evidentemente, a preparação da partida representa, para Dido, uma mudança de fortuna no que ao seu destino respeita. Essa mudança de fortuna vai desenvolver-se em vários episódios, cujo conjunto forma o terceiro acto da tragédia; um acto que, desde logo, se caracteriza por uma cada vez mais estreita correlação com a imagética teatral. Essa correlação é bem explícita na primeira reacção da rainha à suspeita de que Eneias se prepara para partir de Cartago (4.300-303):

*Saeuit inops animi totamque incensa per urbem
bacchatur, qualis commotis excita sacris
Thyias, ubi audito stimulant trieterica Baccho
orgia nocturnusque uocat clamorem Cithaeron.*

Desesperada, erra, de coração em chamas, por toda a cidade, como uma tíade, agitada pela passagem dos objectos sagrados, quando o chamamento de Baco inflama a orgia trienal e o nocturno Cítéron a atrai com seu clamor.»

O desenvolvimento do confronto entre Dido e Eneias faz-se, de seguida, por meio de um diálogo emotivo entre os dois heróis. Se, no livro IV, se assiste à preponderância do diálogo, não só na sua relação quantitativa com as partes narradas, mas também no tocante à importância dos elementos nele aduzidos para a evolução dos acontecimentos, a partir deste momento, o debate que se trava entre Dido e

Eneias, é, como observa Grimal, conduzido como no teatro. Em vez de um longo monólogo, Virgílio prefere uma série de confrontações directas,¹¹ semelhantes àquelas que, na *Medeia* de Eurípides, opõem Jasão à esposa que abandona. Em simultâneo, esta reacção testemunha o início da degradação de Dido. A figura da rainha transfigura-se, em consonância com os seus sentimentos: «Dido has become an unreal figure, stylized, grandiose, terrifying, a hyperbolic symbol of hate who will not allow herself to suffer defeat.»¹²

Dido faz ainda uma derradeira tentativa para reter Eneias por mais algum tempo em Cartago. Solicita a Ana que, na condição de suplicante, peça ao herói que permaneça, ainda que temporariamente, na cidade, até que as condições de navegabilidade se tornem mais favoráveis.

A recusa de Eneias torna inevitável a catástrofe (4.450-451): *Tum uero infelix fatis exterrita Dido / mortem orat.* («Então, a desventurada Dido, aterrorizada perante o seu destino, invoca a morte.»).

As cenas seguintes, constituem passos do longo consumir da tragédia, previamente anunciada. Os motivos que reforçam o desejo de morte, expresso pela rainha, organizam-se por meio do desenvolvimento intensivo de elementos tradicionalmente associados ao discurso trágico, ou seja, o prodígio (enegrecimento da água sagrada e a transformação do vinho dos sacrificios em sangue); a audição de uma voz sobrenatural (de Siqueu); a recordação de antigas predições; e, finalmente, o sonho¹³

¹¹ Dido começa por recriminar Eneias pelo sigilo em que prepara a partida (4.305-314); depois suplica-lhe que renuncie à decisão, sublinhando as consequências da sua generosidade e a situação de fragilidade, pessoal e política, em que incorreu pelo facto de o ter acolhido (4.320-330). WILLIAMS (1971) 425-426, explora as semelhanças entre a resposta da rainha e as respostas de algumas personagens da tragédia: «Dido's brief account (373-5) of how she helped Aeneas when he was in dire distress has a rich literary background; in Homer (*Od.*5.130 f.) Calypso speaks of how she saved Odysseus from destruction at sea; in Euripides' *Medea* 476 f. and Apollonius 4. 355 f. Medea angrily tells Jason of what he owes to her; in Catullus 64. 149 f. Ariadne rebukes Theseus for base ingratitude when she had saved his life.»

¹² WILLIAMS (1987) 112.

¹³ HORNSBY (1970) 95, atribui outra função ao sonho: «Dido like Pentheus cannot see the actual world; the double vision signify the inability on the part of Pentheus (and Dido) to distinguish appearance from reality.»

que, reiteradamente, retrata a mesma situação (4.466-473): *ferus Aeneas, semperque relinqui / sola sibi, semper longam incommitata uidetur / ire uiam et Tyrrios deserta quaerere terra, / Eumenidum ueluti demens uidet agmina Pentheus / et solem geminum et duplices se ostendere Thebas, / aut Agamemnonius scaenis agitated Orestes, / armatam facibus matrem et serpentibus atris / cum fugit ultriceque in limine Dirae.* («o cruel Eneias deixa-a sempre sozinha; e ela vê-se sempre, sem séquito, a percorrer um longo caminho e a procurar os Tírios em uma terra deserta, tal como Penteu, privado de razão, vê o exército das Euménides, um duplo sol e duas cidades de Tebas, ou como Orestes, filho de Agamémnon, tantas vezes levado à cena, quando foge da mãe, armada de archotes e negras serpentes, enquanto na soleira da porta se sentam Fúrias vingadoras.»).¹⁴

Neste sentido, reforçado pela imediata comparação da rainha com Orestes e Penteu, atinge-se o clímax de uma progressão dramática, feita de tensões sucessivas e de diálogos encadeados, que liga a agitação do início à calma da cena final, ou, nas palavras de Arcellaschi, «l'agitation de la passion et le calme de la mort. Tel s'accomplit le destin tragique de Didon, de la manière plus dramatique, donc la plus théâtrale.»¹⁵

Dido vai consumir o seu desejo de morte, morte que prepara ao longo de alguns episódios que a crítica faz coincidir com o quarto acto da sua tragédia. Assim, e com o pretexto de que vai tentar reconquistar Eneias por meio de artes mágicas, pede a Ana que prepare uma pira, no centro do palácio, e que coloque junto dela as armas do herói. Ana acede ao pedido. Deste modo, naquele que constitui o último acto da tragédia, a rainha começa a preparar a sua morte: faz oferendas, invoca os deuses e implora por justiça e vingança; e depois, fere-se de morte, com a espada de Eneias que crava no coração. Os seus últimos momentos evocam o ambiente da tragédia grega, «with his coral song after the suffering and the disaster.»¹⁶ O último elemento da tragédia consiste no recurso ao expediente do *deus ex machina*: Juno apieda-se do (4.693-694) *longum*

¹⁴ Trad. de CERQUEIRA (2003) 79.

¹⁵ ARCELLASCHI (1990) 39.

¹⁶ WILLIAMS (1987) 118.

(...) *dolorem / difficilisque obitus* («longa dor e da sua morte penosa») e envia Íris à terra para desligar a alma do corpo da rainha.

Os elementos enunciados constituem alguns dos indicadores que têm levado a crítica à constatação de que o episódio de Dido apresenta a configuração de uma tragédia. No entanto, e embora a constatação pareça consensual, subsiste uma dúvida, cuja solução tem implicações na definição do episódio em perspectiva trágica. Essa questão prende-se com a causa desta tragédia e traduz-se no seguinte problema: se, de acordo com o preceito da *Poética* aristotélica, expresso em 13. 1453a, a queda trágica de uma personagem, para não parecer arbitrária, tem de se subordinar à prática de *hamartia*, em que *hamartia* incorre Dido?

A questão tem sido debatida, no quadro do incumprimento da promessa de fidelidade feita pela rainha a Siqueu. Com efeito, o incumprimento dessa promessa é equacionado, logo no primeiro diálogo com Ana, como o elemento impeditivo da ligação amorosa com Eneias; e, já em uma fase posterior, depois de tomada a decisão de morrer, a rainha lamenta, em 4.552, não se ter conservado fiel à memória de Siqueu.

No entanto, neste ponto a crítica divide-se. Se, por um lado, se encontram posições que advogam que «In Aristotelian terms, this may be defined as a wrong act committed through weakness of will because her passion for Aeneas.»,¹⁷ por outro lado, são também frequentes posições contrárias, que, ao analisarem os códigos culturais da época de Virgílio, bem como as atenuantes que, no quadro textual do episódio, explicam a conduta da rainha,¹⁸ optam pela consideração de que a causa da catástrofe

¹⁷ MOLES (1984) 53, observa que «Dido's 'culpa' or *hamartia*, then, consists precisely in her submitting sexually to Aeneas out of wedlock. In Aristotelian terms, this may be defined as a wrong act committed through weakness of will because her passion for Aeneas.» QUINN (1968) 325, entende que «She could have resist passion more successfully: she could have known, or learnt, to put duty or *pudor* before infatuation; and after yielding to infatuation she could have been honest enough with herself not to pretend she had marriage within her grasp.» OTIS (1964) 77, afirma que «Dido now realises her plight and her guilt (...), her helplessness and the criminal folly of her deed.»

¹⁸ WILLIAMS (1983) 378-379, argumenta que a decisão de Dido «was culpable, but this fact was concealed by her regarding it as marriage.» Também Juno

se encontra no factor destino ou até nos próprios deuses. Embora o cerne da discussão se tenha centrado em estes dados, existem, do nosso ponto de vista, outros elementos, determinantes para a queda da protagonista, que, subtilmente, se impõem ao longo do episódio. Esses elementos distam, em muito, do problema da conduta individual de Dido e centram-se na sua conduta política; uma conduta que, ao servir de *leitmotiv* à queda de Dido, traduz a recuperação de um elemento épico para o centro do episódio amoroso.

Para estabelecer a importância que este elemento tem na narrativa, é necessário regressar ao início do episódio de Cartago, ou seja, à primeira aparição de Dido na *Eneida*. Apesar da caracterização eufórica, no que respeita a aspectos como a juventude e a beleza, não é possível deixar de considerar que os traços determinantes de tal caracterização assentam no facto de a rainha nos ser apresentada no âmbito do exercício do poder: Dido activa os trabalhos e, sentada sob a abóbada do templo, administra a justiça, dá as leis e reparte as tarefas.

Curiosamente, a primeira notação de afastamento destas funções aparece, logo nos primeiros versos do livro IV, nos quais o abandono da construção da cidade é apontado como uma das consequências nefastas do enamoramento da rainha por Eneias (4.86-89):

*Non coepta adsurgunt turres, non arma iuuentus
exercet portusue aut propugnacula bello*

vê o enlace como «a proper marriage» e que «in Roman law and social practice cohabitation and consent were sufficient to validate a marriage.» RUDD (1990) 161-162, «Yet even if all these points are conceded [o incumprimento da promessa de fidelidade] it remains true that what brings disaster is not Dido's guilt but her love of Aeneas. (...) The same, however, is not true of her falling in love with Aeneas (...) Dido never chooses to fall in love with Aeneas. (...) the fatal passion comes on Dido unawares. Her resistance is undermined before she can collect herself.» BANDINI (1987) 104, «Appare in realtà difficile condividere una interpretazione ricorrente dell'episodio (...), secondo la quale la morte di Didone è vista da Virgilio, nello spirito della tragedia, come espiazione di una colpa. La tragicità, indubbia, della vicenda sembra consistere piuttosto nel fatto che l'infelicità di Didone ha responsabilità e motivazioni a lei estranee, e nel fatto che la sua morte è, in quanto immeritata, una ingiustizia.»

*tuta parant; pendent opera interrupta minaeque
murorum ingentes aequataque machina caelo.*

Não mais se levantam as torres iniciadas, nem a juventude se exercita nas armas, nem se constroem o porto e os baluartes que garantem a segurança em caso de guerra; quedam suspensos os trabalhos e a enorme ameaça dos muros, máquina que atingia os céus.

A ideia de abandono volta a ganhar novamente corpo nas palavras que Mercúrio dirige a Eneias, em Cartago (4.265-268): *'Tu nunc Karthaginis altae / fundamenta locas pulchramque uxorius urbem / exstruis? Heu, regni rerumque oblite tuarum!* («'És tu quem agora lança os alicerces da alta Cartago e levantas, como dedicado marido, uma bela cidade? Ai de ti, esquecido do teu reino e do teu destino!'»). Embora a recriminação de Mercúrio vise a condição de Eneias, as suas palavras constituem também um acesso ao sentido da evolução de Dido e do grau elevado de alienação que a rainha fez da sua empresa, ao colocá-la sob a responsabilidade de Eneias.

Mas a manifestação de elementos, no que a esta questão diz respeito, não termina nestas alusões. Com efeito, também o sonho, no qual Dido se vê, reiteradamente, sozinha, sem séquito, a percorrer um longo caminho e a procurar os Tírios em uma terra deserta, constitui um elemento que encerra, em absoluto, o sentido dicotómico da sua queda. Se, por um lado, tal queda é desencadeada pelo abandono amoroso, por outro lado, a insistência na caminhada errática, em demanda dos Tírios, demonstra bem o grau de desvio que a rainha sente em relação àqueles que a seguiram, incondicionalmente, para Cartago.

De igual forma, antes de Dido tomar a decisão de morrer, Virgílio oferece-nos uma cena em que a rainha racionaliza as suas opções: entre a humilhação de (4.535-536) *Nomadumque petam conubia supplex, / quos ego sim totiens iam dedignata maritos ?* («mendigar, suplicante, a união com esses nómadas que já tantas vezes recusei para maridos?») e a incerteza que representaria seguir (4.537-538) *Iliacas (...) classis atque ultima Teucrum / iussa (...)* («a frota ilíaca (...) e aceitar as derradeiras exigências dos Teucros»), é, com efeito, a constatação da dificuldade de encetar

uma nova empresa¹⁹ (4. 545-546: *quos Sidonia uix urbe reuelli, / rursus agam pelago et uentis dare uela iubebo?* «conduzirei de novo ao mar e ordenarei que de novo dêem velas ao vento aqueles que eu a custo trouxe da cidade de Sídon?»)²⁰ que a faz pedir, logo de seguida, a morte, que considera merecida (4.547): *Quin morere, ut merita es* («Não, morre, como bem mereceste»). Só então lamenta não ter (4.552) *seruata fides cineri promissa Sychaeo* «cumprido a fidelidade prometida à cinza de Siqueu».

A partida dos Troianos permite ainda ver a reacção de Dido, quando, de madrugada, verifica que as naus zarparam do porto. E essa reacção reintroduz o elemento político, novamente, em perspectiva causal, relativamente ao decurso dos acontecimentos. Ao observar os navios ao largo da costa de Cartago, a rainha pensa em pegar em armas para perseguir os Troianos. Mas, imediatamente, percebe a insensatez das suas palavras (4.595): *Quid loquor? aut ubi sum? quae mentem insania mutat?* («Que digo eu? ou onde estou? que insânia desvaria o meu espírito?»). E, em seguida, reitera a ideia de culpa, que lhe advém de ter confiado a Eneias as suas funções (4.596-597): *Infelix Dido, nunc te facta impia tangunt?/ Tum decuit, cum sceptras dabas.* («Desventurada Dido, é agora que a impiedade te abala? Era nessa altura que convinha, quando entregavas o ceptro.»).

A concatenação de todos estes elementos permite constatar que, se as circunstâncias da dimensão amorosa condicionam, por um lado, o desenvolvimento trágico do episódio, por outro lado, as consequências desse desenvolvimento não decorrem apenas daquele factor. Com efeito, e apesar de o afastamento de Eneias desencadear a face visível da tragédia que se abaterá sobre a rainha, não é possível deixar de considerar que as múltiplas referências ao abandono ideológico da cidade por parte de Dido — a ponto de, na altura em que a partida de Eneias se configura como definitiva, a recuperação dessa missão se prefigurar irrealizável —,

¹⁹ 4. 544-546.

²⁰ Trad. de CERQUEIRA (2003) 81.

levam a que o desfecho trágico da rainha não possa ser equacionado apenas como mera consequência de motivos individuais.

E, neste ponto, tem de colocar-se uma questão: se a catástrofe de Dido decorre de uma conduta que traduz, muito concretamente, o progressivo abandono, por parte da rainha, da sua própria missão, está Virgílio a apresentar ao seu leitor um exemplo de queda trágica ou um exemplo de épica fracassada? Ou por outras palavras, a demonstração do destino de Dido visa o efeito da tragédia — causar medo e piedade? Ou visa antes demonstrar, por contraste com Eneias, os efeitos da não realização de uma missão épica?

Embora Cartago tenha efectivamente servido de palco à introdução de uma tragédia, os elementos aduzidos permitem constatar que a queda da rainha, uma vez que não decorre apenas de uma aproximação emocional ao trágico, traduz a recuperação de um elemento épico. E esse elemento, que se materializa, ao longo do texto, através de múltiplas referências políticas à situação de Cartago, não constitui uma aquisição tardia da narrativa. Este dado é habilmente lançado por Vénus logo no diálogo inicial com Eneias, quando explica e demonstra que os antecedentes que trouxeram Dido para a região são muito semelhantes aos que levam Eneias a procurar as terras itálicas: Eneias foge, com os seus concidadãos, de uma Tróia destruída; Dido foge, com parte do seu povo, da tirania de Pigmalião. Ambos têm por a missão conduzir esse povo para uma nova ordem geográfica e fundar um novo reino, a fim de esses mesmos povos que conduzem possam manter e salvar as suas características identitárias.

Desta forma, se o mencionado diálogo entre a deusa e o herói teve a vantagem de criar um espaço narrativo para que, do ponto de vista do género, o quadro épico desse lugar a um quadro trágico, o mesmo diálogo, porquanto cria em Eneias a predisposição para se dirigir a Cartago e solicitar apoio à sua rainha, abre simultaneamente espaço para a transformação de Dido de heroína épica em heroína trágica.

E, curiosamente, é o próprio Eneias que acaba por elucidar esta questão, quando, na altura em que comunica a Dido a intenção de partir, lhe pergunta (4.347-350):

*Si te Karthaginis arces
Phoenissam Libycaeque aspectus detinet urbis,
quae tandem Ausonia Teucros considerare terra
inuidia est? Et nos fas exera quaerere regna.*

Se a cidadela de Cartago te prende a ti, que és fenícia, e te prende a vista de uma cidade líbia, porquê, então, invejar o estabelecimento dos Teucros em terras da Ausónia? Também nos é lícito demandar um reino estrangeiro.

Além de restaurarem explicitamente o quadro épico, as palavras de Eneias espelham, de igual forma, a incompatibilidade da realização de duas missões, que, embora semelhantes no conteúdo, são muito diferentes na forma. Neste sentido, o retomar da missão troiana, temporariamente interrompida, faz com que o conflito se torne inevitável. Evidentemente, esse conflito só pode ser vencido pela parte que, no quadro poético e ideológico da *Eneida*, é a mais forte.

Desta forma, a catástrofe que se abate sobre Dido, porquanto não traduz apenas o seu fim, mas também o da sua missão, vive de uma dualidade de causas correlativas e que acabam por correlacionar os dois géneros presentes no episódio. Este motivo não é, no entanto, estranho à épica de Virgílio, uma épica que, constantemente, se assume como uma narrativa de dualidades: recria simultaneamente a idade heróica e a civilização urbana, é simultaneamente odisseica e iliádica, remota e contemporânea, homérica e augustana,²¹ etc. No que respeita aos livros de Cartago, a dualidade tem a vantagem de se verificar em dois planos: se, no plano externo da organização dos ciclos épico-trágicos, a tragédia começa, muitas vezes, onde acaba a épica (veja-se, a título de exemplo, o caso de Agamémnon), a saga de Dido constitui um exemplo, dentro de uma mesma obra, da aplicação desse princípio; e, no que diz respeito ao plano interno da narrativa, Virgílio cria, no mesmo episódio, uma

²¹ OTIS (1964) 2-3.

dualidade que integra tragédia, transmitida pelas condicionantes do destino individual da protagonista, e épica, na medida em que faz com que esse destino contribua, simultaneamente, para a demonstração dos efeitos da não realização de uma missão – uma contribuição que constitui um acesso, por semelhança e por contraste, à própria concretização da missão eneiádica e ao seu valor.

Bibliografia

- ARCELLASCHI, André, “Virgile «dramaturge», *Énée et Didon. Naissance, fonctionnement et survie d’un mythe*, MARTIN, R. ed., Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1990, 33-43.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, Tradução e Notas de VALENTE, Ana Maria.
- BANDINI, Matilde, “Didone, Enea, gli dei e il motivo dell’inganno in Virgilio, *Eneide IV*”, *Euphrosyne* 15 (1987) 89-108.
- GRIMAL, Pierre, “Didon tragique”, *Énée et Didon. Naissance, fonctionnement et survie d’un mythe*, MARTIN, Réne ed., Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1990, 5-10.
- HARRISON, E., L., “Why did Venus wear boots? Some reflections on *Aeneid* 1.314 f.”, *PVS* 12 (1972-3) 10-25.
- HORNSBY, Patterns of action in the Aeneid. An interpretation of Vergil’s epic similes, Iowa, UIP, 1970.
- MOLES, J. L., “Aristotle and Dido’s *hamartia*” *G&R* 31 (1984) 48-54.
- MUECKE, Frances, “Foreshadowing and dramatic irony in the story of Dido”, *AJPh* 104 (1983) 134-155.
- OTIS, Brooks, *Virgil. A study in civilized poetry*, Oxford, OUP, 1964.
- PINHO, Sebastião Tavares de, “A tradição do símile homérico e o seu lugar na epopeia virgiliana”, *Humanitas* 47 (1995) 499-530.
- QUINN, Kenneth, *Virgil’s Aeneid. A critical description*, London, Routledge & Kegan Paul, 1968.
- RUDD, Niall, “Dido’s culpa”, *Oxford readings in Vergil’s Aeneid*, HARRISON, E. L. ed., Oxford, OUP, 1990, 145-166.
- VIRGÍLIO, *Eneida*, Lisboa, Bertrand, 2003, tradução de CERQUEIRA, Luís M. G. *et alii*,
- WILLIAMS, Gordon, *Technique and ideas in the Aeneid*, New Haven – London, YUP, 1983.
- WILLIAMS, R., D., *The Aeneid*, London, Allen & Unwin, 1987.
- WILLIAMS, R.D., “Dido’s replay to Aeneas (*Aen.* 4. 362-387)”, *Vergiliana. Recherches sur Virgile*, Leiden, Brill, 1971, 422-428.
- Edição utilizada nas citações:**
- PERRET, J., *Énéide* (éd., trad., notes), Paris, Belles Lettres, 1981-1987.

* * * * *

Resumo: O episódio de Dido na *Eneida* de Virgílio desenvolve elementos de natureza trágica em estreita correlação com o quadro épico que configura a obra. Este texto pretende averiguar se, na relação entre esses elementos, a queda da rainha representa o desenvolvimento de um quadro trágico ou de um quadro de épica gorada.

Palavras-chave: *Eneida*; épica; tragédia; Dido.

Resumen: El episodio de Dido en la *Eneida* de Virgilio desarrolla elementos de carácter trágico en estrecha correlación con el cuadro épico que configura la obra. Este texto pretende averiguar si, en la relación entre esos elementos, la caída de la reina representa el desarrollo de un cuadro trágico o de un cuadro de épica malograda.

Palabras clave: *Eneida*; épica; tragedia; Dido.

Résumé: L'épisode de Didon de l'*Enéide* de Virgile explore des éléments de nature tragique en étroite corrélation avec le cadre épique qui configure l'œuvre. Ce texte prétend vérifier si, dans la relation entre ces éléments, la chute de la reine représente le développement d'un cadre tragique ou d'un cadre d'épopée avortée.

Mots-clé: *Enéide*; épopée; tragédie; Didon.

