

O MITO DE DIDO E ENÉAS EM VIRGÍLIO, OVÍDIO E MARLOWE

THE MYTH OF DIDO AND AENEAS IN VERGIL, OVID AND MARLOWE

Michele Eduarda Brasil de Sá¹

RESUMO: Este trabalho visa analisar a maneira como o mito do amor trágico da rainha Dido e do herói Eneias é apresentado em três obras: a *Eneida* (gênero épico), de Virgílio; as *Heroides* (gênero lírico), de Ovídio; e *Dido, Queen of Carthage* (gênero dramático), do inglês Christopher Marlowe. O Canto IV da *Eneida*, em que o mito é narrado, possui elementos da tragédia e da lírica; o poema *Dido Aeneae*, sétimo das *Heroides*, contém elementos de retórica e tragédia; a tragédia *Dido, Queen of Carthage* traz algumas passagens consideradas cômicas. Narrando o mito, as obras transcendem à rigeza do gênero.

PALAVRAS-CHAVE: Mitologia clássica. Gêneros literários. Literatura comparada.

ABSTRACT: This paper aims at analyzing the manner how the tragic love myth of the Queen Dido and the hero Aeneas is presented in three works: Virgilius' *Eneid* (epic genre), Ovid's *Heroides* and Christopher Marlowe's *Dido, Queen of Carthage*. *Eneid's* Book IV, in which the myth is narrated, has elements from tragedy and lyric; the poem *Dido Aeneae*, seventh in the *Heroides*, contains elements from rhetoric and tragedy; the tragedy *Dido, the Queen of Carthage* brings some passages considered comic. Narrating the myth, these works transcend the hardness of genre.

KEYWORDS: Classical mythology. Literary genres. Comparative literature.

Introdução

Uma das muitas prolíferas histórias da mitologia clássica, o amor trágico da rainha cartaginesa Dido e do herói troiano Eneias é recontado e representado em variadas formas: seja nas artes plásticas (nos quadros de Nathaniel Dance-Holland, Nikolas Verkolye, Rubens e outros), na música (na ópera de Henry Purcell) ou na literatura, o mito encontra-se registrado pelas mãos de artistas de várias épocas e lugares.² Confeire-se à literatura – especialmente à literatura clássica propriamente dita – o *status* de fonte primária, a partir da qual as outras manifestações artísticas são construídas. To-

1. Pós-doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) – PNPd CAPES 2015-2016. Doutora em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em lotação provisória na Faculdade de Artes, Letras e Comunicação da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande, MS, Brasil. E-mail: michele.eduarda@ufms.br. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5487-9557>.

2. Neste trabalho adota-se a grafia “Eneias”, e não “Enéas”, em consonância com a tradução mais recente da *Eneida* publicada no Brasil (2014), de Carlos Alberto Nunes.

davia, é preciso lembrar que mesmo Virgílio e Ovídio não criaram o mito (transmitido via tradição oral, como é costume acontecer, em se tratando de mitologia), apenas o registraram em suas respectivas obras.

O presente trabalho tem o objetivo de estudar a forma como este mito é apresentado em três obras: a *Eneida*, do poeta romano Públio Virgílio Maro; as *Heroides*, do poeta também romano Públio Ovídio Nasão (este e o anterior pertencentes ao chamado Século de Ouro da literatura latina); e *Dido, Queen of Carthage*, do dramaturgo inglês Christopher Marlowe. Embora cada uma destas obras seja classificada como pertencente a um dos gêneros literários tradicionais (épico, lírico e dramático, respectivamente), elas possuem, ainda que esparsamente, traços característicos de outros gêneros. O Canto IV da *Eneida*, em que o mito é narrado, possui elementos da tragédia (sendo muitas vezes mencionado como “a tragédia dentro da epopeia”). O poema *Dido Aeneae*, sétimo das *Heroides* (poemas escritos em forma de cartas de personagens mitológicas para seus amados), contém elementos de retórica – muitas destas epístolas são chamadas em latim de *suasoriae*, devido a esta característica. A tragédia *Dido, Queen of Carthage* traz algumas passagens consideradas cômicas. Na pesquisa, de natureza bibliográfica exploratória, pretende-se investigar de que maneira estes traços ditos de outros gêneros cooperam para a construção da narrativa. O que de fato poderia ser considerado defeito ou impureza, no sentido original que estas palavras trazem (de *defectus*, “malfeito”, “de baixa qualidade ou mau funcionamento”, e impureza enquanto “contaminação”, “mistura”), é na verdade aspecto que valoriza a obra literária, especialmente na medida em que se revela um recurso estilístico. Investigam-se ainda, de maneira comparativa, as criações específicas de cada uma das obras (por exemplo, o triplo suicídio na peça de Marlowe, que não aparece em nenhuma das obras anteriores).

O mito e sua origem

Segundo Pierre Grimal (1997, p. 119), Dido (também chamada Elissa ou Elisa) teria chegado à costa da África (onde hoje fica a Tunísia) depois de fugir de seu irmão mais novo, Pigmalião.³ Este, movido pelo desejo de assumir o trono, intentava matá-la como fizera ao cunhado Sicarbas – embora Pigmalião fosse o legítimo herdeiro, era ainda muito jovem, e por isso Sicarbas tinha sido feito rei de Tiro. Tendo fugido para este novo lugar, sendo bem recebida pelos que ali moravam, Dido pediu uma parte de terra onde pudesse se estabelecer com os que a acompanhavam. Prometeram-lhe um pedaço de terra que coubesse em uma pele de boi. Astuta, Dido fez que cortassem uma pele de boi em

3. Não confundir este Pigmalião, rei de Tiro, com outro Pigmalião, rei da ilha de Chipre, de quem diz o mito ter se apaixonado por uma escultura de mulher que ele mesmo fizera, chamada Galateia (GRIMAL, 1997, p. 373).

tiras muito finas, que foram unidas e, com isso, formaram uma espécie de corda muito comprida, o que lhe garantiu um bom espaço (ver também HOWATSON, 1989, p. 189).

Depois de estabelecida em sua nova cidade, a rainha teria recebido uma proposta de casamento do rei de um povo vizinho, Iarbas (ou Jarbas). Era, na verdade, uma proposta que não poderia ser recusada, uma vez que ele ameaçou declarar guerra à recém-construída cidade, ainda em formação. Dido pediu-lhe que esperasse três meses, a fim de cumprir rituais de luto pelo marido assassinado, e terminou lançando-se às chamas da pira fúnebre ao final deste período. Este é, em linhas gerais, o relato que se tem da Dido histórica, encontrado com frequência nas fontes de mitologia greco-romana.

Embora esta narrativa seja antiga e haja indícios de que o poeta romano Cneu Névio tenha escrito sobre o amor de Dido e Eneias em seu *Bellum Punicum* (de que só restaram fragmentos), considera-se Virgílio o responsável por eternizar o mito, registrando-o na *Eneida* (MCMAHON, 1945, p. 4; DEL BAÑO, 1969, p. 41; GRIMAL, 1997, p. 119).⁴ Em Virgílio, Sicarbas é Siqueu – este, sim, o nome que hoje se conhece. Crê-se também que Ana, irmã de Dido, tenha sido inserida na trama por Virgílio (GRIMAL, 1997, p. 119)⁵.

Enfim, por que este mito é tão importante? Por que Virgílio resolveu trazê-lo para o seu projeto de vida – a epopeia que pretendia celebrar a glória de Roma, em seu período considerado áureo na história e na literatura? Vê-se que, na narrativa do amor trágico entre o herói troiano e a rainha cartaginesa, Virgílio delinea as raízes para um dos conflitos mais marcantes na história de Roma: as Guerras Púnicas. Foram três os grandes confrontos entre Roma e Cartago, esta última liderada por Aníbal e Asdrúbal (HOWATSON, 1989, p. 474). Estas guerras são passado do ponto de vista de Virgílio e seus contemporâneos, e deles bem conhecidas, mas são futuro do ponto de vista da narrativa na epopeia. No Canto VIII da *Eneida* é descrito o escudo de Eneias, no qual se veem representadas várias passagens importantes da história de Roma. O escudo é o exemplo mais esclarecedor da intenção politicamente engajada do poeta. No entanto, no Canto IV da *Eneida*, o que se eternizou foi o mito do amor trágico de Dido e Eneias, ficando a justificativa histórica em plano subjacente, quase imperceptível. Farron (*apud* BIZÁRIO, 2014, p. 23) afirma que Dido é “a única personagem criada por um poeta romano que permaneceu mundialmente na literatura através dos séculos”.

Pois desse amor a arte e a literatura se apropriam e o reapresentam em séculos posteriores. Já que nossa proposta é estudá-lo em três obras literárias de gêneros diferentes, comecemos pela *Eneida*, que é considerada a fonte das que surgem posteriormente.

4. Para ver os fragmentos (texto em latim), consultar: <<https://www.thelatinlibrary.com/naevius.html>>. Acessado em: 10.out.2019.

5. McMahon (1945, p. 51) aponta que a primeira menção a Dido está em um fragmento do historiador grego Timeu, do século III a.C., sem nenhuma menção a Ana.

Dido e Eneias na épica – a *Eneida*

De acordo com Mackail (*apud* McMahon, 1945, p. 1), “Dido é talvez a maior criação de Virgílio e com certeza uma das maiores em toda a poesia”. Mesmo René Pichon (1928, p. 344), depois de dizer que Virgílio “não foi feito para a épica”, faltando-lhe “potência criativa”, citando que seu poema tem como defeitos a “frieza do maravilhoso”, o “apagamento dos personagens”, a “monotonia do estilo”, reconhece que deve pôr Dido e Eneias à parte nesse julgamento, pois “a sensibilidade de Virgílio o tornou capaz de compreendê-los” (*Ibid.*, p. 346). Na verdade, Pichon (1928, p. 347) acrescenta que Eneias mesmo é “passivo demais para um herói épico”, mas exclui Dido do grupo de personagens que ele descreve de forma negativa, “nenhum dos quais se tornou impressionante, eternizado”.

Bizário (2014), em trabalho monográfico orientado pelo Prof. João Batista Toledo Prado, realiza uma análise comparativa entre a rainha Dido da *Eneida* e a das *Heroides*. Além da já conhecida e repetida expressão *infelix Dido* (“a infeliz Dido”), outros qualificadores vão aparecendo: *pulcherrima forma* (“na mais bela forma”) e *laetissima* (“muito alegre”) são alguns, ainda no Canto I; no Canto IV, embora ainda *pulcherrima* (BIZÁRIO, 2014, p. 27), o tom é outro: já no primeiro verso ela é *gravi iamdudum saucia cura* (“há tempos ferida por uma funesta paixão”).⁶ É *miser* (“infeliz”, “miserável”), *miserrima* (“muito infeliz”), *moribundam* (“moribunda”), *inops animi* (“fraca de espírito”), *perdita* (“perdida”), *trepida* (“desassossegada”), *effera* (“feroz”), *furibunda* (“furiosa”) (*Ibid.*, p. 14, 16, 21). Acrescentem-se outros qualificadores: *demens* (“demente”, “privada de razão”), *errans* (“errante”, “sem rumo”), *optima* (“a melhor de todas”), *timens* (“temerosa”), *moritura* (“que está prestes a morrer”) – destes, *optima* é utilizada por Eneias quando pede conselhos a seus companheiros, após receber a mensagem de Júpiter por seu mensageiro Mercúrio. Ele em tudo refere-se a Dido com respeito, mas Virgílio não imprime ao herói nenhum sentimento arrebatador como o que inflama a rainha. Já quanto a ela, Virgílio a descreve à sombra da loucura que começa com a paixão e termina no sentimento não correspondido.

A metáfora do fogo como simbologia para a paixão (*ardet amans Dido*) é óbvia à primeira vista, mas gostaria de acrescentar ainda uma nuance que não vejo comentada: Dido, depois de cravar em si mesma a espada de Eneias, lança-se em uma pira em chamas; trata-se de um ritual, em que o fogo é elemento purificador. Sua única saída é a morte, mas não pode ser qualquer morte – a espada não basta. Ela precisa oferecer-se como sacrifício (ato de, etimologicamente, “tornar-se novamente sagrada, inviolável”) em expiação pela sua falta, por não ter respeitado a memória de seu marido Siqueu

6. Francisco Torrinha (1986, p. 773) registra que o adjetivo *saucius*, *-a*, *-um* pode ser traduzido figurativamente por “ferido (moralmente)”, ou “ferido em sua reputação”. Em se tratando da rainha Dido, percebe-se que tanto a acepção geral quanto o sentido figurado lhe cabem perfeitamente.

nem a promessa de nunca mais entregar-se a outro. Queimar-se com os pertences de Eneias purifica-a e também ao conjunto do que foi a experiência vivida pela rainha, apaixonada pelo herói que recebe o epíteto de “piedoso” – *pius Aeneas*.⁷ Pergunto-me se não será levar tal análise longe demais se considerarmos ainda o fato de que a espada tem um significado fálico, e é o ato sexual que ao mesmo tempo conspurca a reputação da rainha e retarda o cumprimento do destino de Eneias, de construir uma nova Troia.

Dada a intervenção divina no mito, uma das características do trágico faz-se evidente: o fato de que os personagens estão fadados ao sofrimento, não porque tenham feito algo criminoso ou errado, mas porque os deuses assim o determinaram. Este sofrimento (também chamado de patético) é, segundo Aristóteles (2005, p. 31), o terceiro passo, após a peripécia e o reconhecimento. Temos, então, no canto IV da Eneida a peripécia, que consiste na “viravolta das ações em sentido contrário” (*Ibid.*, p. 30), quando Eneias resolve partir de Cartago, após receber a mensagem de Júpiter; o reconhecimento, entendido como “a mudança do desconhecimento ao conhecimento, ou à amizade, ou ao ódio, das pessoas marcadas para a ventura ou desdita” (loc. cit.), opera-se quando o intenso sentimento da rainha se transforma de amor em ódio mortal. O patético seria o seu suicídio.

Nascimento (2013), em trabalho monográfico orientado pela Profa. Alcione Lucena de Albertim, pesquisa o *páthos* neste canto específico da *Eneida* e inclui a *hamartía* (o “erro trágico”), um dos elementos da tragédia, como um primeiro passo, antes da peripécia. A *hamartía*, ou seja, o “erro do herói” (*Ibid.*, p. 32), entendido não como ato de maldade, seria, na história de Dido e Eneias, o momento em que passam a noite sozinhos na caverna, após terem se perdido durante a caça – encontro não planejado por eles, mas pelas deusas Vênus (mãe de Eneias) e Juno (*Ibid.*, p. 21). Em que pese alguma dúvida, veja-se o verso 696: *Nam quia nec Fato, merita nec morte peribat* – “porquanto não perecia nem por causa do Fado (Destino), nem por morte merecida”.

Albin Lesky (2006, p. 33-34), tratando daquilo que pode ser considerado trágico, aponta ainda outros elementos (não conflitantes com os anteriores): a “considerável altura da queda” (ou seja, “a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível”), a “possibilidade de relação com o nosso próprio mundo” e o sofrimento consciente do sujeito. Todos os três requisitos, como ele mesmo os chama, são perceptíveis no canto IV da Eneida: a desgraça da rainha (veja-se que não se trata de uma pessoa comum, mas da soberana de Cartago, ou seja, a que está em posição mais alta em todo o reino), a possibilidade de identificação dos leitores com o herói trágico e a consciência de Dido e Eneias a respeito do desenrolar dos fatos. Mesmo enlouquecida de ódio, a rainha bem conhece o que há e que se trata da intervenção

7. Piedoso no sentido de “obediente aos deuses”, não de “clemente”.

dos deuses na sua história. Também Eneias conhece a missão de que foi imbuído, e que não pode recusá-la nem deixar de cumpri-la.

Com efeito, não faltam elementos de tragédia no Canto IV – mas estes elementos podem ser encontrados também, talvez menos evidenciados, na poesia lírica de Ovídio, que examinaremos a seguir.

Dido e Eneias nas *Heroides*

Ovídio foi o último dos elegíacos augustinos, e também o mais fecundo, trazendo inclusive algumas inovações, das quais são exemplos as *Heroides*. Diferentemente de outros poetas seus contemporâneos, Ovídio não se preocupava muito com “propaganda”, porque em sua situação financeira ele não dependia de homens como Mecenas, Messala ou Asínio Polião como patrocinadores. Isto não quer dizer, no entanto, que não tenha se envolvido com política, mas não cabe tratar deste assunto aqui.

Pouco depois de publicar *Amores*, Ovídio traz uma nova coleção de cenas de amor, mas desta vez lançando-se no mundo mítico – que parece real, pela voz dos personagens. Pichon (1928, p. 413) diz que os *Amores* são autobiográficos e as *Heroides*, “históricas”, mas ambos possuem conteúdo fictício. As chamadas *Epistulae Heroïdum*, conhecidas simplesmente como *Heroides*, são poemas em forma de cartas “escritas” por personagens da mitologia ou da história – cujo único exemplo é a carta da poetisa Safo – sendo a maioria de mulheres (dezoito das vinte e uma). Três delas vêm com as respostas de seus destinatários (Páris a Helena – 16; Helena a Páris – 17; Leandro a Herona – 18; Herona a Leandro – 19; Acôncio a Cídipe – 20; Cídipe a Acôncio – 21).

Temos nas *Heroides* não apenas o excelente trabalho de um mitógrafo, mas também de um poeta que mergulha na psicologia feminina. Trata-se da exploração da alma feminina, em que o dístico elegíaco, o caráter erótico e a própria mitologia servem de ferramentas que completam com dramaticidade a sua narração epistolar. Nesta dramaticidade da carta VII, de Dido a Eneias, é que podem ser lidos os elementos trágicos que encontramos também na *Eneida*, apontada como fonte de Ovídio (DEL BAÑO, 1969, p. 95). Como, por exemplo, o fato de Dido mencionar seu erro – o que entendemos por erro trágico – no seguinte trecho:

*si fuit errandum, causas habet error honestas:
adde fidem, nulla parte pigendus erit.*
(vv. 111-112).

Se eu havia de errar, o erro tem causas justificáveis:
Acrescente-se a minha boa-fé, e em nada haverá motivo para eu me envergonhar.
(tradução nossa).

As epístolas começam num momento crítico da história do personagem (*in medias res* – uma característica preponderante, na verdade, do gênero épico) e a partir de então afloram as recordações, a narração do presente ou o pressentimento trágico do porvir, sempre alternando a doçura com o amargor, o real com o imaginário, o sabido com o inventado, até que o poema acabe, sem, contudo, estar concluído. O leitor passa a se ver envolvido nas *Heroides*, que têm um pouco de elegia, de epístola, de tragédia, de epopeia, de retórica e de lírica – a identificação do leitor de que nos fala Lesky.

O fato de Ovídio ter estudado retórica ajuda-nos a entender o seu estilo: as cartas são quase todas *suasoriae*, ou seja, tratam de uma ação a ocorrer ou de uma decisão que precisa ser tomada – diferentemente das *controuersiae*, em que o personagem se vê diante de um fato já acontecido ou da consequência de uma escolha já feita. De todos os poemas das *Heroides*, apenas o décimo quinto baseia-se em *controuersiae*. Na atitude persuasiva de cada um dos “remetentes”, todo o restante é uma aula de retórica, embora não se limite a isso, segundo a opinião de Jacobson (1974, p. 50).

Como os outros poetas elegíacos, Ovídio preza a erudição mitológica. São constantes as inferências mitológicas, de modo que o seu desconhecimento desvirtua a própria compreensão do poema como um todo. Vários nomes são citados ao longo do poema e a sua leitura fica prejudicada se não se compreende o motivo de eles estarem ali – pois, como os elegíacos eram perfeccionistas no seu culto ao “virtuosismo da forma”, não poderia haver palavras sobrando nem faltando. Pichon (1928, p. 413) diz que Ovídio busca “temas de eloquência amorosa” nas lendas antigas.

O poema VII, de Dido a Eneias, começa no momento em que Dido resolve suicidar-se – e decide, então, escrever suas últimas palavras (*ultima uerba*) ao amado. Ora, de um ponto de vista lógico, se pretendesse mesmo matar-se, não escreveria a Eneias pedindo-lhe que voltasse, que desistisse de partir, donde se tem que o simples ato de escrever-lhe uma carta é uma característica retórica, uma estratégia de convencimento – sem perder de vista, é claro, que se trata de ficção. Mas ainda assim ela escreve:

Nec quia te nostra sperem prece posse moveri,
alloquor: aduerso movimus ista deo!
 (vv. 5-6).

Não te escrevo na esperança de poder convencer-te com meus rogos:
 Faço isto tendo um deus contrário (a mim)! (tradução nossa).

Ao dizer que tem um “deus contrário”, Dido evidencia a fatal influência divina que dá a seu destino o caráter trágico, como trágico foi também o seu erro; não agiu por dolo, nem por rebeldia, mas em um engano foi apanhada. Mais à frente, esta ação – ou antes intervenção – direta dos deuses é retomada em outros trechos da carta-poema, como por exemplo em:

“Sed iubet ire deus” vellem, vetuisset adire
 Punica nec Teucris pressa fuisset humus.
 (vv. 141-142).

“Mas um deus me ordena partir” – eu desejaria que ele tivesse proibido
 Que chegasses a Cartago e que esta terra nunca tivesse sido pisada pelos Teucros.
 (tradução nossa).

Este trecho é imediatamente posterior a uma conjectura que não se vê na *Eneida*: Dido apela mais uma vez a Eneias, agora anunciando uma provável gravidez, algo que não pertence ao relato virgiliano – em que ela apenas lamenta que não tenha tido um filho de Eneias, que lhe pudesse fazer companhia (vv. 327-330). Robert (1995, p. 191), ao discorrer sobre o valor puramente jurídico e moral do casamento romano, lembra que a procriação é o primeiro objetivo atrelado a ele; dá como exemplo justamente o mito de Eneias e Dido, em que o herói abandona a amada para se casar com outra mulher, princesa na Itália, que ele sequer conhecia, apenas porque era sua missão, seu dever. No poema VII das *Heroides*, Dido lança mão desta suposta gravidez como argumento para convencer Eneias a ficar. Se ela morrer, morrerá então o irmão de Iulo, e Eneias será o responsável pelo triste destino de ambos (DEL BAÑO, 1969, p. 94). Enfim, Dido na *Eneida* é totalmente conduzida pela emoção (por amor e ódio intensos), ao passo que na carta VII das *Heroides* ela é conduzida mais pela razão.

Apesar das diferenças, *Eneida* e *Heroides* tocam-se, de certa forma, pelo contexto que as envolve, com autores que podem ser considerados contemporâneos. Já a terceira obra que pretendemos estudar, a tragédia de Marlowe, é escrita em um período de retorno aos ideais e modelos da antiguidade clássica. No entanto, por modelo não se deve entender cópia; vejamos a obra inglesa para observar isto na prática.

Dido e Eneias em Marlowe

A peça do inglês Christopher Marlowe, distante cerca de 1600 anos das obras de Virgílio e Ovídio, é escrita em um momento de resgate dos clássicos. Há, no entanto, muitas diferenças a apontar entre os poetas romanos e o dramaturgo inglês. Uma delas diz respeito ao personagem Jarbas (*Iarbas*), pretendente de Dido e, por isso, rival de Eneias; ele ganha maior visibilidade na peça e chega inclusive a suicidar-se no final com Dido e Ana (outra personagem que também ganha maior destaque). Aliás, Ana (*Anna*), irmã da rainha, é apaixonada por Jarbas na tragédia; daí se justifica o apoio que ela dá ao relacionamento entre Eneias e Dido (GODSHALK, 1971, p. 2). A voz que esses personagens (secundários na *Eneida* e mais ainda nas *Heroides*) recebem na peça de Marlowe podem ser rotuladas de mero artifício da necessidade para a escrita de uma tragédia, que obviamente precisa mais dos personagens. Contudo, para além da projeção de Jar-

bas e Ana, o que se percebe também é Dido e Eneias em primeira pessoa, distintos dos personagens criados pelos poetas romanos. Como diz Kinney (2000, p. 262):

Transforming epic into tragic drama, Marlowe seems to offer a “Dido script” centering upon Dido’s subject position, Dido’s desires, Dido’s will. Marlowe’s female prince is no longer simply a victim of Aeneas’s manifest destiny and Virgil’s epic machinery: her fantasies of absolute agency intermittently threaten to rewrite imperial mythology and literary history⁸.

De fato, a personagem Dido elaborada como justificativa mitológica para as Guerras Púnicas, uma referência que qualquer romano contemporâneo de Virgílio ou Ovídio entenderia, parece se perder no momento de Marlowe, ou pelo menos ceder ao drama em si, não sendo prioridade a história romana.

Também os deuses são retratados de forma irreverente – cômica, pode-se dizer – na peça de Marlowe: Mercúrio dormindo, Vênus e Juno brigando feito “barraqueiras” (cf. *fishwives*, KINNEY, 2000, p. 263). O próprio início da peça, em que Júpiter aparece assediando Ganimedes, e a passagem em que a velha ama comenta de forma lasciva a beleza do Cupido-Ascânio dão um tom cômico tal que diverge da seriedade que se espera de uma tragédia⁹. Cite-se ainda o momento do primeiro encontro entre Dido e Eneias, junto com seus companheiros:

Dido. *What stranger art thou, that dost eye me thus?*

Æn. *Sometime I was a Trojan, mighty queen:*

But Troy is not; – what shall I say I am?

Ilio. *Renownèd Dido, ‘tis our general,*

Warlike Aeneas.

Dido. *Warlike Aeneas! and in these base robes?*

Go, fetch the garment which Sicheus wore. –

(Act II, scene I, vv. 106-115).

Dido. Que estranho és tu, que me olhas assim?

Æn. Uma vez eu fui troiano, ponderosa rainha:

Mas Troia não há mais; – que devo dizer que sou?

Ilio. Célebre Dido, eis nosso general,

O belicoso Eneias.

Dido. Belicoso Eneias! E nestes trapos?

Vão, tragam-lhe as vestes de Siqueu. –

(Ato II, cena I, vv. 106-115 – tradução nossa).

8. Transformando épica em tragédia, Marlowe parece oferecer um “script de Dido” centrado na posição de sujeito, nos desejos, na vontade dela. A rainha de Marlowe não é mais simplesmente mera vítima do destino manifesto de Eneias e da engenhosidade da épica de Virgílio; suas fantasias de ação absoluta ameaçam intermitentemente reescrever a mitologia imperial e a história literária (tradução nossa).

9. Sugere-se que o mesmo ator, jovem, teria feito o papel de Ganimedes e do Cupido (SHEPPERD *apud* KINNEY, 2000, p. 269).

A rainha desdenha quando Ilioneu apresenta Eneias como general; ele não se veste de forma condizente, mesmo porque tinha estado navegando durante os últimos anos. Ordena, então que lhe tragam as roupas de seu falecido esposo. É um ato de menosprezo, mas de certa forma nele se anuncia que Eneias ocupará o lugar de Siqueu. Em se tratando de ocupar lugares, logo em seguida Dido chama Eneias para que se assente com ela para o banquete, ao que ele responde de início *This place beseems me not* (“este lugar não me pertence” – v. 136). Estes detalhes são criações de Marlowe que, embora não estejam contidos na narrativa original do mito, obedecem-lhe sutil e belamente.

A respeito da intervenção direta dos deuses na peça, seguindo a tradição clássica, Godshalk (1971, p. 17) defende que, para além desta interpretação, eles podem ser considerados personificações das atitudes e dos sentimentos humanos: Vênus seria o amor, Juno, o ódio, e assim por diante. Mas, ainda assim, não se trata de escolhas que os personagens possam fazer livremente, pois se encontram dominados de alguma forma.

Considerações finais

Um só mito, três gêneros para contá-lo – e, para cada um deles, inovações que revelam o talento de seus autores. Digo inovações porque, apesar de parecerem já repetidas e desgastadas, estas narrativas em seu tempo consistiram de modos diferentes de apresentar a história do amor de Dido e Eneias. Nenhuma delas se deteve às regras do gênero a que pertencia; todas transcenderam, como o mito em si. Mesmo o que parecia incompatível – razão e emoção, cômico e trágico, história e mito – em certa medida se complementa.

Talvez sejam estas inovações – e, por que não dizer, transgressões – que tenham marcado as obras literárias estudadas aqui, de tal forma que as tornaram especiais. Identificamos, porém, que há muito mais estudos teóricos sobre Dido e Eneias nos clássicos, Virgílio e Ovídio, do que sobre o mesmo mito na peça de Marlowe. Isto já era de se esperar, pois Virgílio é considerado a fonte do mito e Ovídio o acompanha de perto, nas ondas classicistas e neoclassicistas que vieram depois e nas releituras que nelas foram produzidas. No entanto, revela talvez que a obra de Marlowe não tenha ainda recebido a atenção que merece.

Por fim, vale ainda ressaltar que, embora estejamos falando de um mito específico, o de Dido e Eneias, cada um dos poetas constrói sua versão, a partir de uma dada perspectiva. A versão épica, a lírica e a trágica são enriquecidas tanto pelas escolhas de seus autores quanto pelo seu estilo, o qual traz justamente aspectos de outros gêneros para dentro da obra. Tivéssemos apenas épica no Canto IV da *Eneida*, ele seria muito menor em tamanho; se só lírica na carta-poema VII das *Heroides*, ele seria longo demais; se só tragédia na peça de Marlowe, teríamos ainda o gênero dramático – mas seria provavelmente só mais uma tragédia.

Referências

- ARISTÓTELES. Poética In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. de Jaime Bruna. 12. Ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BIZÁRIO, Priscila Cristina. *A figura de Dido em Virgílio e Ovídio: uma análise da rainha cartaginesa na Epopeia e na Elegia*. 2014. 39 f. Monografia (Bacharelado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara-SP, 2014.
- DEL BAÑO, Francisca Moya. *Estudio mitográfico de las Heroídas de Ovidio*. Murcia: Editum, 1969.
- GODSHALK, William Leigh. Marlowe's Dido, Queen of Carthage. *ELH*, v. 38, n. 1 (Mar., 1971), The John Hopkins University Press. pp. 1-18.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Trad. Victor Jabouille. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- HOWATSON, Margaret C. (Ed.). *The Oxford companion to classical literature*. 2nd edition. Oxford University Press, 1989.
- JACOBSON, H. *Ovid's Heroides*. New Jersey: Princeton University, 1974.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- KINNEY, Claire R. Epic Transgression and the Framing of Agency in "Dido Queen of Carthage". *Studies in English Literature, 1500-1900*, V. 40, N. 2, Tudor and Stuart Drama(Spring, 2000), Rice University, pp. 261-276.
- MARLOWE, Christopher. *Dido, Queen of Carthage*. Annotated popular edition. Disponível em: <<http://elizabethandrama.org/wp-content/uploads/2017/12/Dido-Queen-of-Carthage-Annotated.pdf>>. Acesso em: 16.ago.2018.
- MCCMAHON, Thomas David. *Virgil's Indebtedness For the Dido Episode*. 1945. 81 f. Tese (Master of Arts). Loyola University, Chicago, 1945.
- NASCIMENTO, Danniele Silva do. *O páthos no livro IV da Eneida: o sofrimento de Dido*. 2013. 59 f. Monografia (Licenciatura em Letras). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.
- OVID. *Epistulae Heroidum*. Posted by David J. Califf from an original edition. Disponível em: <<http://www.thelatinlibrary.com/ovid.html>>. Acesso em: 12.set.2019.
- PICHON, René. *Histoire de la littérature latine*. Paris: Hachette, 1928.
- ROBERT, Jean-Noël. *Os prazeres em Roma*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- TORRINHA, Francisco. *Dicionário Latim-Português*. Porto: Gráficos Reunidos, 1986.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.