

# DIDO, A RAINHA DE CARTAGO

Como **Christopher  
Marlowe** influenciou  
**Shakespeare** e marcou  
nossa noção de gênero



**LEANDRO TIBIRIÇÁ**

ESTA BELA tradução da primeira  
peça de Marlowe, realizada em  
verso dodecassílabo e metro  
alexandrino, retoma a sutileza  
do verso marloviano, mesclando  
com maestria tradição e novas  
elaborações. Na preciosa  
apresentação que abre o livro,  
Leandro Tibiriçá nos brinda ainda  
com uma longa reflexão sobre a  
forma do valor no racionalismo  
universalista burguês, ligado  
sobretudo a questões de gênero  
e classe, no momento em que  
a personagem Dido, rainha de  
Cartago, subia à ribalta. Uma  
leitura fundamental não só do  
teatro elisabetano, como das  
relações de alienação, gênero e  
fetichismo do valor na sociedade  
moderna e contemporânea.

*Mayumi Denise Senoi Ilari*

# DIDO, A RAINHA DE CARTAGO

Como **Christopher  
Marlowe** influenciou  
**Shakespeare** e marcou  
nossa noção de gênero

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

© PPGELLI, Universidade de São Paulo, 2023

PROJETO GRÁFICO Ana Basaglia

EDITORACÃO E PRODUÇÃO GRÁFICA Estúdio Uniqua

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

---

T553d Tibiriçá, Leandro

Dido, a rainha de Cartago [recurso eletrônico] : como Christopher Marlowe influenciou Shakespeare e marcou nossa noção de gênero / Leandro Tibiriçá. - São Paulo : Timo, 2023.

128 p. ; PDF ; 1 MB.

Inclui índice e bibliografia.

ISBN: 978-65-87347-19-6 (Ebook)

1. Literatura. 2. Crítica literária. 3. Gênero. I. Título.

2023-947

CDD 809

CDU 82.09

---

Elaborado por Wagner Rodolfo da Silva (CRB-8/9410)

#### Índice para catálogo sistemático

1. Literatura : Crítica literária 809
2. Literatura : Crítica literária 82.09

Este livro segue as regras do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Nenhuma parte desta publicação pode ser gravada, armazenada em sistema eletrônico, fotocopiada, reproduzida por meios mecânicos ou outros quaisquer, sem autorização por escrito dos editores.

EDITORA TIMO Praça Tcheco, 18, Vila Ipojuca, São Paulo, SP - 05057-080  
www.editoratimo.com.br | contato@editoratimo.com.br

# DIDO, A RAINHA DE CARTAGO

Como **Christopher  
Marlowe** influenciou  
**Shakespeare** e marcou  
nossa noção de gênero

**LEANDRO TIBIRIÇÁ**

São Paulo, 2023



EDITORES ORGANIZADORES

Mayumi Denise Senoi Ilari, Daniel Ferraz

CONSELHO EDITORIAL

Ana Basaglia (UAM), Luciana Carvalho Fonseca (USP), Mayumi Denise Senoi Ilari (USP),  
Daniel Ferraz (USP), John Milton (USP)

*Dedico essa tradução aos meus pais,  
Mauro Martins Bastos e Noêmia Camargo Bastos,  
e à minha companheira, Luciane Lopes Tibiriçá Bastos.*





## SUMÁRIO

Christopher Marlowe ..... 9

### Dido, A rainha de Cartago

Ato I ..... 51

Ato II ..... 63

Ato III ..... 76

Ato IV ..... 95

Ato V ..... 112

Bibliografia ..... 126

the study. The authors would like to thank the staff of the National Institute for Occupational Safety and Health for their assistance in the data collection.

## References

- Abel, M. J., and M. J. Griffin. 1999. "The Effect of Vibration on the Heart Rate Variability of Seafarers." *Journal of Human Ergology* 28: 111-120.
- Abel, M. J., and M. J. Griffin. 2000. "The Effect of Vibration on the Heart Rate Variability of Seafarers." *Journal of Human Ergology* 29: 111-120.
- Abel, M. J., and M. J. Griffin. 2001. "The Effect of Vibration on the Heart Rate Variability of Seafarers." *Journal of Human Ergology* 30: 111-120.
- Abel, M. J., and M. J. Griffin. 2002. "The Effect of Vibration on the Heart Rate Variability of Seafarers." *Journal of Human Ergology* 31: 111-120.
- Abel, M. J., and M. J. Griffin. 2003. "The Effect of Vibration on the Heart Rate Variability of Seafarers." *Journal of Human Ergology* 32: 111-120.
- Abel, M. J., and M. J. Griffin. 2004. "The Effect of Vibration on the Heart Rate Variability of Seafarers." *Journal of Human Ergology* 33: 111-120.
- Abel, M. J., and M. J. Griffin. 2005. "The Effect of Vibration on the Heart Rate Variability of Seafarers." *Journal of Human Ergology* 34: 111-120.
- Abel, M. J., and M. J. Griffin. 2006. "The Effect of Vibration on the Heart Rate Variability of Seafarers." *Journal of Human Ergology* 35: 111-120.
- Abel, M. J., and M. J. Griffin. 2007. "The Effect of Vibration on the Heart Rate Variability of Seafarers." *Journal of Human Ergology* 36: 111-120.
- Abel, M. J., and M. J. Griffin. 2008. "The Effect of Vibration on the Heart Rate Variability of Seafarers." *Journal of Human Ergology* 37: 111-120.

## CHRISTOPHER MARLOWE

CHRISTOPHER MARLOWE teve uma origem humilde. Segundo David Riggs, Marlowe nasceu em 1564, mesmo ano em que seu pai morreu devido à peste. Teve oito irmãos, e sua família passou a depender dos serviços de caridade da igreja (RIGGS, 2004, p. 24).

Por ter memorizado o catecismo em latim, foi admitido numa *grammar school* aos sete anos, e aos quinze ganhou uma bolsa para a *King's School* (RIGGS, 2004, p. 45). Terminada sua formação básica, ganhou uma bolsa para a *Corpus Christi*, em Cambridge, em 1580 (RIGGS, 2004, p. 66). Foi aí que começou sua carreira literária, com a tradução dos *Amores*, de Ovídio (RIGGS, 2004, p. 114).

Mesmo antes de sair da faculdade, Marlowe exerceu a função de informante no serviço secreto comandado por Francis Walsingham. Supõe-se que essa seja a razão das ausências registradas em sua vida acadêmica. De acordo com Thomas Healy, esse tipo de serviço nada tem de parecido com o *glamour* dos filmes de James Bond, era antes uma rede de agentes pouco remunerados para reportar qualquer coisa suspeita que pudessem ter ouvido (HEALY, 2013, p. 364)

Foi na condição de um jovem acadêmico sem posição e remuneração garantidas que Marlowe começou a escrever para o nascente teatro profissional da época (RIGGS, 2004, p. 197). Sua grande contribuição foi o desenvolvimento do pentâmetro iâmbico inglês (CLARKE, 2013, p. 57). Sua estreia profissional se deu em 1587, com *Tamburlaine the Great*. Juntamente com os desenvolvimentos dramáticos de Thomas Kyd, Marlowe ajudou a assentar os fundamentos do teatro shakespeariano, assim como de todo o teatro elisabetano. Em 1589 Marlowe começa a escrever para a companhia de Ferdinando Stanley, conhecido como Lord Strange (RIGGS, 2004, p. 270).

Em 1592 Marlowe foi preso em Flushing, nos países baixos, por fazer dinheiro falso. Isso era punido com execução, o que não aconteceu nesse caso. Duas teorias tentam explicar o fato: ou ele estava a serviço de Walsingham e da rainha, ou ele teve a proteção de Stanley, suspeito por ser um conspirador católico (suspeita que se estendeu à Marlowe) (RIGGS, 2004, p. 290).

O envolvimento nesse tipo de atividade é um dos principais motivos de suspeita em relação à morte de Marlowe. Em 30 de maio de 1593 Marlowe se reuniu com um grupo ligado à Walsingham. Supostamente por uma briga relacionada a uma conta, ele levou uma facada e morreu na hora. As suspeitas sobre a morte ter sido em decorrência de uma briga ou de alguma questão nebulosa relacionada à Walsingham permanecem até hoje (RIGGS, 2004, p. 250).

Quanto à sua obra, traduzimos, aqui, sua primeira peça. Muitos consideram que essa foi a primeira parte de *Tamburlaine*, já que foi a peça que marcou o início de sua carreira profissional. No entanto, ainda na faculdade, Marlowe foi extremamente produtivo. Fora suas traduções, de Ovídio e Lucano, escreveu um poema narrativo, *Hero and Leander* (CLARKE, 2013, p. 57), e sua primeira peça, *Dido, Queen of Carthage*.

De acordo com David Riggs, ele prepara a peça para ser atuada por uma companhia de crianças, em 1584. Foi inspirada nos livros I, II e IV da Eneida, de Virgílio. Thomas Nashe aparece como co-autor, mas, segundo Riggs, isso pode ser fruto de edições posteriores à morte de Marlowe (RIGGS, 2004, p. 58), e Sara Muson Deats diz que o consenso geral, atualmente, é que a colaboração de Nashe foi “mínima ou inexistente” (DEATS, 2004, p. 194). A história é a da parada de Enéas junto a Dido, quando ele estava a caminho da Itália. Apesar da boa recepção em Cartago, um conflito entre prazer e obrigação se instala. Enéas representa o remanescente de uma educação tradicional, encarnando o herói responsável, tendo que superar a feminilidade de Dido para obedecer Júpiter. Marlowe, no entanto, seguindo uma tradição alternativa que passa por Ovídio e Chaucer, transforma

o herói num insensível e Dido numa vítima. Essas inversões fazem Sara Muson Deats ligar a peça à tradição carnavalesca (DEATS, 2004, p. 195). Um aspecto interessante da peça é a contraposição entre o amor heterossexual de Dido e Enéas e o amor homossexual de Júpiter e Ganimedes, logo no início. A postura de Ganimedes, se opondo à esposa de Júpiter, Juno, e tendo o apoio e condescendência deste, uma paródia da moral romana, colocando o Deus como aquele que exige o que não cumpre. A situação em si não era estranha ao público elisabetano, tanto pela literatura clássica, como pela própria tolerância à pederastia, contanto que essa fosse entre membros da mesma classe e sem fins mercenários (CLARK, 2013, p. 234). O fato de, na lenda, Ganimedes ter sido raptado, tornava uma companhia de meninos ideal para esse texto, já que alguns dos próprios meninos haviam sido levados por oficiais à luz do dia, se considerados aptos para o canto, com o consentimento da rainha. O fato de Marlowe privilegiar uma tradição que enfatiza o prazer de Júpiter e a dor de Dido em relação as obrigações de Enéas ganha um sentido especial, antecipando uma galeria de heróis (ou anti-heróis) individualistas. Sara Muson Deats ainda cita o amor de Ana por Jarbas, tendo a mulher como principal protagonista, como um terceiro caso de inversão e de ênfase na vontade individual que caracteriza o teatro de Marlowe. A paródia final seria o amor da velha ama pelo próprio Cupido (DEATS, 2004, p. 196).

Quanto à linguagem, Riggs afirma que a peça marca a passagem da elegia para a “área mais ampla” da tragédia e do épico. E aí entramos nas especificidades do presente projeto (RIGGS, 2004, p. 120).

## Problemas colocados

COMO COLOCA Russ McDonald, Marlowe foi o primeiro autor elisabetano a criar grande poesia e grandes peças, e, mais importante, a criar grande poesia *em* grandes peças (MCDONALD, 2004, p. 55).

Ele conseguiu utilizar a ordem da tradição retórica e infundi-la de uma variedade de sons, imagens e temas que expandiam seu verso, mas sem descaracterizá-lo. Parte disso se deve à sua incansável curiosidade, conseguindo sintetizar em suas imagens informações vindas da tradição e das descobertas de sua época. Isso incluía política, religião, geografia, ciência, comércio e outros tópicos, geralmente se colocando de maneira controversa. O uso de hipérboles é uma de suas marcas. Para Fausto, Helena seria “mais brilhante que Júpiter inflamado”, por exemplo. Outro tema recorrente é a ligação entre linguagem e ação. Hipérbole e ação se combinam na abertura de *Tamburlaine*, falando da sonoridade (you shall hear), da linguagem (high astounding terms) e da ação (Tamburlaine threat'ning the world). Essas qualidades, no entanto, já se apresentavam em seus poemas, como *Hero and Leander* (MCDONALD, 2004, p. 55). É por isso que escolhemos sua primeira peça para traduzir. Pode-se dizer que com *Tamburlaine* encontramos Marlowe em plena posse de seus recursos. Mas isso diz respeito mais ao fato do herói marloviano ter ficado mais delineado nesse período (MAGUIRE, L. e THOSTRUP, 2013, p. 39) do que por características estritamente de linguagem. Essas já estavam maduras desde os poemas. E essa foi a grande contribuição de Marlowe ao teatro elisabetano. A estrutura dramática tinha sido mais trabalhada por Thomas Kyd, dramaturgo experiente, sem a sutileza de Marlowe no verso, mas com grande capacidade de organização estrutural. Muriel Bradbrook distingue entre peças de *peripateia* e peças históricas (BRADBROOK, 1980, p. 40). As primeiras demandavam uma organização apurada da correspondência entre eventos e tramas ao longo da peça. Esse era o domínio de Thomas Kyd. As peças históricas dependiam mais de uma sequência de eventos, sem maiores correspondências estruturais. Marlowe, até sua quarta peça, *The Jew of Malta*, escreveu dessa maneira. E quando mudou (*The Jew of Malta*), adotou como centro da peça um triângulo amoroso à maneira de Kyd em sua *The Spanish Tragedy*, mostrando sua influência. A grande contribuição de Marlowe se encontra na

preparação do verso elisabetano. E como falar dele sem entender sua gestação nos poemas de faculdade e sua passagem para o palco em sua primeira peça? Mesmo recursos que se mostraram essenciais para o desenvolvimento dos personagens já aparecem nos poemas. Por exemplo, quando Marlowe se aproxima de um tema explícito, ele faz alusões descritivas e usa um *occupatio* (“o súbito ataque de impotência poética no próprio limite da satisfação do leitor”<sup>1</sup>), deixando de completar a *ekphrasis*, ou seja, a descrição. Esse recurso será necessário para construir personagens elusivos e multifacetados no teatro, mas já aparece em seu poema *Hero and Leander*. Portanto, precisamos dar conta do uso do verso dramaturgico marloviano em seu início, e ele tem início em *Dido, Queen of Carthage*. Vejamos um pouco melhor suas características gerais.

Catherine Nicholson, citando um artigo de Neil Rhodes, diz que a retórica de Marlowe tem que ser colocada no contexto do ceticismo do século dezesseis (NICHOLSON, 2013, p. 34). Isso porque, inclusive para críticos ilustres como T. S. Eliot, por baixo de sua retórica existe uma contra-narrativa, um esvaziamento. O *occupatio*, mencionado acima, é um bom exemplo. Apesar da elaborada descrição, aparece um recurso de esvaziamento quando ela chega ao seu auge. Por isso, Nicholson diz que Marlowe exhibe não só as potencialidades da retórica elisabetana, mas também “as meias verdades e condicionamentos mentais dos quais ela depende.”<sup>2</sup>

Outro recurso que funciona como contra-narrativa em Marlowe é o da *meiose*. Se trata de baixar o tom da narrativa produzindo uma espécie de anticlímax. É com esse tipo de recurso que, segundo Nicholson, a retórica marloviana cria uma autoparódia, cujas “commodities linguísticas” são “sistematicamente desvalorizadas”

---

1 sudden fit of poetic impotence at the very precipice of readerly satisfaction (NICHOLSON, 2013, p. 34).

2 Marlowe may excel in bringing to life humanist fantasies of eloquence, but he is equally adept at exposing the half-truths and wishful thinking on which those fantasies depend. (NICHOLSON, 2013, p. 34)

(NICHOLSON, 2013, p. 31). Essa relativização fica explícita em *Dido*. A autora fala que Dido acha estar apaixonada pela voz de Enéas, apesar da verdadeira causa ter sido a flechada do Cupido, e isso foi sua queda. Enéas desconsidera os lamentos de Dido, dando como justificativa sua obrigação para com as ordens celestes. Chega a dizer claramente, “se as palavras me pudessem me comover...”<sup>3</sup>. Esse condicionamento em relação ao poder da palavra vai diretamente contra o investimento retórico da estética marlowiana, cujos frutos, sintetizados na famosa “mighty line”, construíram todo o teatro elisabetano.

Danielle Clarke elenca outras características que ajudam a criar o efeito de auto paródia e esvaziamento mencionado acima:

o uso de ekphrasis (descrição vívida, muitas vezes usando detalhes visuais extensos), o desenvolvimento de ethopoiea (colocando-se na posição e voz de outro), e o interesse contínuo em variações copiosas de todo tipo – quase ao ponto da inércia narrativa problemática, juntamente com a apropriação de conhecimento e hibridação de múltiplos gêneros.<sup>4</sup>

Os recursos apontados tinham um efeito importante no que diz respeito ao seu impacto dramaturgico, já que a prolixidade e a troca de pontos de vista ajudavam a criar o efeito de autoparódia já mencionado. Ainda segundo Clarke, Marlowe estaria sempre apontando para algo, um gesto, uma ideia, uma pessoa, que “não pode ser falado.”<sup>5</sup> Essa espécie de ponto de fuga torna os enredos e os personagens de Marlowe em algo complexo, multifacetado, como algo que está sempre apontando para além de si mesmo.

---

3 ‘If words might move me, I were overcome’ (V .i.153–4) (NICHOLSON, 2013, p. 28).

4 ...the use of ekphrasis (vivid description, often using extensive visual detail), the deployment of ethopoiea (putting oneself into the position and voice of another), and the sustained interest in copious variation of every kind – almost to the point of problematic narrative inertia, together with the knowing appropriation and hybridisation of multiple genre. (CLARKE, 2013, p. 57)

5 that cannot be spoken. (CLARKE, 2013, p. 60)



Para Laurie Maguire e Aleksandra Thostrup, por exemplo, o efeito em *Doctor Faustus* é o de tornar o próprio conteúdo moral e dramático difuso, e a “objetividade do personagem (linguística e dramática) torna-se fluída, equívoca, indeterminada – o que Ruth Lunney chama de “debatível”.<sup>6</sup> O mesmo acontece com Barrabas, em *The Jew of Malta*, que assume a “personalidade judia”, construída por cristãos, apenas para jogar com ela e descartá-la. Segundo as autoras mencionadas:

Equilibrado entre o mundo do palco e o mundo de uma audiência, entre espaços interiores e exteriores do personagem, ele encena uma interioridade através da caricatura externa; seu “caráter” é perturbadoramente plural e deliberadamente “coberto”, tramado e encenado até que ele pareça um *mise-en-abîme* personificado de performances, de “judeus” e eus em potencial estereotipados.<sup>7</sup>

O mesmo tipo de ambiguidade aparece em relação ao enredo, à forma dramática. Em *Doctor Faustus*, segundo Sarah Dewar-Watson, o prólogo, ao apontar uma evolução, uma mudança na mentalidade de Fausto, complica a visão calvinista segundo a qual ele já estaria condenado em virtude da predestinação divina. Isso cria ambiguidades em torno das ações de Fausto ao longo da peça inteira. Na primeira parte de *Tamburlaine*, essa contradição é ainda mais forte, já que o final da peça contradiz frontalmente o prólogo com a sobrevivência do personagem (DEWAR-WATSON, 2014, p. 49).

---

6 ...fixity of character (linguistic and dramatic) becomes fluid, equivocal, indeterminate – what Ruth Lunney calls ‘debateable’. (LAURIE MAGUIRE e ALEKSANDRA THOSTRUP, 2013, p. 40)

7 Poised between the world of the stage and the world of an audience, between inner and outer spaces of character, he performs an interiority through outward caricature; his ‘character’ is disturbingly plural and deliberately ‘put on’, plotted and enacted until he seems an embodied *mise-en-abîme* of performances, of stereotyped ‘Jews’ and potential selves.

Esse tipo de contradição afeta estruturalmente o personagem. Um exemplo aparece em *Tamburlaine*, e é sintetizado por Kathryn Schwarz:

As peças de Christopher Marlowe executam um passe de mágica temporal. A vontade individual que motiva as ações coincide com o ‘será’ gramatical que antecipa o futuro, apenas para ser substituído pelo ‘terá sido’ da profecia e da história.<sup>8</sup>

Em outras palavras, a vontade individual é absorvida e negada pela situação geral, numa espécie de reformulação da tensão entre sujeito e destino (ou deuses, ou seja o que for que transcende o sujeito, como veremos abaixo) colocado pela tragédia grega. Desse modo, o personagem se torna uma demonstração do que a autora chama de “supremacia anárquica que preocupa os teóricos do psiquismo no início da modernidade”<sup>9</sup>. *Tamburlaine* “explode os clichês de desordem interna e ato desgovernado, argumentando que a vontade que o move não o pertence”<sup>10</sup>. O conflito fica mais claro se lembrarmos da etiqueta da corte na era Tudor. Segundo Jennifer Richards, os manuais de cortesia, até então, presumiam uma hierarquia rígida e prescreviam tratamentos correspondentes. O manual de Gabriel Harvey, porém, propõe uma linguagem que seja boa para “a corte e o mercado”, tornando mais difusas as distinções sociais e abrindo brechas na ordem estabelecida. *Tamburlaine*, com sua vontade indomável, representaria justamente esse processo de abrir brechas, e seu centramento na vontade individual possibilita

---

8 Christopher Marlowe’s *Tamburlaine* plays execute a temporal sleight of hand. The individual will that motivates action coincides with the grammatical ‘will’ that anticipates the future, only to be displaced by the ‘will have been’ of prophecy and history. (SCHWARZ, 2013, p. 192)

9 an anarchic supremacy that preoccupies early modern theorists of the psyche. (SCHWARZ, 2013, p. 192)

10 *Tamburlaine* explodes these clichés of internal disorder and ungoverned acts, arguing that the will that masters him is not his own. (SCHWARZ, 2013, p. 194)

enxergar o conflito entre uma ordem burguesa nascente e uma ordem aristocrática decadente (RICHARDS, 2003, p. 114). No drama, esse fenômeno é demonstrado no que Frank Whigham chama de “rapto da vontade” (Seizures of the will). Com essa expressão ele designa não só os atos de apropriação, de tomada, mas os sentimentos de êxtase que o acompanham. Esses atos encarnam o que Whigham, citando Giddens, chama de “mecanismos de desconexão”, quer dizer, situações sociais em que um indivíduo é arrancado de um meio, de um sistema de valores (um meio rural e religioso, por exemplo) e é colocado num outro meio, com outros códigos (um meio urbano e individualista) (WHIGHAM, 1996, p. 4). Desse modo, esses sujeitos modernos recém formados buscariam a apropriação, e não a prescrição, como horizonte. Um personagem como Tamburlaine, e outros personagens marlovianos, encarnariam esse anseio. Mas as formas como ele aparece são complexas. Whigham, citando Bourdieu, diz que as relações entre pessoas não são apenas entre os agentes, mas também entre os códigos sociais que eles encarnam. Dessa maneira, uma gama de conflitos pode remeter as mesmas causas sociais num movimento de sinédoque (tomar a parte pelo todo) (WHIGHAM, 1996, p. 16). Podemos pensar em conflitos relativos à mobilidade social (*The Spanish Tragedy*), à questão de gênero (*The Duchess of Malfi*) e ao casamento (*The Yorkshire Tragedy*), só para citar alguns exemplos.

A questão da vontade individual se coloca não só em relação aos personagens, mas em relação à formação do indivíduo na passagem de um regime tradicional para um regime moderno. Whigham lembra que o problema em relação ao casamento, presente em peças como *The Yorkshire Tragedy*, remete ao fato de que a união matrimonial não representava um compromisso individual, mas familiar e social. Após o casamento, as famílias unidas adquiriam obrigação de abrir laços sociais e de crédito uma para a outra. Os conflitos em torno desses interesses se tornaram ainda mais fortes quando mudou a lei em relação à figura do guardião (ward). Jovens em posição de

casamento poderiam ter o seu direito de guarda vendido a qualquer um que visse na possibilidade de união daquele indivíduo um interesse econômico e social comercializável. Desse modo, o papel do guardião foi afastado de familiares (mais passíveis de negociação) para personagens em que o que interessava era o simples comércio (WHIGHAM, 1996, p. 126). Esse fenômeno histórico, por sua vez, remete a uma descrição de Deleuze e Gatarri, quando dizem que “as sociedades modernas, ao contrário (das tradicionais), procederam a uma vasta privatização de órgãos, o que corresponde à decodificação dos fluxos tornados abstratos.” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 189). Podemos ver, de fato, na mudança da maneira como se intermediavam casamentos na época elisabetana, um momento no processo de eliminação de vínculos tradicionais e de imposição da forma valor nas relações sociais. Seria uma nova maneira do que os mesmos autores chamam de fazer dos homens e de seus órgãos peças e engrenagens na máquina social (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 187). Filiação e aliança, que já tinham correspondências com capital fixo e circulante, dão mais um passo nesse sentido. É nesse sentido que analisaremos a presente peça mais abaixo.

Vejamos uma comparação com *Galatea*, de John Lyly. Nessa peça, os conflitos amorosos espelham os da corte, tendo os personagens como referências sutis de situações conhecidas do cortesão. Como ficaria, nesse contexto, o conflito de uma mulher abandonada, como Dido, que toma a frente de uma narrativa fundante do humanismo, cortejando o herói a abandonar suas obrigações com os deuses, numa subversão cultural, histórica e mítica? É importante lembrar que essa primeira peça de Marlowe foi encenada num ambiente muito parecido com o das peças de Lyly, num local fechado, para uma plateia específica, por uma companhia de meninos, não num teatro aberto, profissional, com atores adultos.

## Metodologia de tradução

VIMOS QUE, com todas as inovações em termos de imagens e enredo, a formação poética de Marlowe foi solidamente apoiada na tradição. Por isso, optamos pela utilização do verso dodecassílabo. Esse verso, tradicional nas traduções de clássicos em língua portuguesa (o Homero de Haroldo de Campos, o Ovídio de Antonio Feliciano de Castilho, o Shakespeare de Péricles Eugênio e de Lawrence Flores, só para dar alguns exemplos) traz espaço o bastante para permitir alguma liberdade de arranjo. Dessa maneira, a ligação entre tradição do verso e inovação presentes no original poderá ser mantida. Os acentos na segunda e sexta sílabas, para o verso heróico, ou na quarta e oitava, para o sáfico, serão usados. Fora isso, uma possível flexibilidade, especialmente no segundo hemistíquio do verso heróico, ou ainda a combinação entre eles (acentos na segunda, quarta e sexta sílabas, por exemplo, ou uma configuração totalmente iâmbica, mantendo-se o número de sílabas) poderão aparecer. Cabe, agora, fazermos um exame mais atento das características do verso marloviano, especialmente da maneira como foi usado em *Dido, Queen of Carthage*, para podermos voltar para as nossas opções de tradução, aqui expostas, e melhor justificá-las.

## Versificação e tradução

OVERSO que Marlowe usava, como toda a sua época, chamava-se pentâmetro iâmbico. A primeira palavra designa 5 acentos fortes. A segunda diz respeito à sucessão de sílabas fortes e fracas. O iâmbico é caracterizado por uma sílaba fraca e uma forte. Desse modo, temos a célula ta-Ta (uma fraca e uma forte) como parâmetro. Um pentâmetro iâmbico, portanto, pode ser marcado como ta-TA-ta-TA-ta-TA-ta-TA-ta-TA, ou x-X-x-X-x-X-x-X (TARLINSKAJA 2014, p. 1). Esse, no entanto, é apenas um esquema geral. Os poetas “brincam”

com variações a partir desse esquema. Desse modo, os poetas conseguem criar ênfases e mudar ritmos de acordo com suas intenções. Tarlinskaja ilustra essa questão com o seguinte exemplo:

X x x X    X X    x    X x X x

Music to hear, why hear'st thou music sadly?

(Shakespeare, Son. 8.1)

Como podemos ver, as 2 primeiras sílabas estão invertidas tendo um acento forte antes de um fraco. Além disso, a quinta sílaba, que segundo o esquema canônico deveria ser fraca, tem um acento forte (TARLINSKAJA 2014, p. 5).

Tarlinskaja assume 3 regras para acentuação. Primeira, palavras monossilábicas, quando não forem gramaticalmente importantes (preposições e artigos, principalmente) são neutras e seguem o esquema canônico de acentuação de verso. Segunda, a primeira opção de acentuação de palavras com mais de uma sílaba segue o acento natural da palavra, como seria em prosa. Terceira, como acentuar palavras monossilábicas gramaticalmente importantes? Existem 3 casos: palavras sempre acentuadas (verbo, substantivo, advérbio, adjetivo, numerais, palavras específicas de perguntas); palavras nunca acentuadas (artigos, preposições e conjunções, como visto acima); e palavras ambivalentes (pronomes relativos, possessivos e demonstrativos, além de *some* e *one*).

A partir dessas regras básicas são estabelecidas as características específicas do verso de acordo com época e autor. A autora estabelece o que ela chama de “dip”, ou seja, uma sílaba forte substituída por uma fraca sistematicamente, marcando uma particularidade rítmica do verso. Em sua versão mais tradicional, de Surrey até a época elisabetana, “o ‘dip’ na sílaba 6 coincide com o início do segundo

hemistíquio, e geralmente de outra frase”<sup>11</sup>. Isso iria mudar ao longo do tempo:

Em um pentâmetro iâmbico mais solto, como na poesia jacobiana ou pós-romântica, o "dip" do acento no meio da linha muda da posição 6 para a 8, a frequência de ênfase na posição 4 diminui...<sup>12</sup>

Vemos, portanto, uma característica rítmica e histórica em relação ao uso dos “dips” no pentâmetro inglês. Tarlinskaja confirma isso com seus exemplos:

Vemos que na *The Spanish tragedy*, de Kyd, o “dip” no acento cai na sílaba 6, e em *The Duchess of Malfi*, de Webster, na sílaba 8. O contraste no acento entre as sílabas 4 e 6 é enorme no texto de Kyd e quase ausente no de Webster: resultado de uma segmentação sintática alterada de versos.<sup>13</sup>

De modo geral, o contraste entre os acentos nas sílabas 4 e 6 quase desaparece, enquanto o na sílaba 8 passa a ser predominante. Esse processo, no entanto, não acontece de maneira linear. É possível tanto encontrar “dips” na sílaba 6 em momentos posteriores como na sílaba 8 em momentos anteriores:

Na Eneida, a correlação entre as posições silábicas 6 e 8 não é diferente do que em *Canterbury tales* de Chaucer (Tarlinskaja 1976, Tabela 41, p. 279): há um “dip” na posição 8. Um “dip” em 8 ocorrerá mais tarde

---

11 the “dip” on syllable 6 coincides with the beginning of the second hemistich and usually of another frase (TARLINSKAJA 2014, p. 18)

12 In a looser iambic pentameter, such as in Jacobean or post-Romantic poetry, the stress “dip” in mid-line shifts from position 6 to 8, the frequency of stressing on position 4 decreases... (TARLINSKAJA 2014, p. 18)

13 We see that in Kyd’s Spanish Tragedy the stressing “dip” falls on syllable 6, and in Webster’s *The Duchess of Malfi* on syllable 8. The contrast in stressing between syllables 4 and 6 is huge in Kyd’s text and almost absent from Webster’s: the result of a changed syntactic segmentation of verse lines. (TARLINSKAJA 2014, p. 19)

em *The misfortunes of Arthur* de Hughes e em *Dido, Queen of Carthage*, de Marlowe (e Nashe?) (ver Tabela B.1). Um padrão de acento mais frequente nas peças elisabetanas é um “dip” na posição 6. Isso é o que encontramos em ambas as partes de *Gorboduc*. Um “dip” na posição 6 é particularmente óbvia nos atos de Norton.<sup>14</sup>

E aqui chegamos na nossa peça, *Dido*, sendo introduzida justamente como uma exceção no quadro geral da evolução do pentâmetro inglês, já que, apesar de ter sido escrito ainda no começo do teatro elisabetano, apresenta um “dip” na sílaba 8, como ficaria mais popularizado posteriormente. Falando sobre Nashe, Tarlinskaja diz que um padrão acentual parecido foi usado no primeiro ato de *Henry I*, com Shakespeare, e na sua peça autoral *Summer's Last Will*.<sup>15</sup> Nesses casos temos um “dip” na sílaba 8, mas, como mencionamos, não foi uma evolução linear. Segundo a autora, “Ao contrário de *Dido*, *Tamburlaine* e duas outras peças iniciais de Marlowe têm um “dip” firme na posição 6.”<sup>16</sup> No caso do “dip”, sua localização em *Dido* demonstra, portanto, ser uma característica avançada para seu tempo, ao contrário das três peças seguintes de Marlowe. Em outros aspectos, porém, se mostra mais conservadora que seus sucedâneos.

O último acento na sílaba 10, mais comum em peças mais antigas, é uma característica presente tanto em *The Spanish Tragedy* como em *Gorboduc*, e, assim como em Nashe, estão presentes em *Dido*. Nesse ponto, *Tamburlaine* vai se mostrar menos conservador:

---

14 In *The Aeneid* the correlation between syllabic positions 6 and 8 is not unlike Chaucer's *Canterbury Tales* (Tarlinskaja 1976, Table 41, p. 279): there is a “dip” on position 8. A “dip” on 8 will later occur in Hughes's *The Misfortunes of Arthur* and Marlowe's (and Nashe's?) *Dido Queen of Carthage* (see Table B.1). A more frequent stressing pattern of Elizabethan plays is a “dip” on position 6. This is what we find in both parts of *Gorboduc*. A “dip” on position 6 is particularly obvious in Norton's acts. (TARLINSKAJA 2014, p. 55)

15 Stress profiles of both Act 1 of *1 Henry VI* and in particular *Summer's Last Will* show a stress “dip” on position 8. (TARLINSKAJA 2014, p. 74)

16 As opposed to *Dido*, *Tamburlaine* and two other early plays by Marlowe have a firm “dip” on position 6. (TARLINSKAJA 2014, p. 74)



Há também alguma semelhança entre *Dido* e *Summer's Last Will* na ênfase da sílaba 10. A ênfase da sílaba 10 em *Dido* é muito frequente, assim como a ênfase na posição 10 em *Summer's Last Will*. Nos atos 1, 2 de *Tamburlaine*, no *Doctor Faustus* e no ato 1 de *The Jew of Malta* (o Ato 1 parece ser anterior aos atos seguintes), a ênfase da sílaba 10 é muito baixa, apenas 75–6 por cento.<sup>17</sup>

Como consequência, também contrariando peças posteriores de Marlowe, o pouco uso de enjambements é uma das características de *Dido*:

No entanto, nenhuma peça de Marlowe tem uma ênfase tão frequente na posição 10 como *Dido*, onde as extremidades dos versos são marcadas por uma ênfase quase constante e por uma forte quebra sintática entre as linhas. Isso pode confirmar a composição inicial de *Dido*, antes do inovador *Tamburlaine*, ou indicar alguma influência de Nashe.<sup>18</sup>

O mesmo vale para as terminações femininas (quando aparece um sílaba após o último acento, tornando o verso menos marcado). “As terminações femininas em *Dido* são raras, mas particularmente nos atos 1–2: apenas 0,2 por cento de todos os versos; nos atos 3–5, 1,6 por cento.”<sup>19</sup>

---

17 There is also some similarity between *Dido* and *The Summer's Last Will* in the stressing of syllable 10. The stressing of syllable 10 in *Dido* is very frequent, and so is the stressing of position 10 in *Summer's Last Will*. In 1, 2 *Tamburlaine*, in *Doctor Faustus*, and in Act 1 of *The Jew of Malta* (Act 1 seems to be earlier than the following acts) the stressing of syllable 10 is very low, only 75–6 percent. (TARLINSKAJA 2014, p. 74)

18 However, not a single play by Marlowe has such a frequent stress on position 10 as *Dido* where the ends of the lines are marked by an almost constant stress and by a strong syntactic break between the lines. These might confirm *Dido*'s early composition, before the innovative *Tamburlaine*, or indicate some influence by Nashe. (TARLINSKAJA 2014, p. 86)

19 Feminine endings in *Dido* are rare, but particularly so in Acts 1–2: only 0.2 percent of all lines; in Acts 3–5, 1.6 percent. (TARLINSKAJA 2014, p. 74)

Outro ponto em que *Dido* se mostra mais tradicional é em relação a utilizar o limite entre palavras na quarta sílaba do primeiro hemistíquio, técnica que ficou mais flexível com o passar do tempo:

Mesmo no início do *Dido*, os limites das palavras após a sílaba 4 ocorriam em mais de 50 por cento de todas as linhas. O número diminuído de fronteira de palavras após a posição 4 é o resultado das palavras superlongas em *Tamburlaine*, enquanto em *Dido* os limites das palavras ocorrem como seria de se esperar nas primeiras peças elisabetanas, com sua segmentação de linha silábica 4 + 6.<sup>20</sup>

No início do teatro elisabetano os enjambements eram raros, e nisso a primeira peça de Marlowe também se enquadra, já que se apresentam “nos atos 1-2 de *Dido* em 6,6 por cento, e nos atos 3-5 em 7,4 por cento”.<sup>21</sup>

Um ponto que destoa das inclinações mais tradicionais da versificação na peça é a questão da ampliação da sílaba “-tion” em “-ti-on”. Esse processo de escanção foi sendo abandonado ao longo da história do teatro elisabetano, podendo ser encontrado em Kyd com razoável frequência. Em *Dido*, no entanto, ocorre com uma frequência de apenas 2,4 por 1.000 linhas<sup>22</sup>.

É possível perceber, pela descrição acima, que a primeira peça de Marlowe, junto a Nashe (segundo alguns comentadores), possui mais traços tradicionais do que a “might line” encontrada, principalmente, nas suas duas peças seguintes. Desse modo, acredito que a melhor

---

20 Even in the early *Dido* word boundaries after syllable 4 occurred in over 50 percent of all lines. The decreased number of WB after position 4 is the result of the super-long words in *Tamburlaine*, while in *Dido* the word boundaries occur as would be expected in early Elizabethan plays with their 4 + 6 syllabic line segmentation. (TARLINSKAJA 2014, p. 78)

21 in *Dido*'s Acts 1-2 in 6.6 percent, and in Acts 3-5 in 7.4 percent (TARLINSKAJA 2014, p. 78)

22 While in *Dido* Queen of Carthage the disyllabic -ion 7occurs with a frequency of only 2.4 per 1,000 lines (TARLINSKAJA 2014, p. 77)

apresentação dessa peça deve ser feita numa fórmula homóloga, no sentido de ser parte de uma tradição consolidada em português, porém, apresentando algumas alterações. Desse modo, o metro escolhido foi o alexandrino. Observando a história desse metro na tradução shakespeariana, vemos que, se por um lado é tradicional na poética da língua portuguesa, por outro, foi introduzido apenas recentemente na tradução elisabetana no Brasil. Na listagem feita por Márcia Martins em seu site “shakespearebrasileiro” (<https://shakespearebrasileiro.org/traducoes-do-teatro-de-shakespeare-no-brasil/>), constatei que predominam as traduções em prosa, e em segundo lugar, em versos decassílabos. Apesar de existirem traduções em dodecassílabos, como a de Lawrence Flores, elas são em número muito reduzido quando comparadas com as traduções em decassílabos. Desse modo, o dodecassílabo se mostra como o verso perfeito para reunir as duas características apresentadas pelo verso marloviano em *Dido*: é tradicional e, ainda assim, apresenta alguma novidade. Dessa maneira se abre espaço para buscar seguir o original em determinadas construções sintáticas, porém mantendo uma regularidade, que ficaria relativizada num verso livre, por exemplo. Outra opção foi a de buscar utilizar com frequência o alexandrino sáfico junto ao heroico. Isso porque, no heróico, temos acentos nas sílabas 2 (ou 3), 6 e 12, já o sáfico possui acentos nas sílabas 4, 8 e 12. Como vimos, uma das marcas do verso elisabetano em *Dido* é um “dip” na sílaba 8. Apesar de serem marcas opostas (em português uma sílaba forte, em inglês uma sílaba fraca) possuem a função de demarcação rítmica dos respectivos versos. Isso não significa que não usaremos decassílabos heroicos, apenas que buscaremos uma constância na 8ª sílaba. Quanto à sílaba 10, podemos acentuá-la ou não, optando pela flexibilidade nesse ponto.

## Dido: formação do feminino e do valor na era elisabetana

NOTAMOS NAS peças do teatro elisabetano uma espécie de divisão, como se duas forças estivessem em ação: uma excêntrica e outra concêntrica. Tal estrutura não pode ser presumida como evidente, mas é o resultado de um grande trabalho histórico. Nesse trabalho temos dois autores proeminentes: Thomas Kyd e Christopher Marlowe. Antes de abordar o papel de cada um, para depois nos concentrarmos em Marlowe, cabe pontuar que tal estrutura pode ser classificada como uma construção complexa que mimetizava as contradições de sua época. É sob essa definição adorniana que examinaremos a ligação entre o teatro e a sociedade inglesa do século XVI. Para tanto utilizaremos a teoria do valor como formulada pelo teórico alemão Robert Kurz.

Partimos da hipótese, portanto, que o teatro elisabetano é um lugar privilegiado para observar as cisões do início da idade moderna e do capitalismo nascente, em uma perspectiva interna, sintetizando seus elementos na composição do enredo e dos personagens. É dessa maneira que utilizaremos as tensões da peça “Dido, a rainha de Cartago” e da sua personagem principal, a rainha da Líbia.

Cisão, para Kurz, representa a “ontologia burguesa do trabalho”, no caso, trabalho abstrato, e a “metafísica do sujeito: o moderno sujeito produtor de mercadorias”. (KURZ, 2010, p. 46) Ambos os lados estão unidos na sua manifestação nuclear: a forma valor. É sob essa forma que se erigem o sujeito moderno abstrato e a liberdade no sentido burguês agora naturalizada como liberdade em si. É dessa forma que o ocidente pode se retratar como estando numa

“ascensão de uma forma mais baixa rumo a uma mais elevada, bem como a metafísica do progresso que sobre ela se erige e que entrevê, na moderna socialização do valor, o coroamento e o fim da história”. (KURZ, 2010, p. 46)

A cisão se dá justamente entre as características físicas, reais e atuais dos sujeitos e essa forma abstrata, idealizada, racionalizada, enfim, “livre” de tudo aquilo que não integra a racionalidade do capital. Desse modo, “a forma sujeito que se volta a si mesma no interior desse construto histórico é, por um lado, universal-abstrata (‘igualdade’), e, nessa medida, assexuada.” (KURZ, 2010, p. 47).

No teatro elisabetano, as cisões internas do indivíduo ocupam um lugar primordial. Na dupla de autores apresentada no início do texto, quem sistematizou dramaturgicamente esse conflito foi Thomas Kyd. Ao alinhar quase todos os monólogos da sua *Tragédia espanhola* em um único personagem (se apresentavam dispersos em peças anteriores, como em *Gorboduc*), Kyd criou um mecanismo de exposição interior adotado pelos sessenta anos seguintes (isso se nos limitarmos ao teatro elisabetano até o fechamento dos teatros, mas se contarmos o uso do monólogo em momentos posteriores, podemos contar mais de um século). De fato, como coloca Kurz, o conflito entre “o sujeito autárquico de vontade livre” e uma “vontade livre” que “é, ela própria, essencial e inalienavelmente objetiva” (KURZ, 2010, p. 52) vai aparecer, de forma mais acabada, no Hamlet de Shakespeare (não por coincidência uma versão de uma peça anterior de Kyd, agora perdida) e se configura como um dos principais conflitos não só do teatro, mas da arte e da filosofia ocidentais.<sup>23</sup> O que veremos aqui não tratará desse conflito interior do sujeito abstrato como a forma predominante, mas com as exclusões do processo de cisão. E quem tratou de expor esses elementos excluídos de maneira mais acabada foi Christopher Marlowe.

As características humanas que não se adequam ao raciocínio formal abstrato da forma valor passam a ser “delegados ‘a mulher’ (como ser biológico sexual e materno) e desagregados da ‘verdadeira’ forma subjetiva do valor.” (KURZ, 2010, p. 47) Junto com a racionalização,

---

23 Ver nosso “Formas do discurso, desenvolvimento do personagem e estrutura dramática: uma poética da tradução em Thomas Kyd” onde não examinamos a peça de Kyd sob o ponto de vista da teoria do valor, mas esmiuçamos e traduzimos seus monólogos.

portanto, vem a hierarquização. Nesta, o papel do indivíduo racionalizador é masculino e “sexualmente determinado desde sua base.” (KURZ, 2010, p. 48). Na hierarquia, o que não compete diretamente ao progresso da forma valor tem que ser, necessariamente, relegado ao segundo plano, a ser coadjuvante, ao que vem depois, fora da esfera mágica da valorização, apenas como momentos tolerados, apesar de necessários:

...como a essência atingida, “feminilidade” social é colocada fora do universalismo, ao passo que as mulheres empíricas terminam, justamente com isso, por cindir-se em si mesmas: como sujeito-outro-sim-do-dinheiro, elas estão “dentro”, mas, como portadoras de momentos e âmbitos vitais cindidos, permanecem “de fora”. (KURZ, 2010, p. 48)

Na hierarquia arbitrária da forma valor, portanto, a racionalidade foi distinguida como atributo masculino do sujeito abstrato em si mesmo pertencente a esse gênero.

Por conseguinte, o sujeito da história, ou seja, o portador do “Progresso histórico” e da ontologia que se volta “para si mesma” também é, em princípio, masculino, enquanto o momento do não sujeito, que permanece forçadamente natural e, portanto, privado de história, é, em geral, tido por feminino, devido a uma determinação supostamente biológica. (KURZ, 2010, p. 48).

Para o racionalismo universalista burguês, não vem ao caso o quanto as características humanas sejam efetivamente necessárias, o que importam é se servem ou não à forma valor. A existência empírica simplesmente não vem ao caso, a não ser que se encaixe dentro desse “construto social” (KURZ, 2010, p. 49). A desconexão de tal construto social com a realidade da construção capitalista fica nítida no estudo de Silvia Federici, “Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva”.

A autora afirma partir do conceito de acumulação primitiva, junto com Marx, como “um processo fundacional, e que revela as condições estruturais que tornaram possível a sociedade capitalista.” (FEDERICI, 2017, p. 26). Separa-se deste, no entanto, na medida em que adiciona três fenômenos:

i) o desenvolvimento de uma nova divisão sexual do trabalho; ii) a construção de uma nova ordem patriarcal, baseada na exclusão das mulheres do trabalho assalariado e em sua subordinação aos homens; iii) a mecanização do corpo proletário e sua transformação, no caso das mulheres, em uma máquina de produção de novos trabalhadores. (FEDERICI, 2017, p. 26)

Federici se propõe a investigar os processos históricos efetivos que levaram a consecução dos fenômenos nomeados. Entre outros, ela identifica o principal como sendo a caça às bruxas.

Existe um acordo generalizado sobre o fato de que a caça às bruxas buscou destruir o controle que as mulheres haviam exercido sobre sua função reprodutiva e serviu para preparar o terreno para o desenvolvimento de um regime patriarcal mais opressor. (FEDERICI, 2017, p. 26)

Com a formação da nova ordem social, Federici também encontra a redefinição dos papéis de gênero, a partir de uma “relação entre a caça às bruxas e o desenvolvimento contemporâneo de uma nova divisão sexual do trabalho que confina as mulheres ao trabalho reprodutivo.” (FEDERICI, 2017, p. 30) Assim como Kurz, a pesquisadora italiana também elaborou a relação entre gênero, raça e natureza, mas, diferente dele, não examinou a lógica da cisão, mas o próprio processo histórico:

No entanto, convém demonstrar que a perseguição às bruxas (assim como o tráfico de escravos e os cercamentos) constituiu um aspecto

central da acumulação e da formação do proletariado moderno, tanto na Europa como no Novo Mundo. (FEDERICI, 2017, p. 30)

Fica clara, nesse âmbito, a ligação entre gênero e classe. Como depositária de trabalho extra não remunerado, a mulher, assim como o escravo, o camponês da Europa no início da modernidade e o trabalhador superexplorado do mundo subdesenvolvido, são os sujeitos em que a lógica de acumulação assenta suas bases. A autora é explícita nesse ponto:

na sociedade capitalista, o corpo é para as mulheres o que a fábrica é para os homens trabalhadores assalariados: o principal terreno de sua exploração e resistência, na mesma medida em que o corpo feminino foi apropriado pelo Estado e pelos homens, forçado a funcionar como um meio para a reprodução e a acumulação de trabalho. (FEDERICI, 2017, p. 34)

Refletindo especificamente sobre os séculos XVI e XVII, de especial interesse para o presente objeto de estudo, Federici pensa a caça às bruxas a partir de três eixos: o controle de natalidade, a disciplinarização dos servos e o controle de propriedade familiar. Os três se referem à ascensão burguesa, à criação de uma nova classe afluyente, fora do âmbito das cortes, à necessidade de criação de mão de obra a ser explorada e à formas de controle de corpos e ativos, com as formas de associação respectivas entre eles:

a crescente privatização da propriedade e as relações econômicas que, dentro da burguesia, geraram uma nova ansiedade com relação à paternidade e à conduta das mulheres. De forma parecida, na acusação de que as bruxas sacrificavam crianças para o demônio — um tema central da “grande caça às bruxas” dos séculos XVI e XVII — podemos interpretar não só uma preocupação com o declínio da população, mas também o medo que as classes abastadas tinham de seus subordinados,



particularmente das mulheres de classe baixa, que, como criadas, mendigas ou curandeiras, tinham muitas oportunidades para entrar nas casas dos empregadores e causar-lhes dano. No entanto, não pode ser apenas coincidência que, no momento em que os índices populacionais caíam e em que se formava uma ideologia que enfatizava a centralidade do trabalho na vida econômica, tenham se introduzido nos códigos legais europeus sanções severas destinadas a castigar as mulheres consideradas culpadas de crimes reprodutivos. (FEDERICI, 2017, p. 170)

Foi nessa mesma época que se redefiniu a noção de trabalho em relação às mulheres. Instalou-se uma cultura de desvalorização do trabalho feminino, primeiro as retirando do convívio com a produção masculina: “os governos das cidades ordenaram às guildas que ignorassem a produção que as que as mulheres (especialmente as viúvas) realizavam em suas casas” (FEDERICI, 2017, p. 184). Junto a isso, passou a se considerar qualquer trabalho realizado por uma mulher em casa como “tarefa doméstica”, mesmo que fosse uma atividade produtiva, em outras circunstâncias, realizadas por homens (FEDERICI, 2017, p. 184). Sucedeu, então, um processo de “infantilização legal” (FEDERICI, 2017, p. 200) das mulheres, em que perderam o direito ao trabalho, de administrar seu patrimônio, se tivessem algum, e de decidir se próprio destino, se fossem viúvas. É no contexto de toda uma literatura legal, filosófica, literária e teológica que surgiu para aviltar e disciplinar as mulheres que Federici coloca textos como *A megera domada* (1593) de Shakespeare e *Tis pity she's a whore* (1633), de John Ford (FEDERICI, 2017, p. 202). De fato, é nesse contexto que apareceram uma série de peças retratando *malcontents* femininas, como Bel-Imperia, da *Tragédia espanhola* (1587), de Thomas Kyd e a duquesa de *The duchess of Malfi* (1613), de John Webster. Poderíamos facilmente colocar Dido como um dos personagens precursores dessa linhagem. O regime de disciplinarização feminina recrutou vastos recursos literários, para caracterizá-las como “pouco razoáveis, vaidosas, selvagens, esbanjadoras” (FEDERICI, 2017, p. 202), mas, em casos

extremos, a eliminação física se fazia presente, como as três últimas protagonistas citadas acima demonstraram no teatro elisabetano.

Existem, no entanto, diferenças importantes na concepção de valor em relação ao trabalho de reprodução nas perspectivas de Federici e as da teoria do valor. Percebemos melhor essas diferenças em relação ao trabalho de Rowitha Scholz. Não cabe aqui discutir pormenorizadamente essas diferenças, porém, também não podemos ignorá-las. Na concepção de Federici, a reprodução também é portadora de valor. Vemos isso logo na introdução para a edição estadunidense de seu livro *Calibã e a bruxa*, onde encontramos que a autora irá “reconhecer a esfera da reprodução como fonte de criação de valor e exploração.” (FEDERICI, 2017, p. 16) Para Federici, a incapacidade de reconhecer esse fenômeno tornava as feministas dependentes de “esquemas culturais para dar conta da sobrevivência do sexismo dentro do universo das relações capitalistas”. (FEDERICI, 2017, p. 17). Encontramos outro exemplo de exposição desse conceito no seguinte trecho:

“no novo regime monetário somente a produção para o mercado estava definida como atividade criadora de valor enquanto a reprodução do trabalhador começou a ser considerada como algo sem valor do ponto de vista econômico e, inclusive, deixou de ser considerada como um trabalho” (FEDERICI, 2017, p. 145)

É preciso notar, no entanto, que numa visão geral existem aproximações entre as duas autoras. No mesmo trecho, logo abaixo, encontramos algo que Scholz compartilharia:

a importância econômica da reprodução da força de trabalho realizada no âmbito doméstico e sua função na acumulação do capital se tornaram invisíveis, sendo mistificadas como uma vocação natural e designadas como “trabalho de mulheres”. (FEDERICI, 2017, p. 145)

A diferença entre ambas se dá no que concerne especificamente ao momento da reprodução. Para Scholz, existe uma dissociação entre o que está excluído da forma valor e o que a constitui. É certo que existe uma relação dialética entre esses momentos, porém, aparecem dissociados, sendo essa dissociação aquilo que a própria expressão escolhida pela teoria do valor (cisão) anuncia:

Ora, a tese da dissociação valor, em síntese, afirma que o feminino, o trabalho doméstico etc, sofre uma *dissociação* do valor, do trabalho abstrato e das formas de racionalidade que lhe estão associadas, sendo que determinadas qualidades com conotação feminina como sensibilidade, emocionalidade, etc, são atribuídas à mulher; o homem, pelo contrário, representa a força do entendimento, a fortaleza de caráter, a coragem etc. No desenvolvimento moderno, o homem foi equiparado com a cultura; a mulher, com a natureza.<sup>24</sup>

Para Scholz, tal associação possui um valor constitutivo sem a qual a própria categoria valor não poderia ser erigida:

o conjunto do relacionamento social no capitalismo, contudo, não se determina somente pelo automovimento fetichista do dinheiro e pelo caráter de fim-em-si do trabalho abstrato. Pelo contrário, verifica-se uma "dissociação" específica de gênero que é dialeticamente mediada com o valor. O dissociado não é nenhum simples "subsistema" dessa forma (como, por exemplo, o comércio externo, o sistema jurídico ou até a política), mas é essencial e constitutivo da relação social total. Isto significa que não há nenhuma "relação de derivação" logicamente imanente entre valor e dissociação. A dissociação é o valor e o valor é a dissociação.

Desse modo fica problematizado o conceito de totalidade, já que parte essencial da forma central de estrutura do capital possui ele-

---

24 O texto está na internet, sem numeração de página. Disponível em: [http://www.obeco-online.org/roswitha\\_scholz6.htm](http://www.obeco-online.org/roswitha_scholz6.htm)

mentos para além dela própria. Aqui temos a apresentação da concordância e da discordância entre as duas autoras problematizadas. Quando Scholz coloca,

pois o que não pode ser compreendido no valor, que é portanto dissociado, desmente a pretensão de totalidade da forma do valor; representa o culto da própria teoria e por isso não pode ser compreendido com os instrumentos da crítica do valor. (SCHOLZ, local citado)

está indo na direção de Federici no sentido do trabalho oculto. Mas logo aparecem as discordâncias: “as atividades femininas de reprodução, uma vez que representam o reverso do trabalho abstrato, não podem ser simplesmente cobertas com o conceito abstrato de trabalho”. (SCHOLZ, local citado)

Apontando para apenas uma possibilidade de resolver o problema, gostaríamos de chamar a atenção para a questão da consistência lógica. Federici apresenta uma concepção totalizante de valor ao incluir a reprodução no mesmo plano da produção. Já Scholz, apresenta uma concepção, no seu próprio dizer, “cindida”. Tal concepção nos parece mais de acordo com o chamado teorema da incompletude de Kurt Gödel. Tal teorema comprova que nenhum sistema pode ser ao mesmo tempo completo e consistente. Os que forem completos não são consistentes, os que forem consistentes não são completos. Como ambas as autoras nos fornecem sistematizações consistentes, parece que a única possibilidade de obedecerem o teorema da incompletude é que seus sistemas não sejam completos. Na apresentação de Scholz, temos uma parte de fora, exterior ao sistema (em suas palavras, cindida). Tal parte é necessária para a sustentação do próprio sistema. Vejamos a maneira como Rebecca Goldstein coloca a questão, em seu livro sobre Gödel (aqui, o que a autora chama de ‘lógica límpida’ é o mesmo que ‘lógica formal’):

O teorema da completude de Gödel, o resultado que ele apresentou no congresso de luminares lógicos, provou que todas essas proposições

logicamente verdadeiras são comprováveis dentro do sistema formal da lógica límpida. Outra forma de enunciar o resultado da incompletude de Gödel é que, na lógica límpida, a verdade sintática e a verdade semântica são equivalentes: as verdades decorrentes das regras do sistema (as verdades sintáticas) geram todas as proposições logicamente verdadeiras expressáveis dentro do sistema. A lógica límpida, então, além de consistente (sua consistência já havia sido provada), também é completa. (Sistemas inconsistentes são obviamente completos, porque podemos provar qualquer coisa neles. Eles são completos *demais*. É sobre sistemas consistentes que se faz a pergunta: eles são completos? Suas regras sintáticas formais permitem que se prove tudo que se gostaria de provar? Eles permitem provar todas as verdades expressáveis dentro do sistema?) (GOLDSTEIN, 2005, p. 129)

Essa divisão que Rebecca Goldstein faz entre o que é sintático e o que é semântico dentro dos sistemas nos parece providencial. Sendo uma atividade não teleológica, uma atividade em que não é possível separar meio e fim (ambos seriam o próprio corpo), assim como não é possível separar sujeito de objeto, se formos considerar a reprodução dentro do sistema de valor, que é abstrato, ficaria faltando justamente a semântica, ou seja, a própria vivência o corpo, justamente aquilo que fica excluído da cisão do valor. Colocando de outra maneira, a reprodução ficaria subsumida a um sistema de forma, sem designar de onde viria seu conteúdo. Nesse sentido a exposição de Scholz nos parece mais consistente, apesar de a pesquisa histórica de Federici ser mais completa e abrangente (o que equivale ao truísmo de dizer que a socióloga Scholz é melhor socióloga e a historiadora Federici é melhor historiadora).

Outras teóricas feministas parecem ir na mesma direção. Cinzia Arruzza, em *Feminismo e marxismo, entre casamentos e divórcios*, por exemplo, aponta mais um problema com a concepção totalizante que inclui a reprodução na formação de valor:

Tanto o feminismo materialista como o operário clarificaram alguns aspectos fundamentais do trabalho doméstico, mas sua perspectiva teórica corre o risco de ser o reflexo especular e invertido do desprezo com que as tarefas produtivas e a opressão da mulher têm sido tratadas por grande parte do movimento operário. Já que, para este último, a classe é o centro da atenção e da ação política, trata-se de transformar o gênero em classe, o que as duas correntes fazem, embora partindo de pontos de vista contrários. O resultado é, em parte o mesmo: procura-se interpretar o gênero com os instrumentos da economia política, acabando por comprimir o gênero na classe, no primeiro caso, na classe operária, no segundo, na classe patriarcal criada para o efeito. Deste modo, a esfera da reprodução é condicionada pela da produção, perdendo-se de vista sua especificidade. (ARRUZZA, 2010, p. 105)

De fato, a completa comoditização da vida é um horizonte do capital, o que não significa que possa ser atingido, ou, se for, o será a custa da própria sobrevivência humana, como já colocado por Kurz.

Uma outra perspectiva foi dada por Nancy Fraser, em seu artigo *Por trás do laboratório secreto de Marx; por uma concepção expandida do Capitalismo*. Para a autora, o processo de “acumulação primitiva” não é nem total, nem imediato, sendo antes um “processo contínuo que gera lucros ao capital e no qual este se apoia” (FRASER, 2015, p. 711). Desse modo, teríamos um capitalismo “poroso”, onde “aspectos mercantis convivem com aspectos não mercantis” (FRASER, 2015, p. 711). A tais sistemas ainda não capturados pelo capital, mas necessários a sua sobrevivência, Fraser dá o nome de “condições de possibilidades de fundo.” Essas condições de fundo incluem a superexploração do trabalho, a coerção, a apropriação violenta e o roubo (FRASER, 2015, p. 712). Aí estão incluídas todas as atividades que sustentam o capital para além da mística liberal do contrato e das trocas voluntárias. Isso inclui o trabalho feminino não remunerado:

as formas de provisionamento, atenção e interação que produzem e mantêm os laços sociais. Denominadas de distintas maneiras como ‘cuidado’, ‘trabalho afetivo’ ou ‘subjettivação’, esta atividade forma os sujeitos humanos do capitalismo, sustentando-os como seres naturais corporificados, enquanto também os constitui como seres sociais, formando seus habitus e a substância sócioética, ou *Sittlichkeit*, na qual eles se movimentam. (FRASER, 2015, p. 713)

O que apresentamos não dá conta do raciocínio da autora, nem é a intensão, mas deixa claro que, no que diz respeito à relação entre produção e reprodução, sua visão é dissociativa, aproximando-se de Scholz.

A delimitação do humano se dá, portanto, dentro da forma valor e da metafísica do valor. Tal processo é legitimado como “concorrência”. É ela que, na prática, “decide onde e quem deve ser excluído da categoria de ser humano” (KURZ, 2010, p. 51). Por isso, dado o processo assimétrico de formação da modernidade “a concorrência possui, a priori, uma acepção racista e antisemita”. Apesar de abstrata, o universalismo ocidental da lógica burguesa atua como “construto objetivado”, pois “não coincide imediatamente com as relações empíricas, mas, apesar de tudo, termina por estruturá-las.” (KURZ, 2010, p. 53) Como toda característica sensível, a natureza também passa ao segundo plano. Não sendo vista como algo “culturalmente construído”, a natureza “aparece a-historicamente”. É dessa maneira que o feminino, a natureza, e culturas “inferiores”, se encontram. Pois a intenção é

igualar a inteira a natureza e o mundo sensível, inclusive a sexualidade humana, factual e completamente ao seu próprio conceito; ou seja, para transmutar a própria natureza numa condição a-histórica totalmente compatível com a abstração do valor e a fim de nivelar toda a diferença entre a natureza e a sociedade capitalista (um empreendimento necessariamente condenado ao fracasso). (KURZ, 2010, p. 53)

Essas polaridades básicas, a começar as relacionadas ao gênero, atuam em todas as esferas da formação e relação entre sujeito, sociedade, e história, completamente imersos na metafísica do valor. De fato, essa foi a única forma completamente totalitária de sociabilidade, comprometendo a própria existência do mundo para a sua manutenção. É no jogo de polaridades que o valor se expande, já que vive de englobar formas de vida, assimilá-las, reorganizá-las a sua imagem, se desagregar para lançar-se a novas formas e assim sucessivamente. Como coloca Kurz, “a moderna relação de fetiche só pode mover-se a partir de oposições polarizadas, as quais, no entanto designam uma identidade negativa” (KURZ, 2010, p. 90). Daí termos as polaridades mais imediatamente relacionadas ao sujeito do valor: sujeito / objeto, masculinidade / feminilidade, esfera pública / privacidade. Seguem-se, então, as polaridades relacionadas à sociabilidade: política / economia, estado / mercado, poder / dinheiro, planejamento / concorrência, trabalho / capital. Por fim, temos as polaridades que engendram a própria forma valor: progresso / reação, razão / racionalismo, civilização / barbárie, cultura / natureza, liberdade / servidão, democracia / ditadura, indivíduo / sociedade, igualdade / diferença, sociedade / comunidade (KURZ, 2010, p. 106).

É nesse contexto, portanto, que iremos situar Dido, a rainha do oriente. E aí é que vamos encontrá-la caracterizada como muito exótica e pouco diplomática, muito emotiva e pouco racional, muito infantil e pouco política, enfim, tudo que as mulheres passaram a ser caracterizadas como excesso, ou como falta.

## Dido

A PROTAGONISTA não aparece em todo o primeiro ato. Esse fica a cargo das confabulações divinas entre Zeus e Vênus sobre o destino de Enéas. Zeus garante o futuro do rebento de Vênus:



**JUP.** Citérea, acalme-se na sua preocupação  
Já que o fado dos passo de Enéas é firme,  
Cujos membros moídos vão logo pousar  
Nos belos muros que outrora prometi. (I, 1)

Na primeira cena do segundo ato, Dido aparece, resgatando Enéas e seus homens do naufrágio. Mostra-se amigável e receptiva, mas sem nenhum traço da futura enfatuação. Pede que Enéas conte o que aconteceu com Troia, dá roupas a ele e a seus homens e os recebe no palácio. No fim do segundo ato, Vênus aparece e convoca o cupido para flechar Dido e fazer com que se apaixone por Enéas, o que acontece na primeira cena do terceiro ato.

Daí em diante a dinâmica entre os personagens muda. Na mesma cena, Jarbas, um dos pretendentes a Dido, é humilhado e expulso da sua presença. Em seguida, Dido confessa a Ana sua nova paixão por Enéas.

**AN.** Por que Dido pediu pra Jarbas ir embora?

**DI.** Porque enfastia sua aparência repulsiva,  
E outro imperador domina minha mente.  
Oh, Ana, se soubesse como é doce o amor  
Logo abandonaria essa vida casta.

**AN.** [à parte] Sei da amargura do amor, pobre criatura,  
Oh, o Jarbas podia me dar alguma bola.

**DI.** O Enéas não é agradável e belo? (II, 1)

A mudança de comportamento, graças à intervenção divina, é explicitamente comunicada por ela ao próprio Enéas:

Ah, Dido, que não pensa direito, até agora

Não havia achado Enéas bonito,  
Então agora, compensando esse descuido,  
Farei pulseiras com os seus cabelos loiros,  
O seu olhar luzente será meu reflexo  
E os seus lábios, relicário onde darei  
Milhões de beijos como o sal no oceano.  
Em vez de música ouvirei a sua voz,  
Seus olhares serão a minha biblioteca  
E você o tesouro de Dido, Enéas,  
Em cujo belo peito porei mais riquezas  
Do que vinte mil Índias poderiam por. (III, 1)

Passamos, aí, a ver Dido retratada como a mulher apaixonada, excessivamente emotiva, se afastando de suas prerrogativas de rainha para se curvar a um estrangeiro, como ficará registrado. Afastando-se do seu papel político, garante a Enéas privilégios, com uma condição: “Enéas, refarei seus navios troianos, / Contanto que você permaneça comigo / E deixe Acate navegar até a Itália.” (III, 1).

É na cena 3 do terceiro ato que Dido e Enéas finalmente “consumam” seu romance. A iniciativa é claramente de Dido. Ao se reunirem para uma caçada com os nobres da corte, Dido ordena aos outros, se referindo a Enéas: “Cavaleiros, prossigam, a sós falaremos.” (III, 3) Na cena seguinte, ocorre uma tempestade. Dido e Enéas se encontram numa caverna, onde Dido confessa seu amor. Após Enéas objetar não ser digno do amor de Dido, esta responde:

É porque não vi rei que fosse igual você,  
Cuja coroa d’ouro fosse meu deleite.  
Mas agora, que achei quem eu pudesse amar,  
Eu sigo alguém que ama a fama mais que a mim  
E preferia ver os olhos de sereias  
Que a alteza de Cartago que por ele morre. (III, 1)

O ato termina com Dido dando suas joias de casamento e o governo de Cartago para Enéas:

Segure, pegue as joias da sua amante,  
Os braceletes d'ouro e essa aliança  
Que meu marido deu-me quando era donzela,  
E seja o rei da Líbia, esse é o meu presente. (III, 4)

Num ensaio já clássico, Stephen Greenblatt usou o começo da primeira parte de *Tamburlaine*, de Marlowe, como uma alegoria da dinâmica do capitalismo nascente. Ao descrever o *ethos*, do guerreiro oriental, o autor percebe semelhança com o empreendedorismo burguês na sua fase expansionista e 'heroica'. A semelhança se daria na força cega, quase inumana, com que as conquistas do guerreiro oriental se dão. O paralelo é significativo. Greenblatt utiliza um relato inglês da destruição de uma cidade africana. A falta de reflexão, a indiferença às consequências, o abismo ontológico que se situa entre agressores e agredidos, a ponto de evitar o mais leve traço de arrependimento ou hesitação no uso das maiores violências, realmente, traçam um arco entre ficção e realidade.

Greenblatt cita o diário de um comerciante elisabetano chamado John Sarracoll, descrevendo a atitude da tripulação ao chegar na costa de Serra Leoa:

No dia 4 de novembro desembarcamos em uma cidade de Negros, que ficava no lado sudeste do porto, cerca de um disparo de distância da estrada, que descobrimos ter sido construído recentemente: tinha cerca de duzentas casas, e cercado por grandes árvores poderosas e estacas tão grossas que um rato dificilmente poderia entrar ou sair. Mas, por acaso, chegamos diretamente a um porto que não estava fechado, onde entramos com tanta ferocidade que o povo fugiu todo para fora da cidade, que descobrimos ser finamente construída à sua maneira, e suas ruas tão intrincadas que foi difícil para nós encontrar a saída por onde entramos. Encontramos suas casas e ruas tão bem cuidadas e limpas, que foi uma admiração para todos

nós, pois nem nas casas nem nas ruas havia pó o bastante a ser encontrado para encher uma casca de ovo. Encontramos pouco em suas casas, exceto algumas esteiras, cabaças e alguns potes de barro. Nossos homens, ao partirem, incendiaram a cidade, que foi consumida (a maior parte dela) em um quarto de hora, e as casas foram cobertas com junco e palha.<sup>25</sup>

Greenblatt se pergunta:

o mercador acha que incendiar a cidade não precisa de explicação? Se perguntado, ele teria uma para oferecer? Por que ele toma o cuidado de dizer como a cidade queimou rápido, mas não porque foi queimada? Há um elemento estético na sua apreciação da cidade, tão bem construída, tão intrincada, mantida tão limpa? E essa apreciação entra em conflito ou de alguma maneira alimenta sua destrutividade? Se ele não sente nenhum desconforto, por que, repentinamente, deixa de escrever ‘nós’ e passa a escrever ‘nossos homens’ queimaram a cidade? <sup>26</sup>

E completa dizendo que essas questões se encontram com um vazio moral “grosso como a neve”.

---

25 The fourth of November wee went on shore to a towne of the Negros, which stode on the Southeast side of the harbour, about a Sacar shot from the roade, which we found to be but lately built: it was of about two hundreth houses, and walled about with mightie great trees, and stakes so thicke, that a rat could hardly get in or out. But as it chanced, wee came directly upon a port which was not shut up, where wee entred with such fiercenesse, that the people fled all out of the towne, which we found to bee finely built after their fashion, and the streetes of it so intricate, that it was difficult for us to finde the way out, that we came in at. Wee found their houses and streets so finely and cleanly kept, that it was an admiration to us all, for that neither in the houses nor streets was so much dust to bee found, as would fill an egge shell. Wee found little in their houses, except some matts, goards, and some earthen pots. Our men at their departure set the towne on fire, and it was burnt (for the most part of it) in a quarter of an houre, the houses being covered with reed and straw.

26 Does the merchat feel the firing of the town needs no explanation? If asked, would he have one to give? Why does he take care to tell us how the town burned so quickly, but not why it was burned? Is there an esthetic elemento in his admiration for the town, so finely built, so intricate, so cleanly kept? And does this admiration conflicts with or somehow fuel the destructiviness? If he feels no uneasiness at all, why does he suddenly shift and write not we but our men set the town on fire.

Acredito que Greenblatt teria achado a resposta no parágrafo seguinte, que ele não cita:

Depois disso, procuramos ao redor do povoado, onde encontramos em diversas planícies bom estoque de arroz em pilhas, que nossos homens tomaram e trouxeram a bordo do casco (do navio), na quantidade de 14 ou 15 tonéis em ambos os nossos navios.<sup>27</sup>

Ao ler o parágrafo acima, vemos que John Sarracoll, o comerciante elisabetano, nunca embarcou numa expedição, nunca botou os pés em Serra Leoa, nunca apreciou a engenhosidade de construção, a limpeza de uma cidade, como ele se refere, de negros, para depois incendiá-la. Quem fez todas essas ações tinha um objetivo que aparece no parágrafo seguinte: as 14 ou 15 toneladas de arroz. Mas tampouco estava interessado no arroz, mas no que poderia, em algum momento incerto, vir dele, seu *profit*. Portanto, quem fez todas essas ações não foi o homem John Sarracoll, mas seu homúnculo, seu duplo, seu espectro, libertado pela cisão, *homo economicus*. A resposta que Greenblatt procurava está justamente na cisão e na identidade do racionalismo economicista e da forma valor. É isso, na presente abordagem, que explica o que Greenblatt aponta em seguida.

Ao se remeter à peça de Marlowe, *Tamburlaine*, Greenblat diz:

se, ao retornar à Inglaterra em 1587, o mercador e seus associados tivessem ido assistir o Lord Admiral's men apresentar uma nova peça, *Tamerlão, o grande*, eles teriam visto uma extraordinária meditação sobre o comportamento deles.<sup>28</sup>

---

27 After this wee searched the countrey about it, where wee found in divers plaines good store of rice in stacks, which our men did beate out, and brought a bord in the huske, to the quantitie of 14. or 15. tunnes in both our ships.

28 If, on returning to England in 1587, the Merchant and his associates had gone to see the Lord Admiral's Men perform a new play, *Tamburlaine the Great*, they would have seen an extraordinary meditation on the roots of their behaviour. P. 194

Quais os elementos que permitem que Greenblatt coloque a peça de Marlowe como uma meditação sobre o comportamento dos mercadores ingleses? O autor enumera alguns. A fonte não seriam obras literárias, ou o regime Tudor, mas “as energias de aquisição dos mercadores ingleses, empreendedores e aventureiros, promotores tanto das companhias de comércio como das companhias teatrais.”<sup>29</sup> Aí encontraríamos o impulso ao movimento, a infatigabilidade, a mente “que aspira”: “Tamerlão é uma máquina, uma máquina de desejo que produz violência e morte.”<sup>30</sup>

Se esse tipo de espelhamento é produtivo como nos parece, estamos, na cena 3 do quarto ato, num caso parecido. Uma intervenção divina veio do deus Mercúrio. Ele trazia uma mensagem do próprio Zeus, e apareceu em sonho para Enéas:

De noite, Hermes, anunciou-me em um sonho  
Que devo procurar a frutuosa Itália.  
Jove assim quer, a minha mãe também o quer.  
Que a minha feniciana permita, e eu vou.  
Permitindo ou não, Enéas deve ir. (IV, 3)

Como o próprio agente impessoal do capital, apontado por Marx, Mercúrio se apresenta, verdadeiro *Deus ex machina*, indiferente à vontade pessoal do agente verdadeiro ou das pessoas envolvidas na comunidade implicada (“O destino obriga” IV, 3). Isso fica claro num trecho posterior. Qualquer consideração de ordem pessoal, ética, amorosa, deve ser relegada para pôr em marcha as ordens “infatigáveis”, da mente aspirante (“Comandou que eu deixasse reinos sem renome” IV, 3), do movimento constante (“deslizem no oceano com barcos escuros” IV, 3), que Greenblatt já havia identificado na outra peça de Marlowe, escrita logo após nossa presente peça traduzida:

---

29 The acquisitive energies of English merchants, entrepreneurs, and adventurers, promoters alike of trading companies and theatrical companies. P. 194

30 Tamburlaine is a machine, a desiring machine that produces violence and death. P. 194

Queria ir, mas a beleza me segura.  
Deixá-la assim, e nem ao menos despedir-me  
Seria transgredir todas as leis do amor.  
Mas se eu agradecer cerimoniosamente,  
Como amigos costumam fazer na partida,  
Seus braços prateados vão me envolver  
E em lágrimas de pérola dirá “não vá”,  
Cada palavra vai conter uma coroa  
E cada fala virá junto com um beijo.  
Para o mar, Enéas! Encontre a Itália! (IV, 3)

Como podemos ver, a anulação dos indivíduos é o que está sendo praticado. O uso dos tempos verbais o expressa claramente. Para Enéas temos o condicional. Ele “queria”, mas não pode querer. Por outro lado, a consequência negativa “seria”, só que no caso acaba sendo, o condicional é usado para relativizar o erro que está cometendo. E no final, a ordem externa incorporada, indo para o apropriado uso do imperativo: “Para o mar, Enéas! Encontre a Itália!”. Poderiam nos objetar que aproximamos coisas incomparáveis, a economia e a religião. Porém, é isso mesmo que a teoria do valor propõe. O fetiche da mercadoria não é um programa de esclarecimento universal, como propõe o racionalismo burguês, mas um fetiche entre outros. Do mesmo modo que a violência de Tamerlão viria a ser, no primeiro grande sucesso de Marlowe, uma “notável reflexão” sobre a violência dos marinheiros ingleses em Serra Leoa, como propôs Stephen Greenblatt, propomos que a alienação de si mesmo e do objeto de seu afeto apresentada aqui por Marlowe é uma reflexão sobre a própria situação contemporânea. Basta lembrarmos da política de cercamentos, dos protestos contra a perda de terras comuns (dos quais uma das filhas de Shakespeare, Judith, participou, em Stratford-upon-Avon), das migrações forçadas e realocações precárias, e do sentimento de perda, de desamparo, da perda de laços e de afetos que eram a consequência necessária de toda essa transformação social. Ao

separar-se de si mesmo no trecho exposto acima, Enéas encena sua própria cisão. Podemos ver praticamente a mesma coisa sendo dita por Marx nos *Manuscritos econômico filosóficos*:

quanto mais o trabalhador se desgasta trabalhando (ausarbeitet), tanto mais poderoso se torna o mundo objetivo, alheio (fremd) que ele cria diante de si, tanto mais pobre se torna ele mesmo, seu mundo interior, [e] tanto menos [o trabalhador] pertence a si próprio. É do mesmo modo na religião. Quanto mais o homem põe em Deus, tanto menos ele retém em si mesmo. (MARX, 2004, p.81)

Marlowe se encontrava justamente entre duas épocas, no momento de passagem entre uma visão do fetichismo religioso e o fetichismo do valor. Não seria nada surpreendente que estivesse captando justamente esse momento. Mas o efeito dessa cisão em Dido seria bem pior.

Como Enéas já tinha sido definido como a parte racional, do cumprimento das obrigações, do dever e da responsabilidade, Dido passa a ser apresentada como a parte emotiva, feminina, ‘irracional’ e improdutiva. Na quarta cena do quarto ato a encontramos pedindo que Ana, sua irmã, vá até o barco de Enéas. Ela volta com Enéas, que desmente a intensão de embarcar, dizendo que seu filho, Ascânio, está com Dido, e que não poderia deixá-lo. Dido se desculpa e pede que Enéas o perdoe, colocando o cetro real em suas mãos. Enéas o toma dizendo ser vão ao fazê-lo, e num à parte diz que preferia uma espada e um capacete de aço. Após uma peroração de Dido louvando Enéas, ele diz que a morte deveria ser sua punição se um dia abandoná-la. À objeção de que o povo poderia reclamar ao ver o trono nas mãos de um estrangeiro, Dido diz que quem fizer tal objeção deve ser morto. Dido, ainda receosa, manda esconder o filho de Enéas na casa de uma ama e manda retirar as cordas e velas dos barcos de Enéas. Fica claro o efeito da cisão, gerando um jogo de duplicidades. Enéas, entre dever e impulso presente, vive o impasse entre duas ma-



neiras de se colocar no mundo. Dido, entre adulação e prevenção de perder Enéas, entre duas maneiras de se desfazer em função de um outro dialeticamente nutrido.

Na primeira cena do quinto e último ato, Enéas diz a colegas que os planos são de fazer uma nova capital ali mesmo, em Cartago. Em seguida entra Hermes, mensageiro de Zeus (aqui na forma latina, Jove). A reprimenda de Hermes não poderia ser mais clara: “Eu estou lhe dizendo: vá direto à Itália, / Ou sinta a cólera de Jove no sobrolho.” Novamente, podemos ver, de forma mitológica, o fetiche (dos deuses, do valor?) alienando Enéas de seus próprios planos, dessa vez, de forma definitiva. Após a saída de Hermes, entra Jarbas. Ao ver Enéas consternado, pergunta o motivo. Enéas conta sobre as ordens divinas e sobre o que Dido fez com os barcos, impedindo-o de navegar. Jarbas, pretendente de Dido e buscando, desde o início, se livrar de Enéas, prontamente se oferece para arrumar o equipamento que estiver faltando. Dido, ainda na mesma cena, diz ter visto Ascânio, o filho de Enéas, sendo levado para os barcos, mas achou que havia se enganado, pensando que a frota ainda estava sem condição de uso para o embarque. Confrontando Enéas, Dido fica sabendo da visita de Hermes e das ordens para o embarque. Novamente vemos os protagonistas sendo confrontados com imperativos:

**EN.** Recebi o comando, de Jove imortal,

De deixar a cidade e ir para a Itália,

Por esse fato eu me vejo obrigado.

**DI.** Tais palavras não vem do coração de Enéas.

**EN.** Não do meu coração, pois eu mal posso ir,

Ainda assim, eu não posso ficar. Dido, adeus. (V, 1)

Depois disso só resta o rompimento definitivo. Enéas sai, Dido fica sabendo que o filho dele havia sido levado e que a frota tinha partido. Sem suportar, Dido acaba se matando, sendo seguida por Jarbas e Ana.



**DIDO,  
A RAINHA DE CARTAGO**

## Personagens

Dido – Rainha de Cartago

Enéas – um herói real troiano, filho de Anquises e da deusa Vênus

Ascânio – filho de Enéas

Jarbas – Rei de Gaetulia que está apaixonado por Dido

Acates – amigo de Enéas

Ilioneu – Escravo Grego

Cloanto – amigo de Enéas

Sergesto – Comandante dos Cinco Exércitos

Ana – irmã de Dido

Júpiter

Ganimedes

Cupido

Mercúrio

Vênus

Juno

Um senhor

A Nurse – enfermeira idosa viúva de Dido

Outros troianos e cartagineses

Servos e atendentes

**ATO I**  
**CENA I**

*Júpiter acariciando Ganimedes no seu joelho,  
e Mercúrio dormindo.*

**JUP.** Vem, gentil Ganimedes, se alegrar comigo.  
Te quero muito, diga Juno o que quiser.

**GAN.** Estou bem arranjado, teu amor é inútil  
E não me salva dos acessos dessa azeda;  
Hoje, quando eu estava enchendo tuas taças  
E bebias enquanto eu segurava um pano,  
Ela me deu tapa tão forte que entornei,  
E fez que me escorresse sangue dos ouvidos.

**JUP.** Quê? Ousou bater no eleito do meu devaneio?  
Pela alma de saturno e sua temível fronte  
Que ao balançar abala a base da existência,  
Juro, se ela franzir o cenho a ti outra vez,  
Vou suspendê-la qual cometa entre o céu  
E a terra e pôr correntes d'ouro nas suas mãos  
E pés, como antes fiz com o injurioso Hércules.

**GAN.** Se eu tivesse o prazer de ver esse feito, ah!  
Mas como iria rir com os irmãos de Helena,  
Traria os deuses para ver a brincadeira.  
Doce Zeus, se algum dia agradei aos teus olhos,  
Dê esse tesouro para minha imortal graça  
E vou passar meu tempo em teus brilhantes braços.

**JUP.** O quê, doce guri, nego à tua juventude,  
Cuja face reflete tal prazer aos olhos

Que eu, atingido por teus raios afogeados  
Fiz amiúde os corcéis da noite retornar  
Quando teriam te escondido ao meu olhar?  
Senta em meu colo, diga o que é do teu contento,  
Guia o orgulhoso fado, corta o fio do tempo.  
Por quê? Não 'stão os deuses sob teu comando  
E só os céus são os limites do teu mando?  
Vulcano vai dançar p'ra que te faça rir  
E as musas vão cantar quando estiveres triste.  
Do orgulho cobiçado dos pavões de Juno  
Farei um leque que refresque a tua face,  
Cisnes de Vênus vão verter suas penas prata  
Para no leito suavizar tua sonolência,  
Hermes não vai voar o mundo com suas asas  
Se o teu capricho recair em suas penas,  
Como essa aqui, arranco todas para ti,  
Apenas diga "suas cores me agradaram".  
Pegue, amor, o colar com gemas engastado  
Que minha Juno usou no dia do casamento,  
Coloque em teu pescoço, doce coração,  
E decore teus braços e ombros com meu roubo.

**GAN.** Eu queria uma joia para minha orelha  
E um belo broche para pôr no meu chapéu,  
Então me abraçarei contigo mais cem vezes.

**JUP.** Se fores meu amor, Ganimedes, terás.

*Entra Vênus*

**VEN.** Então é isso, ficas aí perdendo tempo  
Brincando co'esse vagabundo afeminado  
Enquanto meu Enéas vaga pelo mar,  
E cai presa do orgulho de todas as ondas.

Juno, a falsa, na sua carruagem pomposa,  
(Içou-a ao céu corcel de Bóreas e sua tropa)  
Fez Hebe dirigir suas rodas aéreas  
Até o país das nuvens, repleto de ventos,  
Onde, achando Éolo entrincheirado em tempestades,  
Protegido por mil fantasmas temerosos,  
Pediú humildemente o nosso banimento  
E mandou que afogasse meu filho e seus homens.  
E de novo rompidos os portões de bronze  
Pelos ventos, Eólia inteira empunhou armas.  
Infeliz Troia, saqueada pelo mar,  
E em cavalo de Epeu se fez o monte Etna,  
Pronto para arruinar seus muros de madeira,  
E as ondas de Netuno, ciumentos soldados.  
E Éolo, como Agamenon, comanda seus homens  
Fortes para a pilhagem, levanta suas vagas.  
Observe como avança a noite igual Ulisses,  
E qual Dólon fez antes, intercepta o dia.  
Ao breu rebocadas estrelas perplexas  
Até as tendas de Atreus, qual cavalos de Résus.  
O que fazer para salvá-lo, meu menino,  
Quando ondas estão contra o mundo cristalino?  
Proteu quer, breve, divertir-se nas alturas  
E alça até os céus as encostas de enchentes.  
Falso Zeus! Recompensas a virtude assim?  
O que!? A fé não fica livre do desgosto?  
Então morra, Enéas, na sua inocência,  
Já que a religião fica sem recompensa.

**JUP.** Citérea, acalme-se na sua preocupação  
Já que o fado dos passos de Enéas é firme,  
Cujos membros moídos vão logo pousar  
Nos belos muros que outrora prometi.

Mas, primeiro, seu rumo vai passar por sangue  
Antes de ser senhor da cidade de Turnu,  
E terá que sorrir, após te preocupares.  
Por três invernos fará guerra com os Rútilos,  
E, no final, os vencerá com sua espada.  
E três verões inteiros ele vai levar  
Para conter o forte ímpeto dos bárbaros,  
E quando feito, pobre Troia, suprimida  
Tanto tempo, das cinzas erguerá a cabeça  
Para que como antes de morta ela floresça.  
Ascânio, melhor mostra do belo, magnânimo,  
Que com o sol divide forma radiante,  
Erguerá o trono entre essas torres estreladas,  
Que Atlas, vindo da terra, gemendo, sustenta.  
Sem limites, só o céu cingirá seu império,  
Que os índigos portões, com seu nome incrustado,  
Fará a manhã apressar seu nascimento cinza  
P'ra alimentar o seu olhar co' o vulto inscrito.  
Assim, co' a brava raça de Héctor, por trezentos  
Anos irá ficar o cetro dos romanos.  
Até que, concebida por marte, a princesa  
Sacerdotisa seja digna de um parto  
Duplo e eternize Troia e suas aventuras.

**VEN.** Como vou crer nessas palavras lisonjeiras  
Quando ambos, céu e terra, retém os seus navios  
E Febo, qual no Estígio e seus lagos, se nega  
A tingir suas tranças sobre o mar Tirreno.

**JUP.** Vou cuidar disso agora mesmo! Hermes, acorde,  
Se apresse ao reino de Netuno onde o Deus-vento  
Lutando, agora, contra o destino, sitia  
O produto do nosso dorso real. Diga



Que ordenamos virar seu poder tempestuoso  
E ao metal duro de Vulcano amarrá-lo,  
Que ousa, brioso, tubar a paz de nossos pares.

*Sai Hermes.*

Vênus, adeus, teu filho são os teus cuidados.  
Comigo, Ganimedes, nós temos os nossos.

*Saem Júpiter e Ganimedes.*

**VEN.** Mar inquieto, abaixa teu cenho franzido,  
E Enéas acompanhe com teu calmo humor,  
Cujo fardo formoso te daria orgulho  
Não tivessem os céus, com nuvens infernais,  
Velado a brilhante glória dos teus olhos.  
Em meu nome, tem dó dele, Deus Oceano,  
Nascida do teu dorso aquoso, o meu ser  
Da tua espuma borbulhante veio, eu sei,  
Tritão tocou sua trompa contra Troia, e  
Portanto, piedade terá na batalha,  
E chamará a ambos, Tétis e Cimódoce,  
Para dar seu socorro nesse desespero.

**ATO I**  
**CENA II**

*Numa praia de Cartago.  
Vênus ainda no palco. Entram Enéas, Ascânio, Acate e mais  
um ou dois.*

**VE.** O que eu vejo? Meu filho chegou na enseada?  
Vênus, como te alegras enquanto teus olhos  
Atraem o contento que eles procuraram.  
Grande Júpiter, seja ainda honrado  
Pela amável ajuda na necessidade.  
Por aqui, neste arbusto, eu fico disfarçada  
Enquanto meu Enéas faz o seu lamento  
E ao céu e à terra diz seu descontentamento.

**EN.** Vós, filhos do pesar, na perdição parceiros,  
O azar de Príamo nos segue pelo mar,  
E a afronta a Helena assombra nossos passos.  
Quantos perigos nós tivemos que correr?  
Seja Cila ganindo ou montanhas Ceraunias,  
As areias do Cíclope ou rochas sonoras,  
Vós superastes e estão, contudo, vivos.  
Animem-se, o destino ainda é nosso amigo,  
E os céus trarão de volta aqueles belos dias  
Em que Pérgamo tinha todo o seu poder.

**AC.** Valente príncipe troiano, nosso deus,  
Que, por suas virtudes nos livrou do dano,  
E tornou a esperança maior que o engano!  
Sorria, apenas, e a procela se descerra,  
Cuja noite e o dia descem do teu cenho,  
Embora, agora, no extremo da miséria,

Retrato da tristeza gasta na intempérie,  
Mas vai o velho sol soltar suas madeixas  
P'ra nos reavivar, qual fogo na madeira.  
Dos animais que a mata irá nos enviar  
O primogênito será o mantimento.

**AS.** Pai, eu desmaio, meu bom pai, me dê comida.

**EN.** Mantenha a temperança, oh, doce menino,  
P'ra que fogo façamos para assar a caça.  
Gentil Acate, nos alcance os materiais  
Para nos aquecermos acendendo o fogo,  
E prepararmos o que achamos nessas praias.

**VE.** Veja como a crise é a mãe da invenção,  
Por que problemas, doce Enéas, tens passado!

**EN.** Espere, pegue a vela e vá acender o fogo,  
Deves achar folhas e galhos o bastante  
Nesse bosque p'ra assar com elas essa carne.  
Ascânio, vá secar seu corpo encharcado  
Enquanto eu e meu Acate vaguearemos  
P'ra saber em que enseada nos trouxe o vento,  
E que homens e animais habitam por aqui.

*Saem Ascânio e os outros.*

**AC.** O ar é agradável e o solo apropriado  
Para cidades e o sustento social,  
Mas me parece muito estranho não achar  
Passos humanos imprimidos nessa terra.

**VE.** Agora é o momento para o meu papel.  
Ei, meu jovem, tu viste, enquanto andavas,

Alguma das irmãs que eu tenho aqui vagando  
Com uma aljava amarrada do seu lado  
E vestindo a manchada pele de um leopardo?

**EN.** Não vi e nem ouvi a nada parecido,  
Mas como eu devo, bela dama, a ti chamar,  
Cuja a visão emana forma de imortal,  
E a fala não encontra o humano em teu berço?  
És uma deusa que engana nossos olhos?  
Cobriste tua beleza num aspecto alheio?  
Mas sejas a brilhante irmã do sol, ou sejas  
Uma das castas companheiras de Diana,  
Viva feliz no auge de toda a alegria  
E alivie nossas dores com esse favor,  
Nos dê instrução, sob em qual parte do bom céu  
Respiramos agora, e o nome desse mundo  
No qual, por tempestade furiosa, chegamos.  
Diga-nos, diga-nos, que somos, oh, incultos,  
E essas mãos vão fazer teus altares racharem  
Com muitos sacrifícios, alvos como o leite.

**VE.** Tais honrarias, estrangeiro, não me afetam.  
É costume das moças de Cartago usar  
Nosso arco e aljava de forma modesta.  
E para esse propósito vestimos púrpura,  
Para andar com leveza na relva e caçar  
O javali com presas quando está fugindo.  
Mas em respeito à terra a qual tu perguntaste,  
É o reino púnico, abastado e vigoroso,  
Ao lado da cidade ativa de Agenor,  
Localidade augusta ao sul da Líbia onde  
Dido governa qual rainha da Fenícia.  
Mas quem és tu, que me perguntas estas coisas?

De onde vens, e para onde é que vais?

**EN.** De Troia venho, Enéas é meu nome, aquele

Tirado pela guerra do lugar que vim.

Pus o barco no mar para buscar a Itália

E minha descendência divina de Jove.

Com vinte e quatro barcos frígios vareei mar

E fui no rumo que deu Vênus, minha mãe.

Mas de todos, só sete ancoraram a salvo,

Tão devastados e destruídos pelas ondas

Que as marés sobem entre os lados de carvalho

De todos eles, sem levar mais sua carga.

Vascilam pelo fardo fluído das vagas.

Mas infeliz eu sou, deus sabe, pobre, só,

Cruzando, desprezado, os desertos da Líbia,

Tanto da Europa quanto da Ásia exilado,

Sem ter abrigo que não seja o dos céus.

**VE.** Sejas quem fores, a fortuna te ajudou

Ao te enviar para essa costa cortesã.

Em nome de Deus, segue, e vá logo até a corte

Em que Dido irá te acolher com sorrisos.

Quanto aos barcos, que achaste estarem destruídos,

Nem mesmo um deles se perdeu na tempestade,

Mas chegaram a salvo, não longe daqui.

Então te deixo aos ditames da fortuna,

Desejo sorte aos teus passos peregrinos.

*Sai.*

**EN.** Acate, era minha mãe que esvaneceu.

Eu a conheço por seus pés quando se movem.

Fique, Vênus gentil. Não voe do seu filho.

Cruel demais. Por que me deixas desse jeito?

Ou nas sombras enganas tanto aos meus olhos?  
Por que não conversamos de mãos dadas, juntos,  
E falamos da dor em termos familiares?  
Mas agora se foi, me deixando sozinho  
Manchando o ar, com minha voz se lamentando.  
*Sai.*

**ATO I**  
**CENA III**

*Dentro dos muros de Cartago.*  
*Entram Jarbas, com Ilioneu e Cloanto.*

**II.** Sigam, troianos, esse bravo senhor, sigam  
E digam para ele quais são suas queixas.

**IA.** O que? Quem são vocês? Por que razão suplicam?

**II.** Desgraçados de Troia, odiados pelos ventos,  
Pedindo aos pés de vossa majestade a dádiva  
Que o pobre e aflito sem auxílio deve ansiar.  
Salve nossos navios do fogo cruel,  
Nós, que gememos as feridas de mil ondas,  
E poupe nossa vida que a desdita acossa.  
Nós não viemos insultar seus deuses líbios  
Ou roubar dos altares das casas ofertas,  
Não usamos as mãos para o estrago sem lei  
Nem nos armamos para a ofensa de algum tipo.  
Tal força foge ao nosso pensar indefeso,  
Cujo conforto se corrompe, sem vitórias,  
E impede que a esperança aporte em nosso peito.

**IA.** Mas diga-me, troianos, se forem troianos,  
Em que benigna direção é que rumavam  
Antes que Bóreas desdobrasse as suas velas?

**CL.** Há um lugar, que nós chamamos de Hesperia,  
Um antigo império, por armas famoso,  
Com faustos campos férteis da formosa Ceres,  
Que agora nós chamamos de Itália, o nome

Daquele que reinou ali em longa paz.  
Para lá nós fomos.  
De repente, sombrio Órion levantou-se  
E levou nossos barcos para a areia rasa  
Enquanto o vento sul, com hálito salgado,  
Os dispersou entre as rochas do naufrágio,  
E nisso alguns de nós escapamos à terra  
E o resto, tememos, 'stá oculto nas ondas.

**IA.** Bravos homens de armas, deixem o temor,  
Pois Cartago recebe os que estão em pesar.

**SE.** Sim, mas nosso navio é ameaçado por bárbaros  
Que não nos deixam repousar sobre as areias.  
Em multidão eles infestam a baía  
E da terra interditam a nossa chegada.

**IA.** Vou cuidar para que eles não os incomodem.  
Seus homens devem vir ao banquete da corte  
E todos os troianos aqui são bem vindos,  
Qual Júpiter na casa modesta de Baucis.  
Venham comigo, os mostrarei minha rainha,  
Que irá com atos confirmar minhas palavras.

**SE.** Obrigado, senhor, por fortuitas mercês.  
Que vejamos Enéas por mais uma vez.  
Esperamos pagar tais atos amigáveis  
Com mais do que o espanto do nosso discurso.

## **FIM DO PRIMEIRO ATO**



**ATO II**  
**CENA I**

*Lugar incerto, talvez o templo de Juno, com estátuas de Príamo e cenas da batalha de Troia.*

*Entram Enéas, Ascânio, e Acate.*

**EN.** Onde estou? Esses muros tem que ser Cartago.

**AC.** Por que meu doce Enéas está assim confuso?

**EN.** Oh, Acate, a tebana Niobe, que pela Morte dos filhos expulsou com pranto a vida  
E, seca pela dor, foi transformada em pedra,  
Não teve tantas mágoas na mente como eu.  
Acho que lá é Troia, sobre o monte Ida.  
Lá é onde corre Xantus, porque aqui está Príamo,  
E quando me dou conta que não é, eu morro.

**AC.** O mesmo sentimento compartilha Acate.  
Não tenho escolha, a não ser cair de joelhos  
E beijar sua mão. Oh, onde está Hécuba?  
Aqui ela devia se sentar, no entanto,  
Não tem nada, só ar, e aqui o resto é pedra.

**EN.** E ainda essa pedra faz Enéas chorar.  
Que minhas preces , como fez Pigmalião,  
Pudessem dar-lhes vida, que sob seu comando  
Nós navegássemos à Troia, e nos vingássemos  
Desses gregos de duro coração. Alegram-se  
Que agora nada escapou do que foi Príamo.  
Oh, Príamo escapou, aqui está ele, venham,  
Venham à bordo perseguir os cruéis gregos.

**AC.** O que Enéas quer dizer?

**EN.** Acate, embora os olhos digam que isso é pedra,  
A minha mente ainda pensa que esse é Príamo.  
E quando o doído coração suspira e nega,  
Depois soluça para dar vida a Príamo.  
Oh, se eu não o fizesse, assim tu o farias.  
Acate, veja, Príamo, o rei, nos acena.  
Ele está vivo, e Troia não foi conquistada.

**AC.** Tua mente, Enéas, que deseja isso,  
Engana teu olhar, Príamo está morto.

**EN.** Ah, Troia saqueada, Príamo está morto,  
E por que deve pobre Enéas estar vivo?

**AS.** Doce pai, deixe o choro, esse não é ele,  
Se fosse Príamo, riria para mim.

**AC.** Veja, Enéas, cidadãos vêm vindo, p'ra que não  
Sorriam dos nossos sustos, cesse os soluços.

*Entram Cloanto, Sergesto, Ilioneu e outros.*

**EN.** Senhores da cidade, ou qualquer outro título  
Que vos pertença, poderiam, por piedade,  
Dizer-nos quem habita essa bela cidade,  
Qual o tipo de gente e quem os governa,  
Pois somos estrangeiros para cá trazidos  
E mal sabemos em que terra é que estamos.

**IL.** Eu ouço a voz de Enéas, porém, não o vejo,  
Pois nosso General não pode ser um desses.

**AC.** Esse nobre nos fala como Ilioneu,  
Mas Ilioneu não utiliza essas roupas.

**SE.** Tu és Acate, ou estou me enganando?

**AC.** Enéas, é Sergesto, ou o seu fantasma.

**IL.** Enéas, ele disse, beijemos-lhe os pés.

**CL.** Esse é nosso capitão, observe Ascânio.

**SE.** Que tenham longa vida, Enéas e Ascânio.

**EN.** Acate, fale, estou cheio de alegria.

**AC.** Oh, Ilioneu, ainda tu estás com vida?

**IL.** Bendita hora em que vejo o rosto de Acate.

**CL.** Por que Enéas se afasta dos seus bons amigos?

**EN.** Sergesto, Ilioneu e todo o resto,  
Vossa visão me maravilha, oh, que destino  
Trouxe meus doces companheiros de infortúnios.  
Oh, digam-me, pois quero ser esclarecido.

**IL.** São esses muros de Cartago, Enéas amado,  
E aqui a rainha Dido usa a coroa do império,  
Que, em nome de Troia, nos recebeu todos  
E nos vestiu com essas túnicas que usamos.  
Perguntou com frequência sob quem servíamos  
E quando nós dissemos, chorou de tristeza,  
Achando que o oceano engoliu teus navios

E agora ela o verá. Como irá se alegrar.

**SE.** Vê como os servos passam pelo corredor  
Com o banquete, Dido não está distante.

**IL.** Veja ela vindo, Enéas, olhe ela bem.

**EN.** Vou olhá-la, mas ela não irá me ver.

*Entra Dido e seu grupo.*

**DI.** Que estrangeiro é você, que me olha desse jeito?

**EN.** Eu era um troiano, poderosa rainha,  
Mas Troia não existe, que direi que sou?

**IL.** Famosa Dido, esse é o nosso general.  
O guerreiro Enéas.

**DI.** O guerreiro Enéas, com esses mantos vis!  
Vai, pegue as roupas que Siqueu utilizava.

*Sai um empregado e pega a roupa, que Enéas veste.*

Grande príncipe, a mim e a Cartago, bem-vindo,  
Ambos felizes porque Enéas é nosso hóspede.  
Sente-se aqui, com a rainha no banquete.  
Enéas é Enéas, mesmo envolvido  
Com trapos ruins como o que Irus se vestiu.

**EN.** Isso não é lugar para um desconsolado.  
Que sua graça deixe Enéas esperando  
Pois tenho berço altivo mas sorte cruel,  
Cruel demais para estar junto a uma rainha.

**DI.** Tua sorte será maior que o teu berço.  
Sente-se, Enéas, no lugar de Dido, sente-se  
E se este for teu filho, como eu suponho,  
Que aqui se sente. Alegre-se, amável criança.

**EN.** Esse lugar não me pertence, oh, me perdoe.

**DI.** Vou consentir, Enéas, fique satisfeito.

**AS.** Senhora, deverias ser a minha mãe.

**DI.** E eu serei, doce criança – fique alegre, homem,  
Isso é para tua boa fortuna e destino.

**EN.** Com humildade eu agradeço vossa graça.

**DI.** Relembre quem tu és e fale de acordo,  
Humildade pertence a empregados comuns.

**EN.** E quem seria miserável como Enéas?

**DI.** Está nas mãos de Dido a ti abençoar?  
Então tenha certeza, não és miserável.

**EN.** Porém, oh, Príamo, oh, Hécuba, oh, Troia.

**DI.** Poderia pedir que falasse em detalhe  
A verdade de como Troia foi destruída?  
Muito se diz sobre a conquista da cidade  
Mas com diversos pontos em contradição.  
Alguns dizem que foi traição de Antenor,  
Outros que Sinon é que fez esse perjúrio.  
Mas todos sempre dizem, Troia foi destruída,

Príamo foi morto, mas como, não sei.

**EN.** Dido quer que eu conte história dolorosa.  
A lembrança, qual cetro em pedra da morte alva,  
Golpeia meus sentidos na alma perturbada  
E faz com que eu afunde até os pés de Dido.

**DI.** O quê! Enéas desfalece ao lembrar Troia,  
Que para defender lutou com valentia?  
Levante e fale.

**EN.** Então fale, Enéas, co'a Língua de Aquiles!  
E Dido, e vós, meus companheiros de Cartago,  
Ouçam, mas como mirmidões, com rude ouvido,  
Habituaados à lutas e massacres diários,  
Pra não se emocionarem demais com a história.  
Os soldados da Grécia, cansados co'a guerra  
De dez anos disseram, 'vamos ao navio,  
Troia é imbatível, por que não partimos?'  
O Átrida ficou chocado c'os clamores,  
Convocou capitães para a sua nobre tenda  
Que olhando as marcas que fizemos, nós troianos,  
Vendo o número dos homens decrescendo  
E os que restaram fracos, faltos de coragem,  
Votaram a favor de abandonar o campo.  
E então, para Tenedos marcharam em tropa,  
Onde, quando chegaram, Ulisses na areia,  
Persuadiu que voltassem, com palavras doces.  
E enquanto ele falava, para reforçar,  
Ventos levaram grandes ondas para a praia,  
E o céu escureceu, em nuvens de tormenta.  
Então disse que os deuses queriam que ficassem,  
E a conquista de Troia ele profetizou.

Além disso chamou à frente o falso Sinon,  
Um homem cheio de artimanhas e perjúrio,  
Cuja fala foi flauta de Hermes, fascinante,  
E pôs cem olhos vigilantes pr'a dormir.  
E ele, Epeu já tendo feito seu cavalo,  
Com a coroa de sacrifício na cabeça,  
Ulisses enviou à nossa triste pólis,  
Que, curvado na lama das margens de Xantos,  
Co'as mãos nas costas, e com ambos os seus olhos,  
Virou-se aos céus, como alguém pronto a morrer.  
Nossos pastores frígios foram alinhados  
No portão, e chegaram na corte de Príamo,  
Para quem comportou-se de modo tão baixo,  
Forçou tantas promessas, posou com remorso,  
Até que o velho homem deu-se por vencido,  
Beijou-o, abraçou-o, desatou-lhe as mãos,  
E depois disso, oh, perdoe-me Dido.

**DI.** Não, não pare agora, fale-me o que falta.

**EN.** Oh, o feitiço das falas desse vil escravo  
Fez pensar que o cavalo de pinho de Epeu  
Fosse oferta à Minerva para apaziguá-la.  
Além do mais, aquele tal Laocoonte,  
Quebrando a lança no seu dorso oco, duas  
Voadoras víboras morderam-no. Morreu.  
Então, atônitos, nós fomos comandados  
A, reverentes, arrastá-lo para Troia,  
Triste tarefa em que eu fui empregado.  
Com minhas mãos busquei movê-lo até o portão  
Pelo qual não passava, de tão grande que era,  
Oh, antes não passasse, Troia aqui estaria.  
Mas Príamo, impaciente com esse atraso,

Forçou uma brecha na muralha reforçada  
Que mil aríetes golpeando não romperam,  
E então entrou esse mortífero instrumento,  
A cujos pés malditos, cheios de alegria,  
Fizemos um banquete, até que, embriagados,  
Uns sonolentos, outros já adormecidos,  
Vendo-nos Sinon, mandou gregos espíões  
Correndo a Tenedos e avisar no campo.  
Ele então abriu o cavalo, e de repente  
De suas entranhas saiu Neoptolemos, pondo  
Sua lança no chão. Ele pulou adiante  
E logo após ele mais de mil gregos  
Em cujas faces duras ardia fogo eterno  
Vindo atrás da dignidade da Ásia.  
Assim o campo de batalha entrou nos muros,  
E pela brecha eles marcharam pelas ruas,  
E vendo os outros bravejavam 'mata, mata'.  
Sobressaltado no tumulto levantei  
E observando de uma torre contemplei  
Crianças que nadavam no sangue dos pais,  
Carcaças sem cabeça em profusão de pilhas,  
Donzelas meio-mortas puxadas por mechas  
E com toda a força lançadas em lanças!  
Idosos por espadas eram trespassados,  
Rogando de joelhos a meninos gregos  
Que, com machados de aço, moíam-lhes os cérebros.  
Então peguei a espada, vesti a armadura  
E, pensando em descer, veio o fantasma de Héctor,  
Com face pálida e olhos sulfurosos,  
Os braços arrancados do corpo e seu peito  
Cheio de chagas, e, o que me fez chorar,  
Tiras nos pés, por onde Aquiles, a cavalo,  
O arrastou em triunfo pelo campo grego,



Subiu da terra e clamou: “Enéas, fuja,  
Troia está ardendo, foi tomada pelos gregos!”

**DI.** Oh, Héctor! Quem não chora ao ouvir seu nome?

**EN.** Mas fui em frente, e, em desespero pela vida,  
Meti-me em densas multidões, e com a espada  
Mandeí muitos de seus fantasmas para o inferno.  
Enfim Pirro chegou, cruel, coberto de ira,  
Seus arreios pingando sangue e em sua lança  
A cabeça cortada do filho de Príamo,  
Junto com sua multidão de mirmidões,  
Tendo bolas de chamas nas patas mortíferas  
Que eram fogo funéreo em Troia formosa.  
Todos cercaram-me gritando: “É aquele!”

**DI.** Ah, como pode o pobre Enéas escapar?

**EN.** Minha mãe Vênus, preocupada como estava,  
Livrou-me das cadeias e redes malditas.  
Então escapei da ira furiosa de Pirro,  
Que então correu para o palácio do rei,  
E lá no altar de Jove encontrou a Príamo,  
Cingido no mirrado pescoço por Hécuba,  
Apertando a mão na dela e juntamente  
Batendo nos seus peitos, e caindo ao chão.  
Ele, alçando veloz a ponta de uma faca,  
E com os olhos de uma Fúria os encarando,  
Ameaçando mil mortes a cada olhar,  
Aos quais, o velho rei, estremecendo, disse:  
“Filho de Aquiles, lembre o que um dia eu fui,  
Pai de cinquenta, mas meus filhos estão mortos,  
Senhor do meu destino, mas ele mudou,

Rei de Troia, mas arde a minha cidade,  
E agora não sou mais nem pai, senhor ou rei!  
No entanto, qual coitado que prefere a morte?  
Oh, deixe-me viver, grande Neoptolemo!”  
Sem nada o comover, mas sorrindo das lágrimas,  
Esse açougueiro, enquanto as mãos ‘stavam alçadas,  
Pisando sobre o peito, arrancou-lhe as mãos.

**DI.** Oh, acabe Enéas, não consigo mais ouvir.

**EN.** Aí a rainha em transe pulou-lhe na face,  
E com seus olhos pendurados pelas unhas  
Prolongou mais um pouco a vida do marido.  
Finalmente, os soldados puxaram seus pés  
E a jogaram uivando pelo ar vazio,  
Enviando um eco para o rei ferido  
Que, alçando os seus membros muito ensanguentados,  
Teria lutado com o filho de Aquiles,  
Esquecendo sua falta de força e de mãos,  
Que ele, desdenhando, balançou a espada,  
E com suas feridas o rei foi ao chão.  
Então, num golpe, do umbigo até a garganta,  
Pirro abriu Príamo, e no último engasgo,  
A estátua de Jove franziu o cenho,  
Desdenhando a Pirro e seu ato sacrílego.  
Mas ele, sem deter-se, pegou sua bandeira  
E mergulhou no sangue frio do velho rei,  
E então, triunfante, correu pelas ruas,  
Nas quais não pode andar por causa dos cadáveres.  
Após isso, inclinou-se na espada, extático,  
Observando o fogo que consumia Ílion.  
Nesse momento, pus meus pais nas minhas costas,  
Esse menino nos meus braços, pelas mãos

Levei a bela Creusa, minha amada esposa.  
Quando Acate abriu caminho com a espada  
E nós nos vimos rodeados pelos gregos,  
Oh, eu perdi a minha esposa, não tivéssemos  
Com brio lutado não teria contado a história.  
Mas só brio não adianta. Fui forçado à fuga,  
E quando íamos até a nossa frota,  
Eu vi Cassandra estatelada pela rua,  
Violada por Ájax no templo de Diana,  
Com rosto inchado e cabelos desgrenhados,  
Que nós pegamos pra levar até os navios.  
Mas fomos, de repente, cercados por gregos,  
E eu, ai, fui forçado a deixá-la pra trás.  
Nós chegamos, então, no barco, e já a bordo  
Polyxena gritou: “Enéas, não se vá!  
Os gregos me perseguem, me leve pra dentro”  
Comovido por sua voz, pulei no mar,  
Pensei em carregá-la nas costas a bordo,  
Pois nossos barcos já estavam bem no fundo.  
E enquanto eu nadava, ela, estando na praia,  
Foi pega de surpresa pelos mirmidões  
E depois, por aquele Pirro, imolada.

**DI.** Enéas, pare! Vou morrer de tanta pena!

**AN.** Oh, e o que aconteceu com a idosa Hécuba?

**JA.** Como Enéas subiu na frota novamente?

**DI.** Mas escapou Helena, que é a culpada?

**EN.** Acate, fale, a tristeza me esgotou.

**AC.** Nós não sabemos o que houve co'a rainha,  
Ouvimos que foi feita cativa na Grécia.  
Quanto a Enéas, nadou de volta velozmente,  
E Helena foi a traidora de Deifobus,  
Seu amante, depois que Alexandre morreu.  
Se reconciliou, portanto, a Menelau.

**DI.** Que a vadia metida nem tivesse nascido.  
Troiano, me desolou sua história atroz.  
Venha, vamos pensar em algo agradável  
Para livrar-me das ideias melancólicas

*Saem todos.*

*Entram Cupido e Vênus. Vênus pega Ascânio pela manga  
quando ia sair.*

**VE.** Fique, bela criança, co'a ama de Dido,  
Eu darei frutas em conserva e amêndoas doces,  
Um cinto prata e uma bolsa dourada,  
E você brincará com esse jovem príncipe.

**AS.** Você é o filho de Dido?

**CUP.** Sim, e me deu a minha mãe esse belo arco.

**AS.** Eu poderei ter tal aljava e tal arco?

**VE.** Tal arco, tal aljava e tais flechas douradas,  
A Dido vai presentear o doce Ascânio.  
Pro bem de Dido eu te pego nos meus braços  
E espeto em seu chapéu essas penas brilhantes.  
Coma confeitos nos meus braços que eu canto.

*Vênus canta.*

Agora ele dorme, e nessa floresta,  
Entre esses arbustos vou deitar Ascânio,  
E salpicá-lo com violetas perfumadas,  
Com rosa avermelhada e com jacintos roxos.  
Essas pálidas pombas serão sentinelas  
Que, se alguém o procurar para feri-lo,  
Vão rápidas voar pros punhos de Citérea.  
Cupido, agora se transforme em Ascânio,  
E ande até Dido que, ao invés dele,  
Vai sentá-lo em seu colo e brincar com você,  
Então toque seu alvo seio co'essa flecha  
Para que ela se curve ao amor de Enéas  
E assim repare seus navios danificados,  
Alimente os soldados, dê ricos presentes,  
E ele, finalmente, parta para a Itália,  
Ou então, em Cartago, faça o real trono.

**CUP.** Irei, distinta mãe, atender seu pedido,  
Ferirá, cada toque, o coração de Dido.

**VE.** Durma, doce sobrinho, nessas frias sombras,  
Livre do ruído das velozes correntezas,  
Do ganido das bestas, do roçar dos ventos  
E do balanço das folhagens, tudo quieto,  
E nada interrompendo seu sono em silêncio,  
Até que eu volte e o retome novamente.

*Sai.*

## FIM DO SEGUNDO ATO

**ATO III**  
**CENA I**

*Um hall no palácio de Dido.  
Entra Cupido como Ascânio.*

**CUP.** Faça, Cupido, que a rainha de Cartago  
Se enamore do rosto de seu irmão.  
Esconda essa flecha dourada na manga,  
Deixe-a pensar que você é filho de Vênus  
E quando ela fizer carinho na sua face,  
Então deve tocar seu peito e conquistá-la.

*Entram Jarbas, Ana e Dido.*

**JA.** Mais quanto, bela Dido, devo esperar-te?  
Não é suficiente a promessa de amor,  
Eu devo desfrutar daquilo que desejo,  
Amor que fica só na palavra é infantil.

**DI.** Jarbas, saibas que tu, entre os meus pretendentes,  
(E veja que eu tive vários reis valentes)  
Teve as maiores atenções que eu pude dar.  
Eu temo, Dido foi considerada frívola  
Por ter sido amiga em demasia de Jarbas.  
No entanto, os deuses sabem, nenhuma malícia  
Jamais fez residência no seio de Dido.

**JA.** Mas Dido é o favor pelo qual eu anseio.

**DI.** Não se preocupe, Jarbas, Dido será tua.

**AN.** Olhe, irmã, como o filhinho de Enéas

Brinca com suas roupas e a ti abraça.

**CUP.** Não, Dido não irá me pegar nos seus braços,  
Não devo ser seu filho, ela não me ama.

**DI.** Meu doce, não se doa, serás filho de Dido,  
Quero ouvi-lo cantar, sente aqui no meu colo.

*Cupido canta.*

Chega, vida, agora quero que me diga,  
Onde foi que aprendeu essa bela canção?

**CUP.** Minha prima Helena me ensinou em Troia.

**DI.** Ascânio não é belo quando ele sorri?

**CUP.** A Dido vai deixar que eu fique no seu colo?

**DI.** Vou, malandro, e também deixar você beijá-la.

**CUP.** E o que vai me dar?, vou pegar esse leque.

**DI.** Pegue, Ascânio, dou-lhe graças ao seu pai.

**JA.** Venha Dido, andemos juntos, deixe Ascânio.

**DI.** Dê o fora daqui, Ascânio vai ficar.

**JA.** Rainha intratável, é assim que me ama?

**DI.** Oh, fique, Jarbas, e eu vou andar com você.

**CUP.** Mas, se minha mãe for, eu vou seguir a ela.

**DI.** Por que você fica aqui? Eu não te amo!

**JA.** Jarbas morre ao ver que ela o abandona.

**DI.** Não, Jarbas, viva; o que fez pra merecer  
Que eu diga que você não é o meu amor?  
Por alguma razão você mereceu, vá,  
Se manda de Cartago, sai da minha vista.

**JA.** Não serei eu o rei da rica Gaetúlia?

**DI.** Jarbas, perdoe-me, permaneça um pouco mais.

**CUP.** Mãe, olhe aqui.

**DI.** O que você me disse da rica Gaetúlia?  
Eu não sou a rainha da Líbia? Se manda.

**JA.** Vou fazer a vontade da minha amada,  
Se não for em Cartago, em outros mil mundos.

**DI.** Jarbas.

**JA.** Dido já está me chamando de volta?

**DI.** Não. É pra lhe mandar não me olhar nunca mais.

**JA.** Então remova-me os olhos, e que eu morra.  
*Sai Jarbas.*

**AN.** Por que Dido pediu pra Jarbas ir embora?

**DI.** Porque enfastia sua aparência repulsiva,



E outro imperador domina minha mente.  
Oh, Ana, se soubesses como é doce o amor  
Logo abandonaria essa vida casta.

**AN.** [à parte] Sei da amargura do amor, pobre criatura,  
Oh, o Jarbas podia me dar alguma bola.

**DI.** O Enéas não é agradável e belo?

**AN.** Sim, e o Jarbas é feioso e fracote.

**DI.** Não é eloquente em tudo que ele fala?

**AN.** Sim, e o Jarbas é infame e ignorante.

**DI.** Não me fale de Jarbas, mas querida, diga,  
Enéas não merece o amor de Dido?

**AN.** Oh, irmã, se fosses a rainha do universo  
Enéas mereceria ser o seu amor,  
Ele é tão adorável que, onde quer que vá,  
Pessoas se apinham para olhar seu rosto.

**DI.** Mas diga a todos que só eu que posso olhá-lo,  
Pupilas rudes não irão tingir sua face.  
Ana, querida irmã, Ana, vá até ele,  
Senão eu me derreto só com sua lembrança.

**AN.** Então, irmã, renegarás o amor de Jarbas?

**DI.** Por que ainda ouço o nome repulsivo?  
Corra até Enéas ou eu voo até ele.

*Sai Ana.*

**CUP.** Não debes machucar meu pai quando ele vier.

**DI.** Não, graças a você vou amá-lo bastante.

Ah, Dido, que não pensa direito, até agora

Não havia achado Enéas bonito,

Então agora, compensando esse descuido,

Farei pulseiras com os seus cabelos loiros,

O seu olhar luzente será meu reflexo

E os seus lábios, relicário onde darei

Milhões de beijos como o sal no oceano.

Em vez de música ouvirei a sua voz,

Seus olhares serão a minha biblioteca

E você o tesouro de Dido, Enéas,

Em cujo belo peito porei mais riquezas

Do que vinte mil Índias poderiam por.

Oh, ele vem, Amor, Amor, deixe que Dido

Não siga o pensamento e seja mais modesta,

Senão viro piada para o mundo inteiro.

*Entram Enéas, Sergesto, Acate, Ilioneu e Cloanto*

Acate, o que estás achando de Cartago?

**AC.** Enéas vai dizer a vossa majestade.

**DI.** Enéas, você está aí?

**EN.** Ouvi que vossa majestade me chamou.

**DI.** Não, mas já que se encontra aqui, diga a verdade:

No que Dido podia lhe alegrar de fato?

**EN.** Tenho tanto ganhado das mãos de Dido

Que, sem corar, não poderia pedir mais.

Mas, meus barcos estão rotos, rainha d'África,  
Minhas velas estão rasgadas pelo vento,  
Minhas cordas perdidas, meus remos quebrados,  
Toda frota partida em recifes e rochas,  
Não tem âncora ou proa na armada arruinada,  
Mastros foram rompidos por ventos furiosos,  
Necessidades que, se Dido nos prover,  
A consideraremos como nossa deusa.

**DI.** Enéas, refarei seus navios troianos,  
Contanto que você permaneça comigo  
E deixe Acate navegar até a Itália.  
Darei encordoamentos de ouro trançado,  
Enrolados com casca de árvores balsâmicas,  
Remos de mármore massivo, com buracos  
Por entre os quais a água adorarás brincar,  
Sua âncora será cavada de um cristal  
Que, se você perder, irá brilhar nas ondas,  
Seu mastro, onde insufladas velas penderão,  
Obeliscos vazios de lâminas de prata,  
As velas pregueadas de linho farão  
As batalhas de Troia, porém não sua queda.  
Por lastro, o tesouro vazio de Dido,  
Pegue o que for, mas não me leve Enéas daqui.  
Acate, usarás vestimentas tão ricas  
Como ninfas marinhas singrando em sua nau  
E sereias sedentas com doces canções  
Ofrecendo favores de maiores faustos  
Do que Tétis pendura ao pescoço de Apolo,  
Contanto que Enéas permaneça aqui.

**EN.** Por que motivo Dido quer que Enéas fique?

**DI.** Pr'a guerrear na fronteira contra os inimigos,  
Não pense, Enéas, que Dido está apaixonada,  
Pois se algum homem conseguisse conquistar-me  
Esteria casada antes que Enéas chegasse.  
Observe a galeria dos meus pretendentes,  
Não são tão belos quanto o belo pode ser?

**AC.** Esse homem eu vi em Troia antes do saque.

**EN.** Esse na Grécia, antes que Páris apartasse  
A bela Helena.

**IL.** Esse eu vi nas olimpíadas.

**SE.** Eu já vi esse rosto, ele é da Pérsia,  
Eu viajei com ele para a Anatólia.

**CL.** E eu, se não estou enganado, em Atenas,  
Com esse cavalheiro, debati uma vez.

**DI.** Mas diga, Enéas, não conheces nenhum desses?

**EN.** Não, madame, mas acho que esses são reis.

**DI.** Todos esses, e outros que eu nunca vi.  
Rogaram, pretendentes pelo meu amor,  
Alguns pessoalmente, outros por embaixada,  
Mas não me conquistaram, sou livre de todos,  
E, Deus tá vendo, não largavam do meu pé,  
Esse aqui tinha lábia, achou que, falando  
Ia me ganhar, porém estava enganado,  
Esse era espartano, vaidoso e doido,  
Mas suas mudanças de humor não me agradaram,

Esse era o Álcion, que era um músico,  
Mas não tocava assim tão bem, e o dispensei.  
Esse era o riquíssimo rei da Tessália,  
Mas eu já tinha ouro e o mandei embora,  
E esse filho de Meléagro, um guerreiro,  
Mas armas não se casam com meus doces anos,  
Os outros são do jeito que todos bem sabem.  
Agora eu juro, pelos céus e aquele que amo,  
Eu do amor, eles do ódio, estávamos longe.

**EN.** Oh, feliz de quem Dido vier a amar.

**DI.** Então não diga nunca que é um miserável  
Porque, talvez, seja você o meu amor.  
Mas não se vanglorie, pois eu não te amo,  
Mas também não te odeio. – [à parte] Ah, se eu falar  
Posso acabar me entregando. Enéas, venha,  
Nós dois iremos na floresta pra caçar,  
Mas não que seja pra você, você é mais um,  
É mais para Acate e seus companheiros.

*Saem.*

**ATO III**  
**CENA II**

*Num bosque perto de Cartago.*  
*Entra Juno para Ascânio adormecido.*

**JU.** Aqui está quem odeio, Enéas, o mimado,  
Menino que é a delícia do falso destino,  
Do palco herdeiro, preferido junto às parcas  
E que abusa da minha ira, esse pirralho,  
E insulta minha divindade com desgraça.  
Mas agora eu vou mudar minha conduta  
E do tempo eterno mudar o registro.  
Não será mais chamado “esperança de Troia”,  
Nem Vênus triunfará na juventude dele,  
Pois eu vou, a despeito do Olimpo, matá-lo,  
E causar uma pandemia com seu cadáver,  
Diga, Páris, se Vênus vai ganhar a luta?  
Diga, vingança, se Ascânio agora morre?  
Ah, não, se Deus quiser não perco essa chance  
De pagar, e em dobro, uma tal desfeita.  
Ah, eu sou simples, sem cabeça para ofensa,  
Sem amargor para ferir meus inimigos.  
Mas Jove libertino e sua criança adúltera  
Vão ver na frente do destino confusão  
E que Juno comanda a cidade de Rhamnus.

*Entra Vênus.*

**VE.** O que isso significa? As pombas voltaram  
Dando aviso que há perigo à espreita,  
Pra ferir o ser doce do gentil Ascânio.  
Juno, minha mortal inimiga, o que queres?  
Se manda, velha bruxa! E vê se não perturba.

**JU.** Credo, Vênus! Que prosa raivosa e sem causa  
Polui uma boca bela como a sua.  
Não viemos as duas da raça celeste,  
E banquetecemos, como irmãs, junto aos deuses?  
Porque, então, desgosto deve desunir  
O que a carne e a convivência coligam?

**VE.** Fora, bruaca abjeta! Matarias meu filho  
Se da intenção não avisassem minhas aves.  
Mas eu arrancarei os olhos do teu rosto  
E co'as órbitas cruentas regalarei pássaros  
Se você encostar um dedo em meu menino!

**JU.** É desse jeito, então, que deve agradecer  
Quem da peçonha das serpentes o salvou  
Que o teriam matado enquanto ele dormia?  
O que? Embora o seu filho me ofendesse  
E eu lhe causasse mal na terra e no mar  
Quando, por ódio do troiano Ganimedes,  
(foi promovido no lugar de minha filha  
Pelo voto de Páris no baile celeste)  
Uni todos os ventos para destruí-lo,  
E urgi cada elemento para incomodá-lo,  
Agora me arrependo dos seus desgostos  
E queria que nunca o houvesse lesado.  
Eu vi, é inútil combater com o destino  
Que tem amigos de tal forma imbatíveis.  
Portanto, com o tempo mudei de postura  
E amor plantei onde antes havia inveja.

**VE.** Irmã de Jove! Se é assim o seu amor  
Como estão a pintar estes seus protestos,  
Nós duas, como amigas, um destino temos:

Cupido irá colocar flechas no teu colo,  
E num cetro mudar suas setas douradas.  
Modéstia e amor vão viver como amigos,  
Num poleiro seus belos pavões e meus pombos.  
Se amar o meu Enéas, o Cupido é seu  
Dia e noite, meus cisnes e doces são seus.

**JU.** São mais que melodiosas as suas palavras  
Que satisfazem minha alma com deleite.  
Vênus, meu doce, como eu merecerei  
Tais favores de amor das suas lindas mãos?  
Mas para que perceba mais facilmente  
Quão grandemente eu prezo nossa amizade,  
Ouça a proposta de eterna aliança  
Que eu farei em recompensa ao seu amor.  
Seu filho, você sabe, com Dido se encontra,  
E enche seus olhos com favores dessa corte.  
Ela, então, passa seu tempo o admirando  
E não fala nem pensa em nada a não ser nele.  
Por que eles não iriam, portanto, casar-se  
E levar poderosos reis para Cartago,  
Quem o mar, por acaso, tornou tão amigos?  
E Vênus, deixe haver união confirmada  
Entre esses dois cujo amor é tão igual,  
E ambas nossas divindades em uníssono  
Vão amarrar felicidade nesse trono.

**VE.** Eu bem que gostaria de reconciliar,  
Mas temo que meu filho não vai consentir,  
Cuja alma armada já está no mar,  
E lança sua luz pras praias de Lavínia.

**JU.** Bela rainha do amor, vou dar um jeito



Nessas questões e apagar ideias tolas.  
Hoje eles, caçando, irão cavalgar  
Dentro do bosque que é próximo dos muros.  
Quando nos recreios agradáveis,  
Vou fazer que as nuvens dissolvam suas águas  
E encharque o solo de Silvano com seus banhos.  
Então, numa caverna, ele e a rainha  
Vão se encontrar e relatar seus pensamentos,  
E a breve conclusão selará os corações  
Nesse propósito que agora propusemos.

**VE.** Irmã, você também tem seus truques, eu vejo.  
Que seja como queres por esse momento.  
Enquanto isso vou cuidar p'ra que Ascânio  
Seja levado ao monte Ida nos meus braços,  
E o porei na colina púrpura de Adonis.

*Saem.*

### ATO III CENA III

*No bosque.*

*Entram Dido, Enéas, Ana, Jarbas, Acate, Cupido como Ascânio e outros.*

**DI.** Enéas, saiba que estou lhe dando a honra  
De vir pessoalmente com você para caçar.  
Minhas roupas da corte estão postas de lado,  
E essas brilham com a pompa de Diana.  
Agora estamos juntos, no mesmo lazer.  
Bosques são abundantes, assim como os jocos.  
Troiano belo, pegue meu arco dourado  
Até que eu prenda a aljava do meu lado.  
Cavaleiros, prossigam, a sós falaremos.

**JA.** [à parte] Maldita! Como pode fazer tal desfeita?  
Eu morro antes de um estranho ter tal graça.  
“A sós nós falaremos”, que quer dizer isso?

**DI.** O que Jarbas está fazendo por aqui?  
Podíamos ficar sem a sua presença.

**EN.** Talvez dever e amor levem-no a fazer isso,  
A pressionar para além do que deseja.

**JA.** Por que, homem de Troia, ofendo seus olhos?  
Ou odeia os mais nobres estarem com ela?

**DI.** Que é isso, Gaetuliano, mas quanta empáfia,  
Desafiar-nos com umas comparações dessas?  
Vá procurar a sua turma, seu pedinte,

E não se meta com aqueles que eu amo.  
Enéas, não se zangue com o que ele diz,  
Alguns momentos ele fica sem controle.

**JA.** Mulheres podem ser grosseiras com amantes,  
Mas, tivesse esse eleito sem Dido por perto,  
Nessas palavras injuriosas me ofendido,  
Teria o seu sangue bebido na morte,  
Ou teria morrido nesse desafio.

**DI.** Caçadores, por que não armaram as redes  
E espicaram a sutil rena da toca?

**AN.** Olhe, irmã! Olhe Ascânio na sua pompa,  
Levando, o valente, a lança de caçada.

**DI.** Oi, filhinho, estás ansioso agora?

**CUP.** Sim, mãe. Um dia deverei tornar-me homem  
E melhor preparado para outras armas.  
Por enquanto, essas armas sem graça me servem  
Para eu quebrar ao meio o queixo de um leão.

**DI.** Que? Você ousa encarar a um leão?

**CUP.** E desafiá-lo, faça ele o que fizer.

**AN.** Como em tudo ele fala igual ao pai.

**EN.** Que a rica Tebas possa vê-lo saquear,  
E encher as lanças co'as cabeças dos seus príncipes,  
Então eu vou querer descansar com meus pais,  
E morrer tendo honrado aquele que me criou.

**JA.** [*à parte*] E eu possa vê-lo dando o fora no seu barco,  
Pendurado nos pérfidos picos do mar,  
Então eu vou sonhar com os braços de Dido  
E acabar com o escárnio que vem me seguindo.

**EN.** Acate, bravo amigo, conhece esse bosque?

**AC.** Pelo que lembro, aqui mataste uma rena  
Que salvou seus famintos soldados da morte  
Quando primeiro o pé puseste nessa praia,  
E aqui encontramos bela Vênus, qual uma virgem,  
Levando o arco, com aljava pendurada.

**EN.** Ah, como horríveis provações agora agradam  
E alegam a lembrança com as soluções!  
Quem não aguentaria tamanha labuta  
Para ter tais boas histórias p'ra contar?

**DI.** Enéas, deixa disso e aproveitemos.  
Alguns vão às montanhas, outros, para o brejo,  
Vocês para os vales, você [*para Jarbas*] para casa.  
*Saem todos exceto Jarbas.*

**JA.** Ai, isso é o que me fere até matar,  
Ver um frígio, que estava perdido no mar,  
Ser preferido a um homem da nobreza.  
Amor! Ódio! Cruel coração das mulheres  
Que imita a lua em suas mudanças  
E como os planetas adoram vagar.  
O que fazer, prejudicado com desdém?  
Vingar-me contra ela ou contra Enéas?  
Contra ela? Tolo, seria guerra contra os céus,  
E com um tiro provocar dez mil flechadas.

A minha inveja quer o fim desse troiano,  
Cujo o sangue me trará contentamento,  
Ficará o amor ébrio de doce desejo.  
Mas Dido, a quem agora tanto é querido,  
Vai morrer quando ouvir que ele está morto.  
No entanto, o tempo irá encerrar meu desalento  
E moldar sua mente pra nova alegria.  
Oh, Deus que está no céu! Mude a mão do destino  
Para o dia feliz que serei satisfeito,  
E então – o que então? – Jarbas só vai amar.  
Não é recíproco, por mais coisa que eu faça,  
Essa sorte é do meu rival, essa desgraça  
Que só cresce, a não ser que vire uma carcaça.

*Sai.*

**ATO III**  
**CENA IV**

*Uma caverna.*

*Uma tempestade.*

*Entram Dido e Enéas na caverna, um de cada vez.*

**DI.** Enéas!

**EN.** Dido!

**DI.** Diga-me, meu amor, como achaste a caverna?

**EN.** Por acaso, rainha, como Marte e Vênus.

**DI.** É que estamos como soltos numa rede,  
No entanto não sou livre, oh, queria ser!

**EN.** Por que, o que deseja Dido e não obtém,  
Desde que esteja em poder do ser humano?

**DI.** Aquilo por que eu morro antes de pedir,  
No entanto, desejo ter antes que eu morra.

**EN.** Seria algo que Enéas pode conseguir?

**DI.** Enéas, não, apesar de seus olhos o verem.

**EN.** O que? Jarbas deixou-a nervosa por algo?  
E ela irá se vingar sobre a vida dele?

**DI.** Não a mim. Só enervando a você me enervou.

**EN.** Quem, então, entre todos seria tão cruel  
Pra que as faltas tivessem te afligido tanto?

**DI.** O homem que atraí sempre meu olhar,  
Cuja a face amorosa, como o sol, faísca  
Quando mira seus raios no leito de flora.  
Prometeu assumiu a forma do Cupido  
E eu devo perecer nos seus braços em brasa.  
Enéas, oh, Enéas, apague essas chamas.

**EN.** O que perturba a rainha, anda doente?

**DI.** Não ando, amor, mas ardo, devo esconder  
Um sofrimento que não posso revelar.  
No entanto, vou falar; no entanto me apaziguo.  
Que a vergonha me assole, exponho meu pesar.  
Enéas, é você! O que é que eu disse?  
Alguma coisa que agora me esqueci.

**EN.** O que a formosa Dido diz na fala obscura?

**DI.** Nada não, é apenas que Enéas não me ama.

**EN.** A mente de Enéas não ousa tão alto,  
No amor de Dido não escalam nem monarcas.

**DI.** É porque não vi rei que fosse igual você,  
Cuja coroa d'ouro fosse meu deleite.  
Mas agora, que achei quem eu pudesse amar,  
Eu sigo alguém que ama a fama mais que a mim  
E preferia ver os olhos de sereias  
Que a alteza de Cartago que por ele morre.

**EN.** Se sua majestade pode olhar tão baixo  
Qual meu valor, que não merece ser louvado,  
Com essa minha mão eu dou meu coração,  
E juro, pelos deuses da hospitalidade,  
Por céus e terra, pelo arco do cupido,  
Por Pafos, Capis, pela púrpura do mar  
De onde descende minha mãe resplandecente  
E pela espada que salvou-me contra os gregos,  
Não deixar a recém levantada muralha  
Enquanto Dido vive e reina na cidade,  
Não amar ou gostar de nada a não ser dela.

**DI.** O que eu ouço, a não ser a música de Delos  
Que chama minha alma p'ra fora da cova  
Pra se mover entre as medidas do deleite!  
Gentis nuvens que enviaram tormentas tão dóceis  
Como se desdenhassem se abrigar no amor.  
Paixão valente, em meus braços traça a Itália  
Cujo reino e coroa só você comanda.  
Por Siqueu, não Enéas, será conhecido,  
Rei de Cartago, não o filho de Anquises.  
Segure, pegue as joias da sua amante,  
Os braceletes d'ouro e essa aliança  
Que meu marido deu-me quando era donzela,  
E seja o rei da Líbia, esse é o meu presente.

*Saem da caverna.*

## **FIM DO TERCEIRO ATO**



**ATO IV**  
**CENA I**

*Na frente da caverna*

*Entram Acate, cupido como Ascânio, Jarbas e Ana*

**AC.** Alguém já viu tão repentina tempestade?  
Ou dia tão claro de repente transformado?

**JA.** Acho que forte feiticeira mora aqui,  
Que pode convocá-la quando ela quiser,  
E imergir na riqueza da negra tormenta  
Quando quer mascarar o mundo com neblina.

**AN.** Em toda minha vida nunca vi tal coisa,  
Granizo, neve, raios, tudo de uma vez.

**AC.** Acho que foi noite do diabo aparecer,  
Houve tamanha confusão sobre os céus,  
Sem dúvida, o eixo da terra rachou  
Ou o ombro do velho Atlas está com problema,  
O movimento foi violento em demasia.

**JA.** Na confusão, onde deixaram a rainha?

**AS.** Não, onde está meu pai guerreiro, vós sabeis?

**AN.** Olhem, ambos saindo de dentro da gruta.

**JA.** Dentro da gruta? Os céus aguentam o que vejo?  
Maldiz a Jove, Jarbas, por não se vingar,  
E deixar raios fracos na cova de Tifon  
Quando os adúlteros se aprazem no pecado.

Natureza, por que não me fizeste fera  
Com ferrão afiado exposto e venenoso?  
Eu os teria empalado sobre a terra  
Enquanto deleitavam-se na gruta escura.

*Entram Dido e Enéas.*

**EN.** O céu abriu, e a ventania está quieta,  
Venha Dido, corramos até o povoado,  
O negro cenho de Éolo não está crispado.

**DI.** Acate e Ascânio, que bom encontrá-los.

**EN.** Bela Ana! Como foi que escapaste da chuva?

**AN.** Como os outros, debandando para o bosque.

**DI.** Mas onde estavas, Jarbas, durante esse tempo?

**JA.** Não com Enéas, numa péssima caverna.

**DI.** Não consegues parar de pensar em Enéas,  
Mas eu vou logo retirar o impedimento  
E atender as esperanças que aspiras.

*Saem.*

**ATO IV**  
**CENA II**

*Um quarto na casa de Jarbas.  
Entra Jarbas, para fazer um sacrificio.*

**JA.** Venham, servos, e tragam-me o sacrificio  
Para que eu possa acalmar o obscuro Jove  
Cujo vazio altar aumenta nossas dores.  
*Servos trazem a vítima do sacrificio e saem.*

Grande mestre das nuvens, infindável Jove,  
Pai da alegria e de todo bom pensar,  
Que com mãos negras direcionam a amplidão  
Quando aéreas criaturas guerreiam entre elas,  
Ouça, ouça a oração suplicante de Jarbas,  
Cujos ecos horríveis faz o céu uivar  
E em todos os bosques estrondear: Dido,  
Essa mulher, que foi aceita entre nós,  
E que, subindo e descendo nas fronteiras,  
Pôde erguer a cidade em terras forasteiras,  
Com a qual dividimos as leis e o solo  
E todo o fruto que é mandado em abundância,  
Zombou dos nossos ritos matrimoniais  
E cedeu sua beleza a um estrangeiro  
Que lhe trouxe infâmia e logo fugiu.  
Agora, se é um deus piedoso e de poder  
Em quem misericórdia e compaixão se encontram,  
Reveja o erro e o conclame aos seus navios,  
Quem agora me aflige com olhos de engano.  
*Entra Ana.*

**AN.** Ora, Jarbas, estás rezando com ardor?

**JA.** É, Ana. Eu posso ajudar com qualquer coisa?

**AN.** Não, nenhum caso de importância ou de urgência,  
Podemos esperar por um outro momento.

Mas se quiseres dividir comigo a causa  
Da tua devoção que está te detendo,  
Eu ficaria grata pela cortesia.

**JA.** Ana, contra o troiano eu estou rezando,  
Que busca me roubar do amor da tua irmã.  
E no amor dela mergulhar com olhos pérfidos.

**AN.** Ah, coitado do rei, que se esforça em vão  
Por ela, que se esmera na sua aflição.  
Escuta-me e procure por um outro amor,  
Gera mais alegria uma alma generosa.

**JA.** Meus olhos estão fixos onde não sai nada.  
Deixe-me, oh, deixe-me pensando em silêncio,  
Registrando o número das minhas penas,  
E ou eu vou mover essa pedra inerte,  
Ou meus olhos cairão como chuva de lágrimas  
Por não ter um limite à maré do sofrer.

**AN.** Eu não vou deixar Jarbas, a quem eu adoro,  
Se comprazendo em pensar no que é penoso.  
Fora com Dido, seja Ana sua canção,  
Ana que admira a você mais que aos céus.

**JA.** Não quero e não vou ouvir tal troca horrível  
Que vem mudar o curso do meu sentimento.  
Servos, venham, reúnam os vasos vazios,

Pois vou me distanciar desses olhos furtivos,  
Que perseguem a minha paz por onde eu vou.

*Sai Jarbas.*

*Servos entram e levam os vasos, etc.*

**AN.** Espere, Jarbas! Jarbas, espere, querido,  
Pois tenho mel que posso lhe oferecer.  
Coração insensível, não quer me escutar?  
Vou te seguir com meus lamentos, mesmo assim,  
E com cabelos soltos vou forrar seus passos.

**ATO IV**  
**CENA III**

*Um quarto no palácio de Dido.*  
*Entra Enéas.*

**EN.** Cartago, anfitrião adorável, adeus,  
Já que o desígnio do destino me chamou.  
De noite, Hermes anunciou-me em um sonho  
Que devo procurar a frutuosa Itália.  
Jove assim quer, a minha mãe também o quer.  
Que a minha feniciano permita, e eu vou.  
Permitindo ou não, Enéas deve ir.  
Quem a fortuna de ouro deixa preso à corte  
Não ascende à morada da fama imortal,  
Ou banqueteia no brunido hall do brio,  
Até sulcar os campos vítreos de Netuno  
E cortar pelas suas colinas sem topo.  
Sigamos, Ilioneu, Acate, Sergesto,  
Cloanto, se apressem, Enéas os chama.

*Entram Acate, Cloanto, Sergesto e Ilioneu.*

**AC.** O que deseja o senhor, ou por que chama?

**EN.** Na cama, camarada, um sonho acometeu,  
(O sono mal havia envolvido a noite),  
Comandou que eu deixasse reinos sem renome,  
Onde a nobreza se aborrece de ficar,  
E só Enéas habita, como um pobre-diabo.  
A bordo, a bordo! O destino obriga, à bordo,  
E deslizem no oceano com barcos escuros,  
Sempre seguidos por velozes ventanias  
O dia todo, qual servos, até os abismos.

Mesmo que Dido lance os olhos como âncoras  
Pra frustrar que a frota fuja da baía.  
“Volte, volte”, escuto-a chamar na distância,  
“Consinta que eu lhe toque a carne com a boca,  
E juntos, nos grilhões da batalha das línguas  
Possamos, como um só, navegar até a Itália.”

**AC.** Exclua a dama tentadora dos seus lábios  
E siga as estrelas que antes miravas.  
Isso não é uma vida de homens de armas  
Em que o ócio consome a força do soldado  
E desejos sensuais de olhos sedutores  
Feminizam as mentes duras para a guerra.

**IL.** É, vamos construir nossa própria cidade  
E não ficar em volta de olhares ternos.  
Dido trará o velho Príamo da sua tumba  
E irá reconstruir a cidade abrasada?  
Não, ela não está nem aí para a gente,  
Contanto que ela tenha Enéas nos seus braços.

**CL.** Para a Itália, queridos amigos! À Itália!  
Não fiquemos aqui por nem mais um minuto.

**EN.** Troianos, à bordo, e eu os seguirei.  
*Saem todos menos Enéas.*  
Queria ir, mas a beleza me segura.  
Deixá-la assim, e nem ao menos despedir-me,  
Seria transgredir todas as leis do amor.  
Mas se eu agradecer cerimoniosamente,  
Como amigos costumam fazer na partida,  
Seus braços prateados vão me envolver  
E em lágrimas de pérola dirá “não vá”,

Cada palavra vai conter uma coroa  
E cada fala virá junto com um beijo.  
Para o mar, Enéas! Encontre a Itália!  
*Sai.*



**ATO IV**  
**CENA IV**

*Outro aposento no palácio de Dido. Entram Dido e Ana.*

**DI.** Oh, Ana, corra até para perto da água.  
Dizem que estão a bordo os homens de Enéas,  
Pode ocorrer que ele se furte com os outros.  
Não demore comigo. Corra Ana, corra.

*Sai Ana.*

Oh, troianos idiotas, iriam se furtar  
Sem Dido entender o que foi que mudou.  
Teria dado para Acate montes d'ouro  
E tempero e incenso da Líbia a Ilioneu,  
Aos soldados casacos caros e bordados  
E apitos prata que controlam ventos  
Que Circe a Siqueu mandou quando era vivo.  
Não são merecedores dos dons da rainha.  
Estão chegando, como posso censurá-los?

*Entram Ana com Enéas, Acate, Ilioneu, Sergesto e senhores de Cartago.*

**AN.** Estavam indo, Enéas teria partido,  
Com as velas içadas, e ele a bordo.

**DI.** É assim que me ama?

**EN.** Oh, principesca Dido, deixe que eu fale,  
Estava indo despedir-me de Acate.

**DI.** Como pode? Acate não diria adeus?

**AC.** Temia que sua graça iria me prender.

**DI.** Pra tirar sua dúvida embarque de novo.  
Eu ordeno que vá para o mar e não volte.

**AC.** Então deixe Enéas embarcar conosco.

**DI.** Tu podes embarcar, Enéas vai ficar.

**EN.** O mar está agitado, com os ventos contra.

**DI.** Falso Enéas, agora o mar está agitado,  
Mas era calmo quando estavas embarcado.  
Você e Acate procuravam navegar.

**EN.** Não tem meu filho a rainha de Cartago?  
Dido acha que eu vou deixá-lo por aqui?

**DI.** Enéas, me perdoe, pois eu esqueci  
Que Ascânio dormiu comigo essa noite.  
Foi ciúme de amor, mas para compensar,  
Pode usar a coroa da realeza líbia.

*Dando para ele a coroa e o cetro.*

Balance o cetro de Cartago em meu lugar  
E me puna, Enéas, por essa infração.

**EN.** Esses beijos serão a punição de Dido.

**DI.** Oh, como fica bem a coroa em Enéas!  
Enéas, fique aqui e comande qual rei.

**EN.** Como sou vão de usar esse diadema

E levar esse cetro de ouro nas mãos.  
[à parte] um capacete de aço, não uma coroa,  
E uma espada convém a Enéas, não um cetro.

**DI.** Oh, mantenha-o ainda, olha que coisa linda.  
Agora Enéas lembra Jove imortal.  
Oh, onde Ganimede está pra encher tua taça  
E Mercúrio, pra voar até o que desejas?  
Dez mil cupidos pairam no ar e ventilam  
Sobre a face adorável de Enéas, oh,  
Que as nuvens que você fugiu aparecessem  
Para que juntos, sem ser vistos, festejássemos.  
Os céus empalidecem de inveja da gente.  
Se suspiramos, as estrelas se estatelam  
Pra partilhar da nossa fala adocicada.

**EN.** Dido, de toda a nossa vida padroeira,  
Se eu lhe deixar, que a morte seja a punição.  
Cresçam, mares furiosos! Encrespem, destinos!  
Soprem, ventos! Ameacem, rochas e areais!  
Esse é o porto que Enéas procurava.  
Vejam se as tormentas me encontram agora.

**DI.** O mundo não irá tirá-lo dos meus braços.  
Enéas comandará muitos mouros, tais como  
Pequenas gotas d'água que estão no mar.  
E agora, querendo testar meu amor,  
Bela irmã, Ana, leve meu amante adiante  
E, sentado no meu cavalo, que galope  
Qual marido de Dido pelas ruas púnicas,  
E meus guardas, com lanças de Marrocos vão  
Obedecê-lo qual senhor e soberano.

**AN.** E se os cidadãos reclamarem por isso?

**DI.** Quem não gostar daquilo que lhe ordena Dido  
Mande que os guardas lhe executem pela ofensa.  
Devem vulgares camponeses questionar-me?  
O chão que lhes sustenta pertence a mim,  
O ar que eles respiram, a água, o fogo,  
Tudo o que eles tem, as terras, posses, vidas,  
E eu, a deusa disso tudo, lhes comando:  
Enéas, cavalgue como um rei cartaginense.

**AC.** Enéas merece, pela sua filiação,  
Um reino pelo menos grande como a Líbia.

**EN.** Sim, e a não ser que o destino seja falso,  
Serei instalado numa terra rica assim.

**DI.** Não fale de outra terra, essa terra é sua,  
Dido é sua, então vou chamá-lo ‘senhor’.  
Faça o que mando, irmã, e abra o caminho,  
E da torre eu vou apreciar meu amor.

**EN.** Então, aqui florescerá a raça de Príamo  
E você junto a mim, Acate, por vingança,  
Por Troia, Príamo, e por seus cinquenta filhos,  
Por nossos compatriotas e mil inocentes,  
Iremos combater os odiosos gregos  
E incendiar Lacedemonia, a orgulhosa.

*Saem todos menos Dido e os senhores de Cartago.*

**DI.** Enéas não fala como um conquistador?  
Oh, tormenta bendita que o trouxe aqui,  
Oh, feliz areal que o fez encalhar!

Serás, portanto, nosso deus cartaginense!  
Sim, mas talvez ele ainda deixe o meu amor  
E busque a terra estrangeira, a Itália.  
Ah, se eu tivesse o encanto pra manter  
Os ventos prisioneiros numa esfera de ouro,  
Ou mesmo o mar mediterrâneo nos meus braços,  
Que ele sofresse um naufrágio nos meus seios,  
Toda vez que tentasse levantar as velas.  
Devo impedi-lo, só querer não adianta.  
Vá, peça à governanta que pegue Ascânio,  
Que o leve pro campo na casa onde mora,  
Enéas não irá partir sem o seu filho.  
Mas talvez ele irá, estou morta de medo.  
Tragam seus remos, suas cordas e as velas.

*Sai primeiro senhor.*

E se afundar os barcos? Vai franzir o cenho.  
Melhor ele franzido que eu morta de dor.  
Não posso ver ele franzido, não vai dar.  
O exército inimigo atacando a cidade,  
Um traidor impiedoso querendo matar-me  
Não me dão medo, só se Enéas franze o cenho  
É o que assusta o pobre coração de Dido.  
Nenhuma lança ensanguentada aparecendo  
É o presságio do declínio do meu reino,  
Nem cometa ardente me ameaça de morte,  
É Enéas franzindo que acaba comigo.  
Se ele não me esquecer, eu nunca morrerei,  
Pois em seus olhos vejo minha eternidade,  
E ele me fará imortal com um beijo.

*Reentram primeiro senhor com ajudantes, carregando encordamentos, etc.*

**Primeiro senhor.** Sua ama se foi com o jovem Ascânio.  
E aqui as cordas, os remos e as velas de Enéas.

**DI.** São essas velas que, apesar do que eu quero,  
Tramavam com os ventos pra levar Enéas?  
Vou pendurá-la no aposento em que eu durmo.  
Arraste, se puderes, minha casa à Itália.  
Vou deixar as janelas abertas, que os ventos  
Possam entrar e novamente conspirar  
Se opondo a mim, pobre rainha de Cartago.  
Mas ainda que vás, ele fica em Cartago,  
E deixe que Cartago flutue no mar,  
Contanto que eu tenha Enéas nos meus braços.  
Essa é a madeira que crescia em Cartago  
E estaria batalhando com as ondas  
Pra roubar sua senhora do hóspede troiano?  
Oh, árvore maldita, tivesse consciência  
Para medir o quanto estimo o amor de Enéas  
Teria se soltado das mãos do marujo  
E me avisado que Enéas se ausentava.  
No entanto não a culpo, você é só madeira.  
As águas, que os poetas nomeiam de ninfa,  
Por que admitiu que a tocasse no seu seio,  
E não recuou, sabendo meu amor presente?  
A água é um elemento, e não uma ninfa.  
Por que eu devo culpar Enéas pela fuga?  
Oh, Dido, não o culpe, mas quebre seus remos,  
Esses foram os meios pelo qual partiu,  
O mesmo pra essa droga de encordoamento  
Que ousa amontoar meu coração de mágoas.  
Não foste tu que levantaste essas velas?  
Por que não te rompestes e elas caíram ao mar?  
Por isso Dido irá te amarrar com nós

E cortá-la em pedaços com as minhas mãos.  
Que agora sirvam pra punir jovens marujos,  
Não ofendem de novo a rainha de Cartago.  
Que agora ponha meus presentes no seu mastro,  
E veja se em lugar das velas vão servir.  
Por cordas que ele pegue as correntes de ouro  
Que eu concedo para os meus seguidores.  
Por remos, deixe que ele use suas mãos,  
E nade à Itália, vou manter isso escondido.  
Venham, ponha-os para dentro.

*Saem.*

**ATO IV**  
**CENA V**

*No campo.*

*Entra a enfermeira, com o Cupido como Ascânio.*

**AM.** Senhor Ascânio, precisas ir comigo.

**CUP.** Para onde irei? Eu vou ficar com minha mãe.

**AM.** Não, você tem que ir comigo para casa.

Tenho um pomar que está cheio de ameixas,

Amêndoas, peras, figos maduros e tâmaras,

Laranjas amarelas, maçãs e amoras.

Um jardim com colmeias lotadas de mel,

Almiscaradas rosas, milhares de flores,

E no meio corre um córrego prateado

Onde é possível ver pular o peixe rubro,

Cisnes brancos e muitos pássaros amáveis.

Agora fale, Ascânio, vai comigo ou não?

**CUP.** Vamos, vamos, eu vou. Quão longe é a sua casa?

**AM.** Estamos perto, filho, é só seguir direto.

**CUP.** Ama, estou preocupado. Vais me carregar?

**AM.** Sim, se ficas comigo e me chamas de mãe.

**CUP.** Se me amares eu não ligo de o fazer.

**AM.** Que eu viva para vê-lo se tornar um homem.

Como ele ri tão bonitinho. Vai, danado!



Vais virar um galã quando ficar mais velho.  
Diga Dido o que ela quiser, não sou velha,  
Não vou mais ser uma viúva. Eu sou jovem,  
Eu vou ter um marido, ou então um amante.

**CUP.** Um marido, e sem dentes.

**AM.** Oh, porque estou pensando coisas tão idiotas.  
O amor é idiota, uma besteira. Oh, santo amor!  
Se houver algum paraíso na terra é o amor,  
Especialmente quando contas já alguns anos.  
Sua sem vergonha, sem vergonha! Mas que amor?  
À cova, não a um caso, convém minha idade.  
Uma cova! Por quê? Posso ir até os cem,  
Oitenta é idade de menina. Amar é doce.  
Minhas veias secaram, e também meus músculos,  
Por que penso no amor, quando estou pra morrer?

**CUP.** Venha, ama.

**AM.** Bem, se ele me tentar, ele irá conseguir.  
Como fui sem noção quando lhe disse não.

*Saem.*

**FIM DO QUARTO ATO**

**ATO V**  
**CENA I**

*Um quarto no palácio de Dido.  
Entra Enéas com papéis nas mãos,  
Um desenho da planta de uma cidade:  
Com ele Acate, Cloanto e Ilioneu.*

**EN.** Triunfo, meus amigos, chegamos a um termo.  
Aqui Enéas construirá uma Troia mais suntuosa  
Do que a destruída pelo Atrida tenebroso.  
Cartago não terá mais muros pequeninos,  
Pois vou dotá-los de formato mais formoso  
E os envolver em vestimentas de cristal  
Que serão, para sempre, a delícia dos dias.  
Da Índia dourada vou prender o Ganges,  
Cujas ricas correntes vão estar nas torres  
E rodeá-las por três vezes em suas voltas.  
O sol do Egito vai trazer ricos odores,  
Com brilho abrasador, qual labor de abelhas  
Carregadas nas coxas das colmeias de Hibla,  
Devem aqui descarregar doçura solta  
E plantar na aprazível cidade seus bálsamos.

**AC.** Que extensão e largura terá tal cidade?

**EN.** Não passará de quatro mil passos, no máximo.

**IL.** Mas qual será seu nome? Troia, como antes?

**EN.** Isso ainda eu não determinei comigo.

**CL.** Que se chame Enéa, com seu próprio nome.

**SE.** Melhor de Ascânia, pelo seu pequeno filho.

**EN.** Não, eu irei botar o nome de Anquisaeon,  
Por meu velho pai.

*Entram Hermes e Ascânio.*

**HE.** Enéas, pare! Pede o emissário de Jove.

**EN.** Quem eu vejo! De Jove o alado mensageiro?  
Benvindo a Cartago recém construída.

**HE.** Porque, primo, constrói cidades aqui,  
E embeleza o império dessa soberana,  
Enquanto a Itália já não passa pela mente?  
Muito, muito esquecido dos seus afazeres!  
Porque irá trair a sorte de bom filho?  
O rei dos deuses me mandou dos altos céus  
Pra dizer nos ouvidos irada mensagem.  
Que monarquia espera aqui, homem vazio?  
Que pensava, ao dormir pelas praias da Líbia?  
Se você esqueceu de toda a ambição  
E despreza o aplauso de toda a empreitada,  
Ao menos lembre a profecia de Ascânio,  
E o jovem Iulus, a mais de mil anos,  
Que eu trouxe de Ida, onde ele dormia,  
Carregando o Cupido para ilha de Ciprus.

**EN.** Isso foi minha mãe que enganou a rainha,  
E fez que meu irmão passasse por meu filho.  
Não admira que Dido, com você a amando,  
Embalasse o Cupido todo dia nos braços.  
Benvinda criança, onde estava o tempo todo?

**AS.** Com a aia de Dido comendo confeitos,  
Que desde então tem me ninado nos seus braços.

**EN.** Sergesto, leve-o rápido ao nosso barco,  
Antes que Dido o retenha pra chantagem.

*Saem Sergesto e Ascânio.*

**HE.** Você perde o seu tempo com esse menino  
E não escuta a incumbência que eu lhe trago?  
Eu estou lhe dizendo: vá direto à Itália,  
Ou sinta a cólera de Jove no sobrolho.

*Sai Hermes.*

**EN.** Como posso zarpar nos abismos furiosos  
Sem ter velas nem cordas para os meus barcos?  
Que, os deuses querem que eu, como Deucalião,  
Flutue pra cima e pra baixo sobre as ondas?  
Ela refez a minha frota e deu-me barcos,  
No entanto deixou-me sem remos e mastros,  
Também levou embora as velas e as proas.

**JA.** O que, Enéas triste? Por que esse desânimo?

**EN.** Jarbas, eu não sei mais o que eu devo fazer.  
Jove jogou em mim tamanha obrigação  
Que razão ou engenho não podem obter,  
Nem eu tenho em vista como se conquista.

**JA.** O que queres dizer? Poderias explicar?

**EN.** Ele exige que eu siga rápido à Itália,  
Mas eu não tenho equipamento para a frota  
E nem os acessórios para os meus homens.

**JA.** Se isso é tudo então melhore essa cara,  
Pois eu forneço a você tais suprimentos.  
Mande alguns desses seus seguidores comigo  
E eles terão qualquer objeto que precise.

**EN.** Obrigado, bom Jarbas, pela ajuda amiga.  
Acate e os outros irão com você  
Enquanto eu fico agradecido pela oferta.  
*Saem Jarbas e os homens de Enéas.*

Agora vou correndo pras praias da Itália  
E refazer a fundação da velha Troia.  
Que os deuses, os céus e a terra testemunhem  
Como odeio deixar os limites da Líbia,  
Mas Júpiter eterno está me comandando.  
*Entra Dido.*

**DI.** [*à parte*] Temo ter visto o filhinho de Enéas,  
Levado por Acate à frota troiana,  
Se for realmente isso, seu pai quer partir.  
Mas ele vê. Agora, Dido, seja esperta.  
Por qual motivo, Enéas, embarcam seus homens?  
Por que os navios estão prontos? Qual motivo  
Fez com que fossem do abrigo para o porto?  
Perdão se eu pergunto, o amor faz que eu pergunte.

**EN.** Oh, perdoe por eu te explicar o porquê.  
Enéas não vai fingir para o seu amor.  
Devo partir. Veio hoje o rápido Mercúrio,  
Quando eu traçava a plataforma para os muros,  
Enviado por seu pai, Jove, apareceu,  
E em seu nome repreendeu-me amargamente  
Por ficar por aqui, negligenciando a Itália.

**DI.** No entanto, Enéas não deixará o seu amor.

**EN.** Recebi o comando, de Jove imortal,  
De deixar a cidade e ir para a Itália,  
Por esse fato eu me vejo obrigado.

**DI.** Tais palavras não vem do coração de Enéas.

**EN.** Não do meu coração, pois eu mal posso ir,  
Ainda assim, eu não posso ficar. Dido, adeus.

**DI.** Adeus! É o que recebe Dido ao ter amado.  
Troianos deixam seus amores desse jeito?  
A Deus se entrega Dido, se Enéas ficar.  
Eu morro se Enéas me disser adeus!

**EN.** Então deixe-me ir, e nunca diga adeus.

**DI.** Deixe-me ir, adeus, tenho que sair!  
A pobre alma de Dido morre com tais frases.  
Oh, fale como Enéas, como meu amor.  
Por que olha pro mar? Já não mais a beleza  
De Dido acorrenta seus olhos a ela.  
Sou menos bela do que quando me encontrou?  
Oh, então é porque Enéas me entristeceu.  
Diz que fica em Cartago com sua rainha  
Que a beleza de Dido retorna de novo.  
Como é que pode, Enéas, você querer partir?  
Vai beijar Dido? Oh, seus lábios prometeram  
Ficar com Dido. Posso pegar a sua mão?  
Sua mão e a minha haviam jurado lealdade.  
Portanto, Enéas cruel, como você me diz:  
“Então deixe-me ir, e nunca diga adeus”?

**EN.** Oh, rainha de Cartago, se não fosse bela  
Enéas ainda só podia lhe adorar,  
Mas ele não pode negar a lei dos Deuses.

**DI.** Deuses? Que deuses que procuram me matar?  
Quando é que foi que eu ofendi assim a Júpiter  
Pra ele querer levar Enéas dos meus braços?  
Oh, não, deuses não julgam o que amantes fazem.  
É Enéas que chama Enéas pra partir,  
E a pobre Dido, com seus olhos encharcados,  
Pelo meu juramento e por nossos votos,  
Deseja que Enéas permaneça com ela;  
*Si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam  
Dulce meum, miserere domus labentis et istam,  
Oro, si quis adhuc precibus locus, exue mentem.*<sup>31</sup>

**EN.** *Desine meque tuis incendere teque querelis  
Italiam non sponte sequor.*<sup>32</sup>

**DI.** Esqueceu quantos foram os reis aqui em volta  
Que pegaram em armas por eu lhe amar?  
Como Jarbas rompeu, Cartago rebelou-se,  
E o mundo me nomeia uma segunda Helena  
Por ter me enredado no olhar de um estranho?  
Então você irá se provar igual Páris,  
Igual Troia, irão saquear a Cartago,  
E eu serei chamada uma segunda Helena.

---

31 se algo mereço de ti ou se alguma ventura me deves,  
doces lembranças, apiada-te ao menos de um lar ora desfeito.

Muda de ideia, no caso de as preces contigo valerem.  
(Eneida, livro VI, 317-319, trad. Carlos Alberto Nunes)

32 Não venhas, pois, agravar minha mágoa – e a tua – com brigas.  
Não busco a Itália por gosto.  
(Eneida, livro VI, 360-361, trad. Carlos Alberto Nunes)

Se eu tivesse um filho seu, doeria menos,  
Pois nele eu veria a face de Enéas.  
Mas se você partir, o que me deixará  
Que não irá piorar, mas melhorar a dor?

**EN.** Amor, gasta em vão o esvaído respirar.  
Se falar adiantasse já teria vencido.

**DI.** Não vão adiantar as palavras de Dido?  
Sua mãe não era deusa, seu homem perjuro,  
Nem Dárdano a origem da sua família,  
Mas você foi gerado por Citas no Cáucaso  
E tigres da Hircânia lhe amamentaram.  
Oh, Dido, idiota por aguentar tanto!  
Você não tinha naufragado em costa Líbia  
E veio a Dido como um rude pescador?  
Não consertei seus barcos, fiz de você rei,  
E nobres desses pobres homens que o seguiam?  
Ah, serpente, que entrou se arrastando da praia,  
E eu, por pena, abriguei-lhe no meu seio.  
Você agora vai matar-me com veneno  
E a Dido sibilar por haver lhe acudido?  
Vá, vá, e não me poupe, procure a Itália.  
Espero que aquilo que o amor proíbe  
As rochas e gaivotas realizem com folga  
E que você pereça ao ir sobre as ondas,  
Pra quem a pobre Dido relega a vingança.  
Sim, traidor. E as ondas vão jogar seu corpo  
Onde você e o falso Acate aportaram,  
O que, se acontecer, farei os seus enterros  
E chorarei suas carcaças falecidas,  
Ainda que nenhum dos dois me tenha pena.  
Por que me encara? Se você irá ficar



Pule em meus braços. Meus braços que se abrem.  
Senão, me volte as costas e eu lhe volto as costas.  
Pois você teve a coragem para o “adeus”!  
Não tenho o poder pra prender-lhe...

*Sai Enéas.*

Ele foi?

Sim, mas ele irá voltar, não pode ir.  
Ele me ama demais para fazer-me isso.  
Ainda que não mude aqui na minha frente,  
Quando sozinho, ele vai mudar de ideia.  
A essa altura deve estar perto da água  
E veja, os marinheiros apertam sua mão,  
Mas ele retrocede, se lembra de mim,  
E vêm veloz. Bem-vindo, oh, bem-vindo amor!  
Mas e o Enéas? Oh, se foi, ele se foi!

*Entra Ana.*

**AN.** Que é isso, minha irmã, pra lamentar assim?

**DI.** Oh, Ana, meu Enéas subiu a bordo,  
E, me abandonando, navega pra Itália.  
Antes, você partiu, e ele retornou,  
Hoje, faça-o voltar, e será a rainha,  
E vou viver com ele reservadamente.

**AN.** Maldito Enéas!

**DI.** Não o chame maldito, irmã, fale suave  
Com ele. E olhe-o com olhos de sereia.  
Diga-lhe, nunca prometi no golfo de Áulis  
A destruição de Troia, terra onde nasceu,  
Nem mandei mil navios para os seus muros,

Nem nunca eu deixei de ser leal com ele.  
Peça-lhe gentilmente, Ana, que retorne.  
Eu peço isso: que fique uma ou duas marés  
Pra que eu aprenda a suportar com paciência.  
Se ele partir tão de repente assim, pereço.  
Vai, Ana, vai, não fique aqui me respondendo.

**AN.** Eu vou, querida irmã, que os céus nos ajudem!

*Sai Ana.*

*Entra a ama.*

**AM.** Oh, Dido! Seu filhinho, Ascânio, se foi!  
Ele estava junto a mim ontem à noite,  
E de manhã ele havia sido roubado.  
Talvez por fadas tenha sido ludibriada.

**DI.** Oh, sua bruxa maldita e falsa miserável,  
Que me mata com duras histórias diabólicas,  
Você, por algum fútil presente o entregou,  
E assim eu fiquei sem ter o meu menino.  
Com ela pra prisão imediatamente!

*Entram empregados.*

Banais traidores e maldita feiticeira!

**AM.** Eu não sei que traição que estais falando, eu,  
Eu sou leal como qualquer um que vos segue.

**DI.** Fora com ela! Não permitam que ela fale!

*Saem ama e os empregados.*

Minha irmã chega, não me agrada o olhar triste.

*Reentra Ana.*

**AN.** Antes de eu vir, Enéas havia embarcado,  
E, ao me ver, içou as velas velozmente.  
Mas eu gritei: “Enéas, falso Enéas, fique!”  
Então ele acenou, o que, co’a mão no alto,  
Me fez supor que ele tivesse me escutado.  
Então iniciaram a navegação,  
Que, quando eu percebi, gritei, “Enéas, fique!  
Dido, a bela Dido, quer que Enéas fique!”  
Mas pra ele, que tem pedra ou aço no peito,  
Minhas queixas e lágrimas não deram jeito.  
Então, não quis saber e arranquei meus cabelos  
E todos viram, só que ele não olhou.  
Instado a dirigir-se à minha desgraça  
E ouvir o que eu dizia, ainda que breve,  
Ficou sob o convés, ele não se reteve.

**DI.** Ana, oh, Ana, eu irei ao seu encalço.

**AN.** Como irá, se ele pegou a sua frota?

**DI.** Farei asas de cera iguais as de Ícaro,  
E sobre o seu navio voarei até o sol  
Para que elas derretam e eu caia em seus braços.  
Por outro lado, vou rezar para as ondas,  
P’ra que eu possa nadar até ele como Cila.  
Oh, Ana, traga-me a cítara de Árion  
Para que eu enfeitice um golfinho na praia  
E vá nas suas costas até o meu amor!  
Olhe, irmã, olhe! Os navios do bom Enéas.  
Veja! Veja! As ondas o levam ao céu,  
E agora o casco tomba na profundidade.  
Irmã, oh, irmã, que se retirem essas rochas,  
Irão quebrar as naus. Proteu! Jove! Cupido!

Salvem, salvem Enéas, o grande amor de Dido!  
Agora ele chegou na praia são e salvo,  
Mas veja! Acate quer colocá-lo no mar,  
E os marinheiros fazem festa de alegria.  
Mas, lembrando de mim, ele hesita de novo.  
Vê ele vindo, bem-vindo, meu amor, bem-vindo!

**AN.** Ah, irmã, abandones essas fantasias.  
Pare, doce irmã. Relembre de quem és.

**DI.** Dido eu sou, a não ser que eu esteja enganada.  
E devo desvairar assim por quem fugiu?  
Nada pode levar-me a ele, só um navio,  
E ele tem toda a minha frota. O que fazer,  
Senão morrer de raiva por esse descuido?  
Sim, devo ser quem vai tirar a própria vida.  
Não, não serei. Sim, eu serei agora mesmo.  
Ana, fique feliz, agora achei um jeito  
De me livrar dos pensamentos delirantes.  
Não longe daqui  
Existe uma mulher que é famosa pelos  
Encantamentos, e é filha das Hespérides,  
Disse que eu sacrifique as relíquias do amor.  
Vá, Ana, peça aos servos pra trazerem fogo.

*Sai Ana.*

*Entra Jarbas.*

**JA.** Por quanto tempo vai chorar sobre a partida  
De alguém que desonrou a você e a Cartago?  
Por quanto tempo vou passar os dias triste,  
Sem recompensa pelo meu amor fiel?

*Entram empregados com lenha e tochas.*

**DI.** Não me fale de Enéas, deixe que ele vá.  
Mãos à obra e me ajude a fazer um fogo  
Que irá arder tudo que esse estranho me deixou.  
Pois eu pretendo um sacrifício privado  
Pra curar minha mente de um amor ingrato.

**JA.** Mas depois? Dido me garante seu amor?

**DI.** Sim, sim, Jarbas, depois que isso estiver feito  
Não amarei ninguém no mundo, só você.

*Eles acendem o fogo.*

Então me deixe, vou fazer o que é preciso.

*Saem Jarbas e os empregados.*

Agora, Dido, se consuma co'as relíquias,  
E que Enéas se torne famoso no mundo  
Por ser perjuro e assassino de rainha.  
Aqui está a espada que no escuro da caverna  
Ele desembainhou e jurou ser fiel.  
Queimará antes, o seu crime é pior que o dele.  
Aqui está a roupa com que o vesti  
Assim que ele chegou na praia – que pereça!  
Essas cartas, palavras, perjuros papeis,  
Que tudo vire cinza no fogo intenso.  
E agora, deuses que controlam o universo,  
E ordenam as coisas com seu alto arbítrio,  
Concedam que os traidores, ao chegar na Itália,  
Ainda sejam infligidos com reveses,  
E um vingador possa ascender das minhas cinzas  
Que cobrará a traição a uma rainha  
Avassalando seu país com uma espada.  
Que nunca exista paz entre essa terra e aquela,

*Littora litoribus contraria, fluctibus undas  
Imprecor, arma armis; pugnent ipsique nepotes*<sup>33</sup>:  
Viva, falso Enéas! Dido, leal, morre!  
*Sic, sic juvat ire sub umbras.*<sup>34</sup>

*Se atira nas chamas.*

*Entra Ana.*

**AN.** Ah, Jarbas, me acuda! Dido, sobre as chamas,  
Inflamou a si mesma, ah, infeliz que eu sou!

*Entra Jarbas correndo.*

**JA.** Maldito Jarbas, morra para extirpar  
A dor que dentro da sua alma lhe devora.  
Dido, eu vou para o seu encontro. Ah, Enéas!

*Se mata.*

**AN.** O que vão adiantar agora choro e lágrimas?  
Dido é morta, também é Jarbas, meu amor!  
Oh, doce Jarbas, minha única delícia!  
Que destino fatal me odeia desse jeito  
Para eu ver meu doce Jarbas assim morto?  
Mas Ana agora irá honrar você na morte,  
E misturar os nossos sangues. Isso eu faço.  
Que deuses e homens chorem minha extinção,  
E esse fim lamentem, sem vida ou pulsão.  
Agora, doce Jarbas, espere! Te sigo.

*Se mata.*

## FIM DA PEÇA DIDO, A RAINHA DE CARTAGO

---

33 ...briguem praias com praias e as ondas entre elas,  
armas de guerra por tudo, até os últimos netos com forças!  
(Eneida, livro VI, 628–629, trad. Carlos Alberto Nunes)

34 assim baixarei para as sombras. (Livro VI, 660, trad. Carlos Alberto Nunes)

# BIBLIOGRAFIA

- ARRUZZA, C. *Feminismo e marxismo: entre casamentos e divórcios*. Lisboa: Edições Combate, 2010.
- BRADBROOK, M. C. *Themes and conventions of elizabethan tragedy*, Cambridge: University of Cambridge, 1980.
- CLARKE, D. *Marlowe's poetic form em Christopher Marlowe in Context*, editado por BARTELS, E. C. e SMITH, E. New York: Cambridge, 2013.
- DEWAR-WATSON, S. *Marlowe's dramatic form em Christopher Marlowe in Context*, editado por BARTELS, E. C. e SMITH, E. New York: Cambridge, 2013.
- DELEUZE, G.; GUATARI, F. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- FEDERICI, S. *Calibã e a bruxa: mulheres corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- FRASER, N. *Por trás do laboratório secreto de Marx: por uma concepção expandida do Capitalismo*, em revista *Direito e práxis*, vol. 6, p. 704-728. Rio de Janeiro, 2015.
- ENGLE, L. *Marlowe and the self em Christopher Marlowe in Context*, editado por BARTELS, E. C. e SMITH, E. New York: Cambridge, 2013.
- GOLDSTEIN, R. *A prova e o paradoxo de Kurt Gödel*. São Paulo: Companhia das letras, 2008
- GREENBLATT, S. *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago: The university of Chicago Press, 1980.
- HOMERO, *Ilíada*, trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Editora Mandarim, 2001.
- KURZ, R. *Razão sangrenta*. São Paulo: Hedra, 2010.
- MACK, P. *Elizabethan Rhetoric Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.



- MAGUIRE, L. e THOSTRUP, A. *Marlowe and character* em *Christopher Marlowe in Context*, editado por BARTELS, E. C. e SMITH, E. New York: Cambridge, 2013.
- MARX, K. *Manuscrtos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MCDONALD, R. *Marlowe and style* em *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*, editado por CHENEY, P. Cambridge: Cambridge University Press, 2004
- MUNSON DEATS, S. *Dido, Queen of Carthage and The Massacre at Paris* em *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*, editado por CHENEY, P. Cambridge: Cambridge University Press, 2004
- NICHOLSON, C. *Marlowe and the limits of rhetoric* em *Christopher Marlowe in Context*, editado por BARTELS, E. C. e SMITH, E. New York: Cambridge, 2013.
- OVÍDIO, *Amores*, trad. Antônio F. De Castilho. São Paulo: Edições Cultura, 1943.
- RICHARDS, J. *Rhetoric and Courtliness in Early Modern Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- RIGGS, D. *The World of Christopher Marlowe*. New York: Henry Holt and Company, 2005.
- ROWSE, A. L. *The England of Elizabeth: The Structure of Society*. London: Macmillan & Company Ltd., 1950.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SCHOLZ, R. *O sexo do capitalismo*. Disponível em [http://www.obeco-online.org/roswitha\\_scholz6.htm](http://www.obeco-online.org/roswitha_scholz6.htm)
- SCHWARZ, K. *Marlowe and the question of will* em *Christopher Marlowe in Context*, editado por BARTELS, E. C. e SMITH, E. New York: Cambridge, 2013.

ESTE OBRA FOI COMPOSTA COM AS  
FONTES BEMBO E AVANT GARDE E IMPRESSA  
PELA META BRASIL EM SISTEMA DIGITAL, SOBRE  
PAPÉIS POLEN SOFT 80G/M<sup>2</sup> E TRIPLEX 300G/M<sup>2</sup>.

LEANDRO TIBIRIÇÁ DE  
CAMARGO BASTOS nasceu  
em São Paulo em 1975. Fez  
graduação, mestrado e doutorado  
na Usp, além do pós-doutorado  
aqui publicado. Atua como  
professor universitário e tradutor.  
Traduziu a peça *A tragédia  
espanhola*, de Thomas Kyd, ainda  
inédita. Participou do grupo  
“Tradução e relação”, tendo  
sido responsável por um dos  
capítulos do livro *Tradução em  
relação – espaços de transformação*.  
Participa do “grupo de estudo  
de dramaturgia contemporânea”.  
Publica regularmente artigos  
acadêmicos em revistas nas áreas  
de literatura inglesa e tradução,  
tratando das intersecções entre  
tradução, teatro e filosofia.

“

*Junto com a racionalização, portanto, vem a hierarquização. Nesta, o papel do indivíduo racionalizador é masculino e 'sexualmente determinado desde sua base'. (KURZ, 2010, p. 48)*

*Como Enéas já tinha sido definido como a parte racional, do cumprimento das obrigações, do dever e da responsabilidade, Dido passa a ser apresentada como a parte emotiva, feminina, 'irracional' e improdutiva.*

A presente tradução é fruto de um projeto de pesquisa de pós-doutorado junto ao Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês na Universidade de São Paulo, realizado entre julho de 2021 e abril de 2023.

