

A tragédia de Dido e sua função na *Eneida*

Miguel Ângelo Andriolo Mangini
mestrando/Universidade de São Paulo (USP)
miguelangelo@usp.br

RESUMO: Uma tradição milenar de comentadores da *Eneida* demonstrou que o Livro IV contém elementos de outros gêneros que não o épico-heroico e que episódio de Dido é como uma tragédia dentro de uma epopeia. O intuito deste artigo é rediscutir alguns dos elementos trágicos que caracterizam a personagem e o episódio de Dido e posteriormente tratar, em termos de mistura genérica, da função dessa “tragédia” na totalidade do poema. A análise de trechos dos livros I e IV mostrou que a representação do destino individual e trágico de Dido contribui para o argumento imperialista da *Eneida* no sentido em que revela a inevitabilidade do curso dos Fados em direção à fundação de Roma, contra o qual os opositores, como Dido, não podem obter sucesso. Finalmente, esclarecer-se-á que esta leitura não é incompatível com a assim chamada “polifonia” da *Eneida*.

54

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

The tragedy of Dido and its function in the *Aeneid*

ABSTRACT: A millenary tradition of commentators of the *Aeneid* has demonstrated that Book IV contains elements from many genres other than the epic-heroic, and that Dido’s episode is like a tragedy within an epic. This article’s goal is to bring back into discussion some of the elements that make up Dido’s character and episode, and subsequently address the function of this “tragedy” in the entirety of the poem in terms of generic mixture. The analysis of passages from books I and IV has shown that the representation of Dido’s individual and tragic destiny contributes to the imperialist argument of the *Aeneid*, in the sense that it reveals the inevitability of the marching of Fate toward the foundation of Rome, against which opposers such as Dido cannot succeed. The concluding session will help to clarify that this interpretation is not incompatible with the so-called “polyphony” of the *Aeneid*.

Keywords: *Aeneid* IV; Dido; tragedy.

Introdução*

Os críticos já demonstraram exaustivamente que a *Eneida* contém elementos de muitos outros gêneros. Mais, autores como Harrison (2007, p. 207) são da opinião de que a epopeia de Virgílio é o “exemplo máximo” de confluência genérica no período augustano, tanto pela quantidade de gêneros integrados ao quadro épico do poema quanto pelas numerosas funções que assumem na obra. Neste trabalho, será dado enfoque à presença da tragédia no poema, que há tempos já foi percebida. Ao fim de uma seção em que expõe fontes trágicas da *Eneida*, Macróbio emite um juízo que segue a vigorar na crítica atual e recente: *est enim ingens ei cum Graecarum tragoediarum scriptoribus familiaritas*¹ (*Sat.*, V.18.21 ed. Willis; MACROBIVS, 1994).

Em vez de ser um matiz acessório da epopeia, a presença da tragédia na *Eneida* já foi identificada por Richard Heinze como parte importante da “técnica épica de Virgílio”. Segundo esse filólogo (1965 [1903], p. 467-468), o elemento dramático perpassa a estrutura do enredo, desde a representação *quasi* cênica de unidades menores da ação até as peripécias que norteiam a fábula. Também, continua Heinze (p. 468-470), Virgílio fez de algumas de suas personagens verdadeiros heróis trágicos, tendo-lhes conferido *éthos* elevado, cuja destruição fatídica e para eles injusta gera as emoções trágicas aristotélicas, compaixão e medo. Isto se vê no caso de Príamo, por exemplo, em que sua superioridade moral e velhice são confrontadas com a crueldade com que seu filho e ele são assassinados por Pirro (2.526-58).

A necessidade de simpatizar inteiramente com as personagens padecentes foi o que levou Virgílio a elevá-las; mas fica evidente como ele se aproxima com isso das exigências do caráter do herói trágico que Aristóteles extraiu da tragédia ática (HEINZE, 1965, p. 469).

A larga fortuna sobre a tragédia na *Eneida* apresentou divergências em relação a esse filólogo,² e, de resto, animou polêmicas. Mas é certo que as

* A feitura deste artigo contou com apoio financeiro de bolsa de mestrado: processo nº 2021/00295-7, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

¹ “Ele [Virgílio] tem, portanto, grande familiaridade com os escritores das tragédias gregas.” (As traduções sem indicação de autoria foram feitas por nós.) A análise das fontes trágicas gregas de Virgílio fora ensaiada por Sérvio (*Comm. in Verg. Aen.*, IV.471 ed. Thilo; SERVIVS GRAMMATICVS, 1881).

² Conte (1986, p. 157-163) defendeu a posição de que o *dramatischer Stil* de que fala Heinze caracteriza somente a superfície do texto virgiliano. Embora o italiano admita o matiz trágico que Virgílio dá aos seus heróis, o poema, diz, não pode se assemelhar profundamente a uma tragédia, na qual o conflito dialético das perspectivas e pessoas sempre conflui para um desfecho comum e é resolvido por um destino necessário, cruel e injusto que seja. Virgílio quer dizer bem o contrário, de

considerações de Heinze poderão servir como ponto de partida para uma análise da mistura genérica na *Eneida*, como servem para os críticos das últimas décadas, particularmente no que diz respeito aos aspectos trágicos do Livro IV e à função dessa inserção genérica quando se pensa em um argumento imperialista da *Eneida* de modo amplo.

Preliminarmente, note-se apenas que a mistura de gêneros, embora provavelmente seja tão antiga quanto a poesia, é um fenômeno que marca de modo especial os poetas helenísticos. Segundo Enrico Rossi (1971, p. 80-86), a época alexandrina viu a consolidação da cultura do livro e da biblioteca, aliada a um esforço filológico, editorial e terminológico de categorizar os poemas de épocas precedentes e de descrever, por escrito, suas leis genéricas. Uma pergunta fundamental de Rossi é: em que sentido esse trabalho tão devoto à tradição dos modelos pode ter impactado a própria produção poética helenística, sobretudo tendo em mente que o filólogo, o gramático e o poeta, nessa época, eram geralmente a mesma pessoa? A própria poesia, como a de Calímaco e a de Teócrito, é testemunho de que o conhecimento apurado e técnico dos gêneros antigos permitiu o que Rossi chama de *normatività a rovescio*. Em outras palavras, os poetas categorizavam os gêneros antigos, na sua maioria já perecidos, com o fim de reavivá-los e romper suas leis, por meio da mistura genérica, por exemplo. Assim diz Rossi (1971, p. 83):

56

Será apenas de se notar que o procedimento é de natureza extremamente intelectualista: o trabalho de ‘desmontagem’, operado pela teoria (isto é, facilitado pela descrição cuidadosa), é seguido, na prática dos autores, por um complexo trabalho de ‘remontagem’, que coloca juntos os elementos estruturais mais díspares.

Não é preciso estender-se em que a *normatività a rovescio* se verifica também nos poetas latinos, segundo Rossi (1971, p. 86), que não escondem sua precedência alexandrina. Virgílio, que seguiu de perto modelos helenísticos, é decerto um desses poetas, em sua épica heroica como em seus outros poemas; quanto à *Eneida*, a própria análise a seguir poderá pôr em evidência essa mistura genérica, em específico a presença da tragédia no Livro IV.

acordo com Conte: o mundo preparado pelos Fados é um entre outros; as vítimas dele são vozes dissidentes que o poeta procura fazer ouvir, em vez de submetê-las a uma superioridade moral da aventura do protagonista e integrá-las como que à força no universo romano. Os diferentes pontos de vista na *Eneida*, eternamente refratários e independentes do projeto panegírico e articulados pelo “discurso indireto livre”, garantem o caráter “polifônico” da obra. Ao final do trabalho, será novamente referida a questão da “polifonia”, e se verá que as considerações sobre o “argumento imperialista” do poema, quer dizer, sobre a construção do ponto de vista do império no poema, não é incompatível com a dita “polifonia”.

O episódio de Dido como tragédia

Para uma apresentação da tragédia de Dido, convém começar com talvez a principal condição de um herói trágico: seu caráter elevado.³ Quanto ao nascimento de Dido, o narrador acentua a nobreza de sua família: pertence à genealogia de Agenor, fundador de Tiro (1.338), é filha de Belo, conquistador de Chipre (1.619-22), e é irmã de Pigmalião, que assumira o trono de Tiro (1.346-7). Seu caráter virtuoso recebe acento, aliás, pela oposição a seu irmão, um criminoso que matara seu marido (1.350). Segundo Monti (1981, p. 20-24), essa oposição (ele é *impius*, 1.349, e *malus*, 1.352) é uma das maneiras com que a figura de Dido vai se conformando ao ideal da *humanitas*, em certo sentido a virtude-mor dos romanos, que significa, em poucas palavras, a ação ou disposição em nome do bem da civilização. A seguir, Dido escapa de Tiro, local infestado pelos vícios do irmão, e é descrita de modo concreto em seu papel de guia, *dux femina* (1.364) [“mulher líder”], que reúne seguidores para reconstruir a *ciuitas*. Mas é na interação com Ilioneu, afirma ainda Monti (p. 24-25), que a *humanitas* de Dido é claramente firmada para o leitor, porque, em direta oposição ao comportamento bárbaro, diz ao embaixador de Eneias que há de receber os troianos pacificamente (1.563-4), como manda o valor romano do *hospitium*. Dido ainda é inicialmente comparada, por meio de um símile, a Diana (1.494-7). Para Thamos (2011, p. 267-271), a deusa caçadora, nesse símile, possui “forte simbolismo”, porque sua característica marcante é a virgindade, e assim Dido se lhe assemelha não só em beleza, mas em *pudor*, que no seu caso está relacionado ao voto de castidade feito à memória de seu marido Siqueu. Logo após o símile, Dido é caracterizada pela grandeza de uma imperatriz que dá rumo a sua cidade, *instans operi regnisque futuris* (1.504) [“impelindo (todos) ao trabalho e ao reinado vindouro”], retomando o papel de liderança atribuído a ela em 1.364 (*dux femina*). Dido não é romana, mas seu caráter, para os olhos do leitor romano, é engrandecido por respeitar valores tipicamente romanos e por ser, quanto a *humanitas*, semelhante ao de Eneias.

³ Conte (1986, p. 159), em nota, mostra-se contrário à “aplicação meticulosa das categorias – amiúde altamente controversas elas mesmas – oferecidas na *Poética* de Aristóteles” para a compreensão da *Eneida*. Dispensaremos essa aplicação meticulosa, entendendo que um tal esforço poderia se converter em um trabalho mais sobre as dificuldades do texto aristotélico do que sobre o texto virgiliano. Cremos, todavia, que a *Poética* seja uma ferramenta para dar luz às qualidades trágicas do episódio de Dido, tendência desenvolvida no século XX, com autores que a seguir virão citados. Concordamos, portanto, com a precaução de Moles (1984, p. 54, nota 1): “Se Virgílio leu ou não a *Poética* naturalmente não se pode confirmar. [...] O que importa aqui é que as prescrições de Aristóteles parecem funcionar tanto com a tragédia grega quanto com a história de Dido [...]” Daremos preferência a esse viés aristotélico em relação a um exame comparativista que procurasse expor concretamente alusões a outras tragédias, elemento de análise necessário, mas que devemos deixar para outra oportunidade.

Inicialmente, Dido não tinha conhecimento dos acontecimentos futuros. A primeira vez em que seu nome aparece é quando Júpiter ordena *ne Fati nescia Dido finibus arceret* (1.299-300) [“que Dido, ignorante dos Fados, não feche as fronteiras (aos troianos)”]. A tragédia de Dido propriamente dita transcorre no Livro IV, mas o narrador, no Livro I, com sua autoridade e onisciência, adverte o leitor de que acontecimentos para a rainha inesperados a aguardavam. Nessa passagem, Virgílio faz uso daquilo que Muecke (1983, p. 137-138, 152) chama de *foreshadowing*, procedimento trágico que consiste em sugerir ao leitor a futura mudança de fortuna da personagem, que, por sua vez, não pode prevê-la em sua ignorância humana. Desse modo, se a tragédia pertence ao quarto livro da *Eneida*, no primeiro ela já é prenunciada. O narrador granjeia desde então a simpatia do leitor por Dido, de caráter elevado e ignorante da catástrofe futura.⁴ Esse era o seu estado quando foi inflamada pelo amor de Eneas, graças ao ardil de Vênus (1.657-722).

No entanto, embora a descrição das virtudes da rainha seja necessária para causar no leitor a compaixão e o terror quando da “cena” do suicídio, ela não é suficiente para a construção do enredo trágico. O que explica o caminho entre a *Dido laeta* (1.503) e sua morte é o momento marcante de sua *hamartía*. Identificar qual tenha sido o “erro trágico” de Dido e, nesse ensejo, a culpabilidade e responsabilidade que a rainha tem por seu fim foi tarefa não menosprezada pelos críticos do século passado. Obviamente, o desfecho trágico de uma personagem depende de que os leitores não percam a compaixão por ela e de que sua morte não seja inteiramente merecida, como se fosse um vilão.

Um fato a favor da não culpabilidade de Dido pela catástrofe que sofre é o ser alvo de interesses divinos que não pode combater ou mesmo conhecer. Vênus fez Dido apaixonar-se por Eneas, procurando com isso *capere ante dolis reginam* (1.673-4) [“capturar a rainha por meio de dolos antes (de Juno)”], e a mesma *regina* permanece no fogo cruzado entre Juno e Vênus quando estas resolvem arranjar, cada uma com sua motivação, a união sexual de ambos os heróis em uma caverna (4.93-128). Na opinião de W. A. Camps (1969, p. 34), “o que acontece com Dido [...] é um resultado acidental da armação e contra-armação entre os deuses na qual ela é um peão, um objeto não de hostilidade, mas de indiferença.” Entretanto, o perigo desse argumento, se levado às suas maiores consequências, é reduzir a personagem a um fantoche (ou *pawn*, como de fato diz Camps) e, no limite, admitir que os protagonistas da *Eneida* são, na

⁴ Comparada com a interpretação de outros comentadores sobre o *Fati nescia*, não nos parece adequada a de Swanepoel (1995, p. 36): “é muito significativo notar que Júpiter envia Mercúrio para assegurar que Dido não aja [*does not act*] *Fati nescia*”. Caso Júpiter concedesse a Dido saber dos Fados, é de se supor que a última coisa que ela faria é abrir as portas aos troianos. *Nescia* apenas qualifica a condição de Dido naquele momento: Júpiter não pede a Mercúrio que produza nela essa ignorância – porque ela já era ignorante dos Fados antes dessa ordem – e muito menos que a faça cessar.

verdade, os deuses. É verdade que Camps, logo após, aponta os dois eventos da narrativa acima mencionados (o ardil de Vênus e o encontro na caverna) como os principais em que Dido não possui livre-arbítrio, mas não é claro que o autor relativize o determinismo a que ela estaria submetida, a não ser, como ressalta, no ato de seu suicídio, que foi *ante diem* (4.697), não ordenado diretamente por poderes superiores.

De fato, as ações de Dido se dão por força da atuação divina particularmente em dois momentos, e a situação complexa em que se acha foi criada pela vontade de deuses. Ao mesmo tempo, o texto virgiliano não esconde que a maneira com que Dido lidou com a situação imposta a si foi também de sua responsabilidade: a *hamartía* de Dido e a responsabilidade, ao menos parcial, por seu erro são inequívocas.

Quinn (1963, p. 44) identifica, no primeiro discurso da personagem no Livro IV, sua tentativa desesperada de convencer-se de que o relacionamento com Eneias fosse moralmente justificado, isto é, em uma tentativa de eximir-se da culpabilidade.

*Si mihi non animo fixum immotumque sederet
ne cui me uinco uellem sociare iugali
postquam primus amor deceptam morte fefellit;
si non pertaesum thalami taedaeque fuisset,
huic uni forsán potui succumbere culpae.*⁵ (4.15-9)

O estado *male sana* (4.8) de Dido indica que as palavras aqui ditas a Ana não têm o intuito de que sua irmã ouça e reafirme seu *pudor*, ou mesmo que a ajude a convencer-se de que a união com Eneias não é de todo o mal, porque ela já está convencida, aponta Quinn (1963, p. 44), inconscientemente, e sua irmã lhe ajuda a achar os argumentos que “o orgulho de Dido não lhe permitiria explorar por si mesma.” Como se sabe pela resposta de Ana, esses argumentos serão aqueles referentes aos benefícios políticos da união em questão (4.47-9). Sobre o fato de que as palavras de Dido a Ana constituem não a consolidação de sua fidelidade, mas revelam justamente que a rainha não poderá cumprir com suas promessas, Swanepoel (1995, p. 37) nota que, logo após Dido amaldiçoar-se (4.24-7) caso rompa seus votos de *pudor* a Siqueu, o narrador indica que as palavras

⁵ “Se dentro d’alma já não mantivesse bem fixa a imutável/ resolução de não mais me prender com ninguém nas cadeias/ matrimoniais, dès que a morte frustrou meu amor inocente;/ se ao toro e aos fachos jugais não sentisse indizível repulsa,/ a esta primeira fraqueza talvez sucumbir eu pudesse” Tradução de Nunes (VIRGÍLIO, 2016, p. 249). Quinn (1963, p. 44) propõe, para o verso 19, “For this man, no other, I might have come to fail, and yield!”, entendendo *huic uni* referindo-se a Eneias e não ligado a *culpa*. Nunes segue a leitura de Austin (1966, p. 30) e Pease (1935, p. 102), que leem *huic uni* com *culpa*. Isto não faz diferença para o argumento de Quinn. Por fim, notar que *culpa* pode significar “erro” e não necessariamente “responsabilidade pelo erro” em latim.

dela já não têm poder sobre o que está no seu interior: *sic effata sinum lacrimis impleuit obortis* (4.29) [“Tendo assim falado, banhou o seio com lágrimas súbitas”]. O resultado objetivo do diálogo entre Dido e Ana é a resolução daquela em perseguir sua paixão, autorizada pela irmã com um argumento absolutamente convincente para uma rainha, a saber, como dissemos, o de que o consórcio com Eneias seria proveitoso para a cidade. Harrison (2007, p. 209-210) aponta o paralelo entre esse diálogo inicial das irmãs e aquele entre Antígona e Ismene que abre a peça de Sófocles. A imitação virgiliana está nas consequências trágicas em relação às quais o diálogo com a confidente tem um papel fundamental – Antígona decide enterrar seu irmão –, além de que a problemática familiar está envolvida nas decisões de ambas as personagens, ambas precisam abdicar da vida normal de uma mulher, excluindo dela casamento e filhos, e acabam suicidando-se.⁶

Em se tratando da *hamartía* de Dido mais concretamente, uma hipótese é a de que seu erro tenha sido acolher Eneias em suas terras. Mas essa deve ser descartada por duas razões: primeiro, é preciso lembrar que receber os troianos foi ordem de Júpiter; depois, como observa Rudd (1976, p. 38), a união dos dois povos não era por si mesma um mal – dizê-lo seria confundir a ordem dos acontecimentos com o nexos causal entre eles –, mas, pelo contrário, Dido julgou que uma tal aliança poderia ser benéfica para seu reino, que era incipiente e se achava próximo a inimigos, incluindo a cidade de Tiro da qual escapara. Antes de apaixonar-se por Eneias e mesmo de o conhecer, ofereceu aos teucros a própria cidade (1.573).

A discussão acerca da *hamartía* de Dido gira em torno destes versos, logo após a indicação de que a relação sexual entre ela e Eneias consumou-se na *spelunca* (4.165):

*Ille dies primus leti primusque malorum
causa fuit; neque enim specie famaue mouetur,
nec iam furtiuum Dido meditatur amorem:
coniugium uocat, hoc praetexit nomine culpam.*⁷ (4.169-72)

⁶ Harrison (2007, p. 210), diferentemente de Quinn, afirma que Dido não está, ao contrário de Antígona, já determinada a tomar sua decisão quando fala com sua confidente. Esta, segundo Harrison, busca persuadir sua irmã, ainda em dúvida, a seguir seu desejo, por bons motivos. Considerando justamente o estado *male sana* de Dido, cremos mais convincente a proposta de Quinn, que permitiria um paralelo ainda mais próximo com a *Antígona*. Ainda, a preocupação excessiva com a questão da infidelidade exprimida por Dido em seu discurso inicial corresponde justamente à fala de quem nega ansiosamente aquilo que já está determinado em seu âmago. A observação de Swanepoel sobre o comentário do narrador após a fala da rainha também é favorável ao argumento de que ela já estava decidida e buscava apenas a autorização alheia, malgrado inconscientemente.

⁷ “Esse, o primeiro dos dias letais, o princípio de todas/ as desventuras de Dido. Do falso decoro não cuida;/ furtivo amor não lhe chama; comporta-se como casada,/ inocentar-se pensando da culpa com um rótulo falso.” Tradução de Nunes (VIRGÍLIO, 2016, p. 261).

A primeira coisa a se perceber na leitura dessa passagem é que ela não consiste na simples narração dos eventos. Percebe-se que aí se exprime um sentimento sobre os fatos ocorridos ou algo como um mau presságio por parte do narrador, que, sendo onisciente, obviamente endereça essas palavras ao leitor. Para Moles (1984, p. 51), o narrador ali emite um julgamento “quase ao estilo do coro trágico” e, com esse comentário não narrativo, “exige uma resposta moral da sua audiência”. Esses versos cumprem papel fundamental na construção do enredo trágico do episódio, por sua característica dramática e por apontarem o momento a partir do qual a derrocada de Dido se desenvolveria. Moles, buscando explorar ainda mais os elementos trágicos da passagem, acrescenta que a *causa malorum* de Virgílio ecoa o *archē kakōn*, motivo da épica homérica e da tragédia grega, como diz. E qual é a *causa malorum*? O texto responderia que *ille dies*, que, pelo contexto, poderia ser entendido como uma referência à união sexual entre Dido e Eneias. Mas o coito não é ação unilateral. Os versos seguintes, em particular o 172, elucidam aquilo que é feito exclusivamente por ela, ou seja, seu erro: *coniugium uocat, hoc praetexit nomine culpam*. A tradução de Nunes desprende-se um pouco do original; mais literalmente, Virgílio diz que Dido “chama [o relacionamento com Eneias] de casamento e com este nome omite o erro”. *Culpa* é a palavra-chave discutida pela crítica. No verso de Virgílio, não parece ter o sentido de “responsabilidade pelo erro”, senão algo como “erro” ou “falta”, isto é, a própria ação errônea.

Segundo Quinn (1963, p. 38), “os que pensam com Aristóteles, se quiserem, podem considerar isto como o erro trágico de Dido: ela falhou em assegurar que seu entendimento do relacionamento deles seria compartilhado por Eneias [...]”. Dessa maneira, com Quinn (p. 34-38, 44-45), a causa direta das consequências trágicas sofridas por Dido é seu engano a respeito da situação de seu relacionamento com Eneias – engano, diga-se, assumido propositalmente, porque a rainha sabia que sua relação com o herói não era um casamento de verdade, e bem por isso ela o afirma em voz alta, buscando convencer principalmente a si. Acreditamos que essa compreensão da *hamartía* de Dido, corroborada por Rudd (1976, p. 39), seja adequada, pois o que decreta o fim trágico da rainha cartaginesa é sua postura intelectual ilusória de si mesma sobre a relação sexual com Eneias, não o coito ele mesmo. Diferentemente de Moles (1984, p. 51-53), que identifica a *culpa* com a *hamartía* de Dido, cremos que essa *hamartía* seja o que se exprime no verso 172 inteiro, ou seja, omitir com a palavra “casamento” a “falta” (*culpa*) de Dido, sua paixão descontrolada por Eneias.

A responsabilidade pelo erro de Dido é evidente, e o comentário do narrador (4.167-72), de aspecto dramático e tom moral, é sintomático e indicativo desse fato. O leitor, pois, fica com uma impressão bipartida: a heroína trágica não é inocente, mas também é vítima de poderes superiores. Isto não dificulta o

entendimento trágico do episódio. Revisando comentadores modernos do conceito aristotélico da *hamartía*, Moles (1984, p. 49-50) mostra que o herói da tragédia pode ter responsabilidade moral por sua queda, contanto que haja “fatores exonerantes”, que produzem a sensação de que, não sendo de todo culpado, o herói sofreu além do que merecia. No caso de Dido, sem dúvidas a ação dos deuses constitui um desses fatores exonerantes – sobre os Fados, discorreremos a seguir. Assim, os críticos do episódio virgiliano citados, apesar de algumas divergências na análise das passagens, são da posição de que há uma combinação de culpa e inocência quanto à catástrofe de Dido. Ao final do Livro IV, o narrador exprime seu julgamento sobre a morte da rainha: *nec Fato, merita nec morte peribat, / sed misera ante diem subitoque accensa furore*⁸ (4.696-7) [“não pereceu no tempo devido,⁹ nem por morte merecida, mas, miserável, antes da hora e inflamada por furor súbito”].

Sem precisar discorrer sobre os versos finais do Livro IV e a “cena” do suicídio de Dido, como também não faz Quinn, é seguro dizer que a personagem de Dido é construída como uma heroína trágica: de caráter elevado, por ascendência nobre e por seus feitos, comete um erro trágico, ensejado por um conflito de poderes superiores de que ela é alvo, e acaba por suicidar-se, sem que tenha merecido sua morte, e assim a “peça” gera compaixão e terror nos leitores. Mas o que a tragédia de Dido diz sobre o sentido ético ou histórico da *Eneida*, que afinal é um poema sobre o estabelecimento das bases da fundação de Roma?

62

Segundo Hardie (1986, p. 268-269), o Livro IV é frequentemente considerado como “uma exploração das histórias pessoais em seu confronto com os temas mais impessoais e grandiosos da épica. Mas mesmo quando nos concentramos na paixão individual de Dido, nós não estamos nunca longe dos temas mais amplos.”. Uma das justificativas para essa tese, segundo o autor (p. 271-272, 279-285), é a “identificação implícita” entre a figura de Dido e sua própria cidade sugerida naquela apresentação inicial da personagem (1.498-508) e pelo fato de que a existência dela está fixamente atrelada a sua reputação de comandante. Cabe aqui notar ainda outras evidências para a caracterização política do relacionamento entre Dido e Eneias. Para Monti (1981, p. 33-36), Virgílio colhe de uma convenção romana em que alianças políticas são descritas com linguagem sentimental, de maneira que “o aspecto emocional da relação

⁸ Segundo o comentário de Austin (1966, p. 200) ao *merita nec morte*, Virgílio, no Livro VI, mantém-se coerente em ter atribuído inocência parcial a Dido: “quando Eneias encontra o fantasma de Dido nos *lugentes campi* (vi. 442 ss.), ela está entre os que morreram por amor, não entre os que se suicidaram.”

⁹ Aqui, *fato* tem o sentido específico de “por causa natural”. Austin (1966, p. 200), sobre esse *fato*: “equivalente a ‘cumprimento do tempo’ (*fulfilment of time*).” Cf. Pease (1935, p. 531), que faz uma revisão de tipos de morte segundo autores clássicos: *fato* indica a morte por causa natural; *merita morte* é aquela advinda da punição por um crime; *ante diem* significa uma morte prematura. Assim, Dido não morreu por causas naturais, nem como forma de punição direta por sua culpa.

entre Dido e Eneias não oblitera o seu caráter político inicial, mas, ao contrário, é uma intensificação ou extensão dele”. Panoussi (2009, p. 98-100) observa ainda como a paixão de Dido se dá nos termos de uma confusão entre dois rituais diferentes, um político e um amoroso, a saber, *hospitium* e casamento. Lembremos de que o objeto preciso dessa paixão é sobretudo a admiração dos valores e da origem nobre de Eneias (4.3-4). O tema político está sempre presente, uma vez que o sofrimento de Dido é ampliado porque a sua *fama* e o seu *pudor* acabam danificados (MONTI, 1981, p. 40; PANOUSI, 2009, p. 186).¹⁰

Adiante na narrativa, ao fim do Livro IV, a identificação entre Dido e Cartago é explicitada e reiterada, quando o narrador, descrevendo o caos suscitado pela morte de Dido, faz uma comparação hipotética entre a pira a ser acesa e o incêndio de Cartago e Tiro:

*tecta fremunt; resonat magnis plangoribus aether,
non aliter quam si immissis ruat hostibus omnis
Carthago aut antiqua Tyros, flammaeque furentes
culmina perque hominum uoluantur perque deorum.*¹¹ (4.668-71)

Hardie julga válida a compreensão alegórica do suicídio de Dido, cujo episódio é dessa forma incluído no significado histórico do poema. Não se deve perder de vista a alusão extranarrativa de que Virgílio se vale: o leitor da *Eneida* já sabe do futuro da cidade fenícia e entende que a imprecisão de Dido contra a estirpe e o futuro reino de Eneias (4.614-20) recaem sobre ela mesma, no poema, e sobre sua cidade, na história real. A compreensão alegórica e histórica desse episódio é encarecida se se considerar que o povo a destruir Cartago em 146 a. C. foi precisamente o romano – parece demais, em todo caso, afirmar que haja quanto a isso uma equivalência rigorosa com a tragédia de Dido, porque Eneias não é o seu inimigo, nem é ele quem a destrói. Mas as personagens humanas são, certamente, ignorantes da história; só isto explica a descrição, no Livro I, dos gestos de hospitalidade dos cartagineses para com os troianos. Como observa Muecke (1983, p. 153-155), não se trata disso de outra coisa que não as técnicas de ironia trágica e *foreshadowing* empregadas por Virgílio, que indicam no início da obra, ainda mais para o leitor conhecedor da história, o fim trágico da rainha, que vem a representar a queda de sua própria cidade.

¹⁰ Ao mesmo tempo, porém, é necessário observar que a união entre ambos não pode ser essencialmente de natureza política, pois a paixão é puro *furor*, e o fato é que essa união é causa de ambos esquecerem-se de reinar (4.194). Virgílio delinea o conflito entre as virtudes políticas dos amantes e o próprio amor.

¹¹ “Fremem os tetos; no alto o éter ressoa com tanto alarido,/ como se a própria Cartago ou a cidade de Tiro mais velha/ viessem por terra aos embates de turmas furiosas de inimigos,/ em chamas envoltas as casas, os templos derruídos dos deuses.” Tradução de Nunes (VIRGÍLIO, 2016, p. 299).

Se é possível fazer uma projeção ética e histórica de Dido, a partir da qual sua inserção na *Eneida* começa a explicar-se, deve-se também admitir, com Hardie (1986, p. 66-69), que no poema de Virgílio a dimensão histórica não é diferente da dimensão cosmológica, ou, como diz, *imperium* e *cosmos* são conceitos na prática intercambiáveis na *Eneida*. A fundação de Roma, mais do que um particular histórico, é prevista como componente necessário e central na ordenação cósmica dos eventos, enquanto que os outros eventos contados nessa epopeia estão, de algum modo, subordinados a essa mesma ordenação. A remissão do particular ao universal, argumenta Hardie (1986, p. 66; grifo do autor), é bem exprimida por meio da alegoria, “que envolve a apresentação *simultânea* de duas ordens de realidade, nesse caso uma de natureza particular e outra geral, no mesmo segmento de texto.” Desse modo, é verdade que a alegoria, como se observou, confere ao episódio de Dido uma ampliação de significado, em que a relação entre Dido e Eneias é também a relação entre Cartago e Roma, que engloba eventos particulares compreendidos historicamente, mas ela também permite o entendimento desse episódio enquanto inserido no *cosmos* especificamente romano da *Eneida*.

Um dos modos pelos quais a interação entre particulares e universais na *Eneida* se manifesta é a relação entre as personagens humanas e os próprios Fados, sobre os quais se assenta a narrativa da *ktísis* romana. A partir da relação de Dido com os Fados, é possível investigar a *função* de seu episódio na *Eneida*. Uma formulação a respeito dessa função poderia ser esta: tendo colhido elementos da tragédia, Virgílio representa o destino individual e catastrófico de uma personagem que perece por se opor à fatídica fundação de Roma. Em termos gerais, quem se opõe aos Fados acaba como Dido (e Turno¹²), o que não significa indelicadeza ou violência da parte de Virgílio, mas a objetiva preponderância dos mandamentos de poderes que superam inclusive os deuses.

Para Swanepoel (1995, p. 43-44), a lição a ser extraída do episódio de Dido é a de que os Fados são inevitáveis, aqueles que se lhe opõem tornam-se vítimas deles, e a magnitude épica de uma cidade como Roma depende do sofrimento e do fim catastrófico de outras pessoas. Virgílio representa a dimensão histórico-cósmica da fundação de Roma por meio do exemplo, entre outros, de Dido, que não pôde se adaptar à realidade já previamente determinada pelos Fados. Camps (1969, p. 42), que investiga a hierarquia de poder envolvendo Fados, deuses e homens na *Eneida*, afirma que “o que os Fados ordenam é rígido e não pode ser mudado pelo poder de deuses ou prece de homens.” E ainda (1969, p. 45-46): “a

¹² Os críticos também se dedicaram à “tragédia de Turno”, embora com menos ímpeto. Para mencionar apenas alguns estudos, cf. os textos de Highbarger (1948) e Garstang (1950), ambos intitulados “The tragedy of Turnus”; Albrecht (1999, p. 120-122), que relativiza o entendimento de Turno como herói trágico; e Vasconcellos (2001, p. 329-339), que aponta paralelos entre Dido e Turno e oferece uma nota informativa sobre a questão da tragédia no episódio de Turno.

ordem imposta no mundo pelos Fados é uma sisuda e severa, não havendo nada nela que satisfaça os instintos morais do homem.” Mas, ao mesmo tempo que a moral do homem não altera as injunções fatídicas, essa mesma moral, do ponto de vista estoico, consiste justamente em satisfazer e respeitar o destino, segundo Thornton (1984, p. 10-11). De acordo com esse autor, a aventura da fundação de Roma recebe contornos morais específicos no próprio texto de Virgílio, especificamente nas palavras de Anquises (6.851-3), e não outra seria a percepção do leitor contemporâneo do poema: os Fados que levassem à Roma augustana deveriam ser seguidos, não só porque eram necessários, mas porque a grandeza de sua cidade o pedia. Se não se pode dizer que os Fados sejam bons, pode-se dizer, com Thornton, que os homens que o seguem são bons e os que não o seguem são maus.¹³ Dido, nessa leitura, seria boa porque é heroína e sofreu mais do que devia, mas é má na medida em que se opôs aos Fados.

Em todo caso, independentemente de Dido ser boa ou má – a categorização de Thornton certamente poderia ser acusada de ser estrita demais –, o que nos interessa é que seu fim se deve a não ter tido lugar no mundo em que Roma deveria ser fundada por Eneias. Assim a descreve o narrador: *tum uero infelix Fatis exterrita Dido/ mortem orat* (4.450-1) [“Então Dido, verdadeiramente infeliz, tendo se aterrorizado com os Fados, implora pela morte”]. O que a rainha reconhece com terror aqui, segundo Pease (1935, p. 368), é aquilo que os Fados ordenaram a Eneias, não diretamente a ela, cujo desejo de morrer se dá em consequência do abandono que necessariamente viria a sofrer por força dessas ordenações a Eneias. Isto mostra como, na narrativa, os Fados não atuam contra Dido em específico; é por não poder segui-los que se dá a decisão efetiva dela de morrer, na sequência de seu erro trágico. Dez versos antes, o narrador descreve com concisão o motivo pelo qual Eneias não cedeu ao pedido de Ana para que ficasse: *Fata obstant* (4.440) [“os Fados obstam”]. Enfim, o narrador conclui que *mens immota manet*¹⁴ (4.449) [“a mente (de Eneias) permanece imóvel”].

De um lado, portanto, não se pode afirmar que os Fados tenham ordenado diretamente a morte de Dido – não há evidências no texto a indicar que essa morte fosse necessária para o desenrolar da missão de Eneias, que já partira antes

¹³ Como se sabe, a virtude estoica é o exercício da razão, que alça o homem a um patamar universal, tira-o da experiência particular e o ensina a viver segundo a natureza, bem como a livrar-se das paixões que o desviam do caminho dela. Essa natureza é o que se chama de destino no estoicismo. Crisipo (séc. III), filósofo importante para a doutrina estoica, pensava, diz Marilena Chauí (2010, p. 148), que “o verdadeiro mal [...] encontra-se no homem insensato, que se insurge contra a lei divina natural e se recusa a viver em conformidade com a natureza: o mal é a desrazão, a desmedida ou loucura humana.” Ainda, “o sumo bem (*ágathon*), diz Crisipo, é ‘o único que é belo’ (*kalou*), digno de estima e de elogio: é virtude, expressão da harmonia interior que se identifica com a harmonia do mundo” (p. 160). Não pretendemos, obviamente, sugerir uma equivalência entre os Fados da *Eneida* e a providência segundo o estoicismo, muito menos uma interpretação estoica da *Eneida*.

¹⁴ A escolha lexical do início do verso 4.449 alude a 1.257-8, em que Júpiter procura alentar o medo de Vênus e assegurar o futuro sucesso dos troianos baseando seu argumento justamente nos Fados: “*manent immota tuorum/ Fata tibi*” [“permanecem para ti imóveis os Fados dos teus”].

mesmo de a rainha suicidar-se; de outro, é correto dizer que, ao menos indiretamente, a morte de Dido é fatídica, porque, se Eneias não tivesse a missão que tem, teria ficado, e Dido não teria se matado por amor. Em outras palavras, o que Virgílio diz acerca dos Fados é que neles está escrita a fundação de Roma, e, como isso implica a separação de Eneias e Dido, a rainha decidiu matar-se por não resistir ao sofrimento de viver em uma tal realidade, tendo sucumbido ao desdém e, com Monti (1981, p. 55-57), tendo se alienado profundamente de suas funções cívicas. Porém, se dizemos que a morte de Dido é fatídica, como conciliar isto com o já citado *nec fato* (4.696)? Reiteramos o que dissemos na nota 9 e seguimos Swanepoel (1995, p. 43). Para ele, “é improvável que *nec fato* se refira a uma morte fora dos *fata*. O fato de que a morte se dá *nec fato* nada indica senão que Dido não morreu por morte natural, mas por uma violenta.” Essa leitura se explica, entre várias razões, por uma mais simples: nada ocorre fora dos Fados. Isto não significa que os personagens sejam fantoches, mas que, tendo seu arbítrio, não obterão sucesso em contrariar os Fados.

Ao contrário de Dido, Eneias sobrevive, porque atendeu ao chamado final de Mercúrio (4.561-9) e tomou a decisão de dar seguimento à tarefa que os Fados lhe incumbiram. Ascenso André (1984, p. 113-115) observa que, se Eneias os tivesse ignorado e resolvido permanecer junto com Dido, teriam ambos experimentado uma vida de eterna adversidade e verdadeira guerra contra as ordenações da natureza – de uma forma ou de outra, os Fados seriam cumpridos. Nesse sentido, a diferença entre os destinos individuais de Dido e Eneias é didática. Em determinado momento da narrativa, Fama espalha a notícia de que ambos se acham *regnorum immemores turpique cupidine captos* (4.194) [“esquecidos dos reinos e tomados pelo desejo torpe”], mas é a rainha cartaginesa quem decide agir contra o destino e resistir às suas injunções, do que decorreu sua morte inevitável. Nas duas partes há heroísmo, ainda que por razões diferentes. Segundo Quinn (1963, p. 53), Eneias é heroico por sacrificar mais uma vez sua vontade particular em nome de um objetivo universal, e Dido o é enquanto heroína trágica, que, após momentos de histeria e *furor*, decide com dignidade morrer e planeja com surpreendente frieza seu suicídio. Sendo assim, a maior diferença entre esses heróis, e que explica o fim que cada um levou, é o respeitar ou não os Fados.

Uma breve consideração sobre a presença do gênero elegíaco no Livro IV poderá finalizar nosso argumento sobre a diferença dessas duas personagens e a inserção do episódio de Dido na *Eneida*. Além de investigar a presença da tragédia no episódio em questão, os críticos se ocuparam exaustivamente em apontar os elementos da elegia erótica romana na caracterização da rainha cartaginesa como *amans Dido* (4.101). Estas palavras abrem o Livro IV,

estabelecendo seu “universo elegíaco”, como o chama Vasconcellos (2001, p. 258-259):

*At regina graui iamdudum saucia cura
uulnus alit uenis et caeco carpitur igni*¹⁵ (4.1-2)

O amor como *uulnus* (que faz referência à tópica da *militia amoris*), *ignis* e *pestis*, os estados de *infelix*, *furor* e *demens*, a insônia (4.80-5), o ato de vagar pela cidade (4.68-73), a relação sexual na *spelunca* (4.165), o *furtiuus amor* de contornos morais sinuosos (4.171) são apenas alguns elementos da tradição elegíaca que Virgílio colhe em autores como Tibulo, Propércio, Ovídio e Catulo (CAIRNS, 1989; VASCONCELLOS, 2001; MARTINS, RODRIGUES, 2017).¹⁶ Convirá aqui ressaltar, segundo estes dois últimos autores (p. 102-107), a constituição do *éthos* do herói troiano em oposição ao da rainha. O caráter elegíaco – que coexiste com o trágico – de Dido faz dessa personagem alguém que é entregue ao amor e que, por isso, é excluído do mundo épico em que os Fados envolveram Eneias. Por meio desse contraexemplo, Virgílio apresenta ao leitor, no Livro IV, uma definição clara do caráter épico de Eneias, que é incompatível com vida da *seruitium amoris*, em que Dido se afunda e pela qual perece. Sendo protagonista de uma empresa fundadora, feito digno de uma epopeia, Eneias deveria prezar pela *tantarum gloria rerum* (4.232, 272) com a qual Mercúrio procura convencê-lo, como lembram os autores.

A partir do que sustentam Martins e Rodrigues, não é exagero admitir uma leitura metapoética do Livro IV, na medida em que a oposição entre os gêneros épico e elegíaco¹⁷ ilustra a diferença entre os “universos” que cada um desses gêneros representa. Köhler (1985, p. 119) e Conte (1991, p. 152-153, 167-169) trabalham com a noção de que o gênero poético pode ser compreendido como uma maneira entre outras de produzir uma leitura da realidade e da vida: para o gênero épico, o mundo e a vida são compostos *grosso modo* por armas, varões, *urbes* etc.; para o elegíaco, por *militia* e *seruitium amoris*, paixão descontrolada etc. Sobre a *recusatio* elegíaca, em que a consciência genérica augustana se manifesta inequivocamente, Conte (1991, p. 165; grifo nosso) afirma: “o gênero ‘encena-se’, faz-se espetáculo: as *recusationes* se entendem melhor como espetáculo dos gêneros literários e dos *relativos gêneros de vida*.” Seguindo essa linha de pensamento, resta admitir que o contraste entre os

¹⁵ “Quanto à rainha, ferida de cega paixão desde muito,/ nutre nas veias a chaga e no oculto braseiro se fina.” Nunes (VIRGÍLIO, 2016, p. 249).

¹⁶ Cf. ainda a lista de vocábulos tipicamente elegíacos dos livros I e IV elaborada por Cairns (1989, p. 147-149).

¹⁷ De toda maneira, o teor metapoético desse livro não é tão explícito como aquele da Bucólica X, em que o contraste entre os gêneros pastoril e bucólico é explícito, como já demonstrou Conte (1986).

gêneros elegíaco e épico no Livro IV da *Eneida* é simultaneamente um contraste entre diferentes mundos ou “gêneros de vida”. Dessa contraposição quase didática de Virgílio, sucedem diversos efeitos de sentido, por exemplo, a constituição dos caracteres das personagens e as razões pelas quais Dido não sobrevive. Mas sobretudo ela explicita a função do episódio no todo da obra, agora pela via do gênero elegíaco, que, em coexistência com o trágico, deixa ver a mistura genérica funcional desse livro. Em linha de pensamento semelhante à de Köhler e Conte, Vasconcellos conclui:

Concebida a paixão da rainha como um amor elegíaco, esse universo contrastante com o do épico deve permanecer marginal no relato da epopeia, isto é, episódio a ser superado por um herói que pertence a outra esfera de valores, a mesma de Dido, antes que esta se perdesse por obra de Vênus (2001, p. 258-259).

Conclusão

Norman DeWitt (1907) ocupou um importante papel nos estudos sobre a tragédia no Livro IV na *Eneida*. Embora seu artigo não seja exaustivo, o autor nele faz diversas indicações de análise que motivaram trabalhos futuros no século XX. Assim DeWitt termina seu artigo “The Dido episode as a tragedy”:

Talvez, afinal, essas características trágicas que foram observadas possam ser identificadas no enredo. Isto, como diz Aristóteles, é a alma da tragédia, e a vida de Dido é essencialmente trágica. Passional, impetuosa e poderosa, ela foi capaz somente de grandes feitos, grande sucesso ou terrível desastre. O sangue real e o talento a elevaram a uma eminência da qual o destino deveria removê-la. Ela não era inocente, mas não mereceu de todo seu destino. Este era inevitável pela natureza dela. Ela almejou um ideal de vida tão puro e sem amor quanto o de Dafne, quando era capaz de uma paixão tão irresistível como a de Medeia. Após a partida de seu frio amante, ela foi orgulhosa demais para continuar vivendo. A morte foi a única fuga do sofrimento infligido em si mesma. (DeWitt, 1907, p. 288).

A análise de trechos dos livros I e IV evidenciou o caráter elevado de Dido, sua *hamartía*, a vontade dos deuses como fator atenuante de sua culpa, o sofrimento pelo qual não mereceu passar e, enfim, sua morte “antes da hora”, gerando compaixão e terror no leitor. Por meio de elementos colhidos da tragédia, Virgílio representa o destino individual de alguém que se opõe aos

Fados e que, por isso, não tem lugar no *cosmos* do poema, identificado com o *imperium*, razão última pela qual Dido resolveu suicidar-se. Conclusão complementar pode ser extraída quanto à apropriação de elementos da elegia erótica romana por parte de Virgílio: construindo o *éthos* elegíaco da rainha cartaginesa, Virgílio oferece um contraexemplo ao *éthos* heroico de Eneias que é incompatível com o universo épico. A mistura genérica no Livro IV da *Eneida* é funcional e contribui diretamente para o argumento imperialista do poema.

Resta uma observação final. O Livro IV não tem o papel de menosprezar aqueles que não se adaptaram ao projeto épico da fundação de Roma. Ao passo que esse episódio fomenta o sentido imperialista da obra – mas não só isso –, representando a marcha inevitável da história até a grandeza romana e a superioridade cósmica dos Fados em relação aos opositores, é preciso admitir, com Conte (1986, p. 157-163), que Virgílio inclui com riqueza genérica e expressiva pontos de vista diferentes daquele preconizado na *Eneida*. As personagens dissidentes não estão ali só para serem anuladas, mas justamente para que seus mundos e conjuntos de valores sejam vistos em sua diferença e independência. Nesse sentido, Virgílio relativiza a supremacia moral de um só ponto de vista, o que confere a sua epopeia o caráter “polifônico”, que até então, segundo Conte, ainda não fora explorado pela norma épica. Esta relativização, como observa Monti (1981, p. 77-79), é uma das possíveis explicações para Virgílio ter dado tanta atenção a Dido em um poema que não é sobre ela, mas gira em torno de Eneias. Segundo o autor, a representação da grandeza e da queda trágica de Dido instiga a compaixão pelo ponto de vista diferente, muito embora inimigo de Roma, e, o que é mais, a personagem é um contraexemplo de virtude em relação ao qual Eneias é oposto, por não agir de acordo com a *pietas* que deveria caracterizá-lo. A própria *pietas* de Eneias é relativizada, no que se vê mais uma das ambiguidades e ambivalências representadas por Virgílio.

Mas também é necessário precaver-se da posição de que simplesmente não haja aquilo que chamamos de “argumento imperialista” na obra a respeito da grandeza necessária de Roma. O ponto de vista imperialista existe no poema e é para ele que se encaminha a ação de Eneias, afinal a *Eneida* trata principalmente da fundação lendária de Roma, império grandioso; essa epopeia, entretanto, possui caráter inovador em que inclui diversos outros pontos de vista (o de Dido, o de Turno etc.), e em deixar evidente que não há contradição em haver, em um único texto, a representação de vários universos díspares e inconciliáveis.

REFERÊNCIAS

ALBRECHT, M. von. *Inuentio* II: Turnus, a Tragic Hero? Virgil and Aristotle. In:

ALBRECHT, M. von. **Roman epic**: an interpretative introduction. Leiden; Boston; Köln: Brill, 1999. p. 120-122.

ANDRÉ, C. A. Morte e vida na *Eneida*. **Humanitas**, Coimbra, v. 35/36, p. 105-148, 1984.

AUSTIN, R. G. P. *Vergili Maronis Aeneidos Liber Quartus*. Oxford: Oxford University Press, 1966.

CAIRNS, F. **Virgil's Augustan Epic**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

CAMPS, W. A. **An introduction to Virgil's Aeneid**. London: Oxford University Press, 1969.

CHAUÍ, M. A escola do pórtico. In: CHAUÍ, M. **Introdução à história da filosofia**: as escolas helenísticas. Vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 112-168.

CONTE, G. B. **Generi e lettori**: Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio. Milano: Mondadori, 1991.

CONTE, G. B. **The rhetoric of imitation**. Ithaca; London: Cornell University Press, 1986.

DeWITT, N. W. The Dido episode as a Tragedy. **The Classical Journal**, v. 2, n. 7, p. 283-288, 1907.

GARSTANG, J. B. The Tragedy of Turnus. **Phoenix**, v. 4, n. 2, p. 47-58, 1950.

HARDIE, P. **Virgil's Aeneid**: cosmos and imperium. Oxford: Oxford University Press, 1986.

HARRISON, S. J. **Generic Enrichment in Vergil and Horace**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

HEINZE, R. **Virgils Epische Technik**. Stuttgart: Teubner, 1965 [1903].

HIGHBARGER, E. L. The Tragedy of Turnus: A Study of Vergil, *Aeneid* XII. **The Classical Weekly**, v. 41, n. 8, p. 114-124, 1948.

KÖHLER, E. Gattungssystem und Gesellschaftssystem. In: HAUPT, B. (org.). **Zum mittelalterlichen Literaturbegriff**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985. p. 111-129.

MACROBIVS, A. T. *Saturnalia*. Edição: Iacobus Willis. Stuttgart; Leipzig: Teubner, 1994.

MARTINS, P.; RODRIGUES, M. M. L. A Elegia no Livro IV da *Eneida*. **Codex - Revista de Estudos Clássicos**, v. 5, n. 2, p. 91-108, 2017.

MOLES, J. L. Aristotle and Dido's *Hamartia*. **Greece & Rome**, v. 31, n. 1, p. 48-54, 1984.

MONTI, R. C. **The Dido Episode and the Aeneid**. Coleção Mnemosyne, Vol. 66. Leiden: Brill, 1981.

MUECKE, F. Foreshadowing and Dramatic Irony in the Story of Dido. **The American Journal of Philology**, v. 104, n. 2, p. 134-155, 1983.

PEASE, A. S. *Publi Vergili Maronis Aeneidos Liber Quartus*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1935.

PANOUSI, V. **Virgil's "Aeneid" and Greek Tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

QUINN, K. Virgil's Tragic Queen. In: QUINN, K. **Latin Explorations: Critical Studies in Roman Literature**. London: Routledge and Kegan Paul, 1963. p. 29-58.

ROSSI, L. E. I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche. **Bulletin of the Institute of Classical Studies**, v. 18, p. 69-94, 1971.

RUDD, N. Idea: Dido's *Culpa*. In: RUDD, N. **Lines of Enquiry: Studies in Latin Poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

SERVIVS GRAMMATICVS. *Aeneidos Librorum I-V Commentarii*. Edição: Georgius Thilo. Leipzig: Teubner, 1881. Vol. 1.

SWANEPOEL, J. *Infelix Dido: Vergil and the notion of the tragic*. **Akroterion**, v. 15, p. 30-35, 1995.

THAMOS, M. **As armas e o varão**: leitura e tradução do Canto I da *Eneida*. São Paulo: Edusp, 2011.

THORNTON, A. H. F. The Problem of Free Will in Virgil's *Aeneid*. **JAULA**, v. 61, n. 1, p. 5-19, 1984.

VASCONCELLOS, P. S. **Efeitos intertextuais na *Eneida* de Virgílio**. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2001.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução: Carlos Alberto Nunes [edição bilíngue]. Comentários: João Angelo Oliva Neto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

Data de envio: 12/08/2022

Data de aprovação: 18/11/2022

Data de publicação: 27/12/2022