

# O episódio de Dido na Eneida

– Análise estrutural

---

**Manuel dos Santos Rodrigues**

No que concerne às técnicas de análise textual introduzidas e postas à prova pela crítica literária contemporânea, a literatura latina, talvez por injustificado preconceito dos seus cultores, constitui ainda um terreno praticamente por explorar. Este artigo de Manuel S. Rodrigues, resultante do trabalho realizado para a cadeira de Épica Latina no ano de 1976–77, vem precisamente assinalar até que ponto tais técnicas são susceptíveis de renovar as perspectivas no estudo literário dos textos ditos antigos, mas tão modernos afinal como os mais modernos. Por isso se publica, como realização efectiva, e se saúda, como exemplo que se pretende ver seguido.

José António Segurado e Campos

O episódio de Dido constitui uma unidade narrativa perfeitamente delimitável na Eneida. A acção apresenta um delineamento próprio, e desenrola-se num tempo e num espaço bem definidos e diferenciados, abrangendo a estadia de Eneias e dos Troianos em Cartago.

A uma primeira leitura, faz lembrar uma pequena novela amorosa do tipo alexandrino (possivelmente modelada, como observa B. Otis, na história de Medeia e Jasão, da Argonautika de Apolónio de Rodes) cujo enredo se pode reduzir a três momentos dominantes: 1. o *encontro* de Dido e Eneias, o conhecimento mútuo e o nascimento do amor; 2. a *realização* do amor; 3. O *desenlace*, com separação dos amantes. Como vemos, uma novela onde o "happy-ending" é contrariado, mas que mantém as linhas gerais da novela alexandrina.

Contudo, e como é natural, o episódio só completa o seu significado ao nível de integração na estrutura global do Poema. Uma leitura um pouco mais profunda manifesta imediatamente os elementos que operam essa integração, quebrando o aparente fechamento do episódio: em cada facto narrado, em cada pormenor

descrito, fazem-se sentir as grandes forças temáticas que modelam coesamente o Poema de Virgílio.

A análise que vamos fazer procurará ter em conta os dois níveis de leitura citados. Faremos, em primeiro lugar, a descrição dos elementos da sintagmática narrativa, afim de se determinar a estrutura particular do episódio. Seguidamente, procuraremos integrar esses elementos num nível de interpretação que possa dar-nos o sentido do episódio como unidade narrativa acabada e a sua inserção na estrutura global épica. Utilizaremos, por conseguinte, dois tipos de análise complementares: a análise estrutural da narrativa, segundo o modelo de R. Barthes, e a análise semiótica. A utilização de dois modelos de análise perfeitamente distintos, não só nos objectivos que se propõem mas e sobretudo nos instrumentos com que operam, corresponde (e por isso se justifica) aos dois níveis de leitura impostos pela natureza do texto analisado.

### I. Estrutura do episódio

#### 1. Localização no Poema

O episódio de Dido distribui-se pelo Livro I e pelo Livro IV da Eneida. Os Livros II e III funcionam duplamente como momento do episódio (a narração de Eneias durante o banquete no palácio de Dido) e com um longo "flash-back" que serve ao narrador para inserir na narrativa, sem quebrar a regra clássica do início "in medias res", toda uma série de acontecimentos que lhe são anteriores mas a determinam.

Cronologicamente, teríamos:

1. Livro II, 13–804: *A destruição de Tróia.*
2. Livro III, 1–715 (fim da narração de Eneias) e  
Livro I, 34–156: *Êxodo e peregrinação dos Troianos em busca duma nova pátria.*
3. Livro I, 157–fim do Livro,  
(Livro II e Livro III),  
Livro IV: *estadia dos Troianos na Líbia.*

Nesta esquematização, o episódio de Dido funciona como interrupção de um movimento iniciado no Livro II e reiniciado no final do Livro IV: a peregrinação do povo troiano desde Tróia até à sua instalação na Itália.

#### 2. Descrição da sintagmática narrativa

Podemos considerar o episódio estruturado à volta de três momentos principais:

1. O *encontro* de Dido e Eneias (Livro I), 305–756), com uma fase de preparação e a consumação do facto.
2. A *realização do amor* (Livro IV, 1–172), igualmente com uma fase de preparação e a consumação do facto.
3. O *desenlace* (Livro IV, 173–até ao fim do Livro), também com uma longa fase de preparação e o desfecho final.

A narrativa processa-se a dois níveis, sendo o primeiro a sequência dos acontecimentos humanos e o segundo a sequência das intervenções divinas. Chamaremos à primeira sequência *estrutura narrativa de base*, e à segunda *super-estrutura narrativa*. Os episódios de uma e outra sucedem-se em alternância, mais ou menos regular, e geralmente numa relação de causa-efeito. Cronologicamente, a maior parte das vezes são simultâneas.

Na descrição que segue teremos apenas em conta as funções distribucionais: os *núcleos* e as *catálises*. As funções integrativas serão indicadas num momento posterior da nossa análise, em que procuraremos ultrapassar a fase (enfadonha, talvez, mas necessária) da simples descrição dos elementos estruturais.

---

## 0. Ligação do episódio à sequência narrativa anterior:

---

<b>Estrutura Narrativa de Base</b>	<b>Super-estrutura Narrativa</b>
1. Os Troianos partem da Sicília (Liv. I, 34–35)	2. Intervenção de Juno (36–80) a) Queixas contra os Troianos (37–49) b) Dirige-se a Eolo pedindo-lhe que solte os ventos (50–75) c) Resposta afirmativa de Eolo (76–80)
3. A armada troiana é dispersa pela tempestade (81–123)	4. Neptuno acalma a tempestade (124–156)
5. Os Troianos desembarcam nas costas da Líbia (157–226) a) Desembarque b) Eneias arranja caça c) Os Troianos retemperam as forças, comendo e repousando d) Lamentação dos companheiros perdidos	6. Intervenção de Vénus junto de Júpiter a favor dos Troianos (227–304) a) Preces de Vénus b) Resposta favorável de Júpiter c) Mercúrio é enviado a preparar a recepção dos Troianos em Cartago.

---

**1ª grande sequência: encontro de Dido e Eneias (305–756)**

---

**Estrutura Narrativa de Base**

**Super-estrutura Narrativa**

**A) Fase de preparação:**

**I. Preparação de Eneias (305–493)**

1. Eneias *separa-se* dos Troianos (para explorar a região na companhia de Acates (305–313)

2. Intervenção de Vénus (314–416)
- a) Vénus aparece a Eneias disfarçada de caçadora
  - b) Estabelece-se o diálogo entre ambos
  - c) Vénus conta a Eneias a história de Dido
  - d) Eneias conta a sua história
  - e) Vénus encaminha Eneias para Cartago, envolvendo-o numa nuvem que o torna invisível.

3. Chegada de Eneias a Cartago (417–493)

- a) Eneias *admira* a cidade
- b) Entra no templo de Juno
- c) No templo espera Dido
- d) Revê, nas pinturas do templo, a história de Tróia

**II. Preparação de Dido (494–578)**

4. Dido chega ao templo de Juno (494–508)

5. Aparecimento de um grupo de Troianos que a tempestade tinha separado de Eneias (509–519)

6. Ilioneu implora a protecção de Dido, invocando o nome de Eneias (520–560)

7. Dido acolhe favoravelmente os Troianos e *deseja* a presença de Eneias (561–578)

**B) Fase de consumação:**

**I. O encontro (579–642)**

8. A nuvem que escondia Eneias dissipa-se e este *revela-se* com o esplendor de um deus (579–593)
9. Eneias identifica-se perante a rainha (594–610)
10. Eneias cumprimenta os companheiros (611–612)
11. Dido aceita Eneias e oferece-lhe hospitalidade (613–630)

**II. O nascimento do amor (631–756)**

12. Dido conduz Eneias para os paços régios e envia mantimentos aos Troianos do litoral (631–642)
13. Eneias manda buscar Ascânio com presentes para Dido (643–656)
14. Intervenção de Vénus que substitui Ascânio por Cupido (657–694)
  - a) Vénus dirige-se a Cupido
  - b) Cupido toma o aspecto de Ascânio e parte na companhia de Acates
15. Banquete no palácio de Dido (695–756)
  - a) Descrição do banquete
  - b) Cupido, na figura de Ascânio, atea em Dido a paixão por Eneias
  - c) Dido pede a Eneias que narre os acontecimentos desde a queda e destruição de Tróia.
  - d) Eneias começa a sua narração (Liv.II,1–13)

---

**2ª grande sequência: a realização do amor (Livro IV, 1–127)**

---

**Estrutura Narrativa de Base**

**Super-estrutura Narrativa**

**A) Fase de preparação:**

1. Dido luta contra o *pudor* (1–55)
  - a) Dido confessa a Ana a sua paixão por Eneias
  - b) Ana persuade Dido a conquistar Eneias
2. Dido procura conquistar Eneias (56–89)
  - a) Dido procura a paz pelos templos
  - b) Vencida pela paixão, vagueia pela cidade
  - c) Dido tenta seduzir Eneias mostrando-lhe a cidade
  - d) Dido tenta seduzir Eneias com as refeições nocturnas

---

**B) A consumação**

- |   |  |
|---|--|
| <ol style="list-style-type: none"><li>4. Dido e Eneias consumam a união (129–172)</li></ol> | <ol style="list-style-type: none"><li>3. Intervenção de Juno e de Vénus que preparam a união de Dido e Eneias (90–128)</li></ol> |
|---|--|

---

**3ª grande sequência: o desenlace fatal do amor (173–705)**

---

**Estrutura Narrativa de Base**

**Super-estrutura Narrativa**

- |   |  |
|---|--|
| <ol style="list-style-type: none"><li>1. Fama da união de Dido e Eneias (173–278)</li><li>2. Jarbas (pretendente de Dido) queixa-se a Júpiter (196–218)</li></ol> | <ol style="list-style-type: none"><li>1. A Fama espalha por toda a parte a união de Dido e Eneias (173–195)</li><li>3. Intervenção de Júpiter (219–237)<ol style="list-style-type: none"><li>a) Júpiter escuta as queixas de Jarbas</li><li>b) Envia Mercúrio a Eneias</li></ol></li></ol> |
|---|--|

4. Mercúrio admoesta Eneias a abandonar Cartago (238–278)

## II. A confrontação (279–449)

5. Eneias dispõe-se a obedecer à ordem de Júpiter (279–295)
6. Dido toma conhecimento da disposição de Eneias (296–330)
  - a) Dido corre como bacante por toda a cidade
  - b) Tenta dissuadir Eneias
7. Eneias mantém-se firme (331–361)
8. Furor de Dido (362–392)
9. Eneias prepara a partida (393–407)
10. Última tentativa de Dido para reter Eneias (408–449)

## III. O desfecho (450–fim do Liv.)

11. Dido prepara-se para morrer
  - a) Dido resolve suicidar-se
  - b) Pede a Ana que prepare a pira fúnebre
  - c) A pira é construída
12. A última noite (522–583)
  - a) Delírio de Dido
  - b) Partida de Eneias
13. Morte de Dido (584–705)
  - a) Imprecações fúnebres
  - b) Suicídio
  - c) Intervenção de Juno que envia Íris a soltar a alma de Dido

---

### Fim do episódio de Dido e Eneias

---

## 3. A configuração sintáctico-estrutural da narrativa.

Na descrição que acabamos de fazer actuaram, como é evidente, alguns princípios de organização. Começámos por distinguir dois níveis na narrativa: a estrutura narrativa de base constituída pelas acções narradas que têm como protagonistas personagens "humanas", e a super-estrutura narrativa cujas acções são

atribuídas a personagens "divinas". Não é, todavia, a distinção entre personagens "humanas" e personagens "divinas" o critério válido para a distinção dos dois níveis. Na realidade, essa distinção não tem cabimento a nível de *história* (no sentido de Todorov) mas apenas a nível de *discurso*. Isso é o que mostraremos mais tarde. Por agora, interessa observar que o que na realidade fundamenta a distinção dos dois níveis é a sua própria organização. Há, de facto, duas séries de acções bem distintas que se desenrolam paralelamente, embora implicando-se. No quadro descrito nas últimas páginas, podemos ler a sequência narrativa de base prescindindo da super-estrutura narrativa, sem que essa supressão altere substancialmente a *história* do episódio: Eneias desembarca com os Troianos nas costas da Líbia e dirige-se a Cartago, onde é recebido pela hospitalidade de Dido. Dido concebe uma grande paixão pelo herói troiano, procura seduzi-lo de diversos modos, a união amorosa consuma-se. Mas a estadia de Eneias em Cartago é transitória. Por isso, decide continuar viagem rumo à Itália. Dido, desesperada, suicida-se.

As acções da super-estrutura constituem uma sobreposição dispensável à estrutura narrativa, embora necessária à intenção épica do episódio. Podemos esquematizá-las numa sequência relativamente bem organizada: Vénus intervém junto de Júpiter a favor de Eneias e consegue que o pai dos deuses envie Mercúrio a preparar a recepção dos Troianos em Cartago. Ela própria dirige os passos de Eneias para a cidade, protegendo-o com uma nuvem que o torna invisível, e envia Cupido a atear em Dido a paixão amorosa. No momento próprio prepara e precipita a união dos amantes, de acordo com Juno. Mas Júpiter opõe-se à permanência de Eneias em Cartago e envia Mercúrio com a ordem de partida.

As duas séries de acontecimentos não são, porém, independentes, como sucede com certos romances modernos que apresentam sequências de episódios bem individualizadas, ainda que convergindo para um mesmo fim ou intenção temática. Na super-estrutura, podemos, com efeito, distinguir dois níveis de acções: as que se realizam a "alto nível", unicamente entre personagens "divinas", p. ex., Vénus-Júpiter, Vénus-Juno, e aquelas que servem de contacto com os acontecimentos "humanos", p. ex., Vénus-Eneias, Cupido-Dido.

Na sequência narrativa global do episódio, os episódios da sequência narrativa de base e os episódios da super-estrutura narrativa dispõem-se ora por *alternância*, ora por *encaixamento*.

Cronologicamente, a maior parte das vezes, são simultâneos. Na impossibilidade de os apresentar simultaneamente no acto da narração, o narrador recorre a signos do discurso para o indicar: *cum*, *interea*, *at*. Nem sempre, porém, é de simultaneidade a relação cronológica entre as duas ordens de acontecimentos. Por vezes, a acção da super-estrutura precede a acção da sequência narrativa de base e, nestes casos, à relação cronológica de anterioridade-posterioridade coresponde a relação lógica de causa-efeito. É esta, aliás, a relação dominante e determinante das duas ordens de acontecimentos. A super-estrutura determina a orientação dos factos

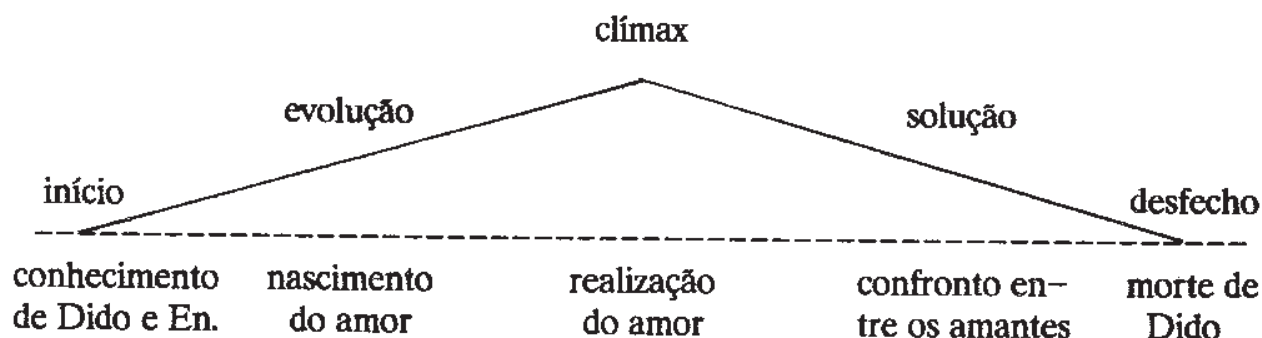


da seqüência narrativa de base. Mas nem sempre essa relação reveste o mesmo aspecto. Assim, enquanto para a recepção de Eneias em Cartago a acção de Vénus é positiva, adjuvante, em relação à sua permanência lá depois de consumada a união com Dido a acção de Júpiter–Mercúrio é negativa, opositora, impositiva. Em qualquer dos casos, a importância da relação causa–efeito entre os dois níveis da narrativa é sublinhada pelo facto de as acções de super–estrutura se distribuírem nos momentos chaves da acção do episódio, como uma simples observação do quadro atrás realizado mostra. A preponderância dos factos da super–estrutura sobre os da estrutura de base é ainda confirmada na ordem do *discurso* pela célebre frase de Eneias:

*"Italiam non sponte sequor"* (Liv.IV,361)

Devemos ainda observar que enquanto a estrutura de base da narrativa no episódio é *fechada*, termina com a destruição do seu elemento fundamental – Dido, a super–estrutura opera um processo da abertura que liga o episódio à continuação sequencial da Eneida. Será bom recordar que é a nível de super–estrutura que Dido é retomada, já como simples sombra inofensiva e triste, vagueante pelo Hades (Liv.VI).

Prestemos agora atenção às seqüências em que o episódio parece poder dividir–se. Considerei três, cada uma delas com sub–seqüências. É Claude Bremond (in "Le message narratif", *Communicatio*, nº 4) que considera a narrativa constituída como o embricamento de diversas micro–narrativas compostas por três elementos cuja presença é obrigatória. Sem desejar reduzir à força tudo ao modelo triádico, observemos que ele é aplicável à seqüência narrativa do episódio de Dido, uma vez que é nítido um movimento triangular, não só em relação à globalidade do episódio, mas até a cada uma das seqüências e micro–seqüências que o constituem. Não vou porém ao exagero de afirmar que esse ritmo ternário é absolutamente regular, pois há momentos em que o ritmo binário se impõe (cf. p.ex., 3ª seq., II). De qualquer forma, é evidente que o desenho da narrativa é triangular e o seu movimento predominantemente ternário. Os esquemas que seguem pretendem clarificar estas ideias:



	Preparação de Eneias	deseja Cartago (= auxílio) conhece D. através de Vénus chega ao local do encontro
1ª grande sequência	Preparação de Dido	chega ao local do encontro conhece E. através dos Troia. deseja a presença de Eneias
	Encontro	Eneias revela-se Dido recebe Eneias Nasce o amor
2ª grande sequência	Dido é vencida pela paixão amorosa Dido conquista Eneias União amorosa	
3ª grande sequência		

Recorrendo ao quadro descritivo que precede estas considerações sobre a configuração sintático-estrutural do episódio, o leitor não terá a mínima dificuldade em completar o esquema II, que deixei por acabar para economia de espaço. Agora, devemos notar o seguinte:

A duração textual das sequências não dá a mesma impressão de equilíbrio que os esquemas da página anterior. Na verdade, na esquematização das sequências, limitámo-nos aos pontos essenciais da narrativa, esquecendo propositadamente certas micro-sequências que preenchem o "esqueleto" da *história*. Por outro lado, os esquemas também não contemplam grandes partes do texto em que o aspecto discursivo se sobrepõe ao narrativo.

A sequência mais longa é a última, com 532 versos. A 1ª tem uma duração equilibrada à anterior, mas a segunda é desproporcionalmente mais pequena (172 versos esta, 451 aquela), Dentro de cada sequência, a fase de preparação é mais demorada que o momento de solução, e isso deve-se ao predomínio naquela das funções catalíticas sobre as funções cardinais ou nucleares.

A graduação do ritmo da narrativa que acabamos de descrever corresponde, como é bom de ver, ao progressivo acentuar da densidade emocional em que se movem as personagens e à sobrecarga de negatividade que o episódio adquire para final. Concluindo: a preparação do momento culminante do episódio é longa e passa-se numa atmosfera emocional que vai progressivamente transformando os caracteres positivos em caracteres negativos; o momento culminante – a realização da união amorosa – é rapidíssimo. A análise das consequências é demorada, e isto

compreender-se-á melhor quando chegarmos à terceira parte do trabalho. Interessava ao significado profundo do episódio uma maior brevidade na consumação do acto amoroso – que aqui é crime! – e um prolongamento na análise das suas conseqüências. Por isso, o ritmo da narrativa vai-se tornando cada vez mais lento e pesado à medida que ela se aproxima do fim.

## II. As Personagens

Estudar as personagens de uma narrativa segundo um estatuto estrutural e/ou semiológico é, antes de mais, renunciar à velha tendência de as considerar como seres vivos, de carne e osso, com um referente extra-narração. É necessário ter em conta que a obra de arte literária se constitui como um mundo autónomo em que a mensagem cria o seu próprio referente, dentro de um sistema de unidades que se organizam segundo leis internas. As personagens constituem tão somente elementos desse sistema autónomo e o seu sentido preenche-se na inter-relação de cada uma com o conjunto e com os restantes elementos da narrativa. "Êtres-de-papier" é a metáfora com que Roland Barthes designa as personagens assim despidas da sua tradicional personalização. Já para Aristóteles a personagem se definia mais como *agente*, suporte da acção que constitui o objecto da *imitação* (mimesis) artística, do que como *caracteres* (Cf. Arte Poética, cap. 6). Mas Aristóteles falava da tragédia, e o estatuto da personagem não é exactamente o mesmo no drama e na narrativa. Nesta, quer queiramos quer não, a personagem é um ser de "história" que se define pelo agir, mas é também um ser do "discurso", e é no discurso que o seu sentido se vai saturando através de marcas progressivamente acumuladas.

Estas considerações teóricas pretendem apenas justificar o método operativo que segue. Começaremos por fazer a distribuição das personagens no espaço textual (que não deve ser confundido com a noção de espaço narrativo). Seguidamente, determinaremos as relações dominantes entre as diversas personagens. Por fim, integrando na nossa análise os *informantes* e *indícios* num processo de convergência, tentaremos dissecar o processo psicológico exposto na narrativa e o seu significado como elemento constituinte do sistema.

### 1. Distribuição das personagens no espaço textual

Imaginemos a narrativa como um jogo de xadrez. Espaço textual será o espaço físico do tabuleiro com as suas demarcações pré-determinadas pelas regras do jogo. Cada personagem será uma figura que ocupa determinada posição e se move segundo determinadas normas no espaço do tabuleiro. A posição de cada figura é determinada em relação às outras e a sua função (possibilidade de movimentação) definida pelas regras do jogo.

## 12 O episódio de Dido na Eneida – Análise estrutural

No episódio de Dido, notamos desde logo que a distribuição das personagens é desigual. O quadro que segue dá-nos uma ideia dessa distribuição e permite-nos tirar algumas conclusões significativas.

Para a sua leitura utilizaremos o seguinte código:

A – personagens; B – frequência e modo de aparição no texto; 1 – número de vezes que a personagem aparece: à esquerda, como sujeito da acção, à direita, como objecto ou citada no discurso de outra personagem; 2 – aparece isolada; 3 – acompanhada mas centralizando a acção; 4 – na super-estrutura; 5 – na estrutura narrativa de base; 6 – emite discursos; 7 – recebe qualificações do narrador; 8 – age como mensageiro de outrem; 9 – é apenas nomeada no discurso de outra personagem ou do narrador.

A	B	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Acates	6/2	-	-	-	-	+	-	+	+	-
Ana	5/3	-	-	-	-	+	+	+	+	-
Ascânio	2/12	-	-	-	-	+	-	+	+	+
Cupido	2/1	-	-	-	+	+	-	+	+	-
Dido	28/12	+	+	-	-	+	+	+	-	-
Eneias	24/22	+	+	+	+	+	+	+	-	-
Ilioneu	2/0	-	+	-	-	+	+	+	+	-
Íris	1/0	+	-	+	-	+	-	-	+	-
Jarbas	1/4	+	-	+	-	+	+	+	+	-
Juno	4/6	-	+	+	-	-	+	+	-	-
Júpiter	1/11	+	+	+	-	-	+	+	-	-
Mercúrio	2/2	+	-	+	+	+	+	+	+	-
Siqueu	0/6	-	-	-	-	-	-	-	-	+
Vénus	9/3	-	+	+	-	+	+	+	-	-

A observação do quadro, que ilustra *apenas* algumas das características da distribuição textual de algumas personagens, permite-nos tirar as seguintes conclusões:

1. Há diferentes modos e diferentes graus de ser personagem. Podemos considerar, em escala descendente:

- a) *personagem plena*, que é caracterizada por um *agir*, um *falar* e um *ser* (definido pelas qualificações que o discurso lhe atribui).
- b) *personagem semi-plena*, caracterizada apenas pelo *agir*.
- c) *personagem vazia*, aquela que é somente nomeada.

2. É possível uma primeira relação e hierarquização das personagens segundo a frequência e o modo de aparição no espaço textual. Podemos considerar *personagens principais* e *personagens secundárias*. O grau de secundariedade é variável, ou seja, temos personagens mais ou menos secundárias, desde a simples dependência ou prolongamento de uma personagem principal, ao ser simplesmente citada na narrativa, sem qualquer influência nela.

3. A esfera de acções em que a personagem participa e a estrutura em que essas acções se situam são aspectos igualmente a considerar na distribuição e estatuto da personagem.

Assim:

Apenas Eneias e Dido têm uma distribuição contínua. São as únicas personagens que se mantêm ao longo de todo o episódio. Ou aparecem isoladas, monopolizando o espaço textual, ou partilham esse espaço com outras personagens, mas mantendo uma posição de preponderância e de centralização da acção. É de notar, por outro lado, que a sua aparição em cena é perfeitamente demarcada por acções que são em geral nucleares.

É bem visível que Eneias e Dido constituem a dupla que se situa no cimo da pirâmide. Isso torna-se evidente devido a certos processos de redundância utilizados pelo narrador: a descrição exterior, a atribuição de qualidades morais adentro de um processo psicológico, os epítetos, os símiles, a referência da realidade através da personagem posta em foco (p. ex., é através de Eneias que vemos o templo de Juno, que observamos a chegada de Dido e o aparecimento dos troianos), etc..

A tríade Juno-Vénus-Júpiter ocupa também um lugar importante na distribuição espacial do texto, a que corresponde, naturalmente igual importância na economia narrativa, uma vez que ora a favorecem ora a contrariam. Apresentam a característica de serem prolongadas por outras personagens, tal como acontece com a dupla principal.

Temos, portanto, fundamentalmente quatro grupos de personagens:

1. A dupla de heróis Eneias-Dido, que centralizam a acção e se prolongam noutras personagens: Eneias-Acates-Ascânio; Dido-Ana.

2. A tríade Júpiter–Juno–Vénus que se relacionam com a acção para a favorecer ou prejudicar, e que se prolongam também em personagens–mensageiros: Júpiter–Mercúrio, Júpiter–Íris, Vénus–Cupido.
3. As personagens que não existem de modo independente mas como prolongamento de outras: Mercúrio, Cupido, Íris, Fama, Acates, Ascânio, Ana, Mnesteu, Egesto.
4. As personagens que não fazem propriamente parte da acção do episódio, mas são citadas no discurso de outras personagens: Pigmalião, Siqueu, Aquiles. A importância destas personagens no desenrolar dos factos do episódio é mínima. Têm, no entanto, um papel relativamente importante como "índices" para a caracterização psicológica da dupla principal.

A terminar este capítulo, mais algumas observações:

— A determinação da dupla de heróis Eneias–Dido, para além do que foi dito, obedece a um código que será explicitado adiante. Mas podemos desde já observar que a distribuição de Eneias e Dido não é exactamente igual, pois enquanto Dido se limita ao episódio e se situa no seu fechamento, Eneias precede o episódio e constitui o seu elo de ligação à sequência narrativa.

— Para além dos grupos de personagens analisados, podemos considerar dois grupos de personagens colectivas: os Troianos companheiros de Eneias, e os habitantes de Cartago. Mas, funcionalmente, parece-me que o seu papel se pode também reduzir a prolongamentos respectivamente de Eneias e de Dido.

## 2. Relações de base e relações derivadas

Como unidade de um sistema, a personagem só completa o seu sentido na relação que estabelece com as outras. Essa relação é efectuada de vários modos, mas sobretudo através da participação de cada personagem numa determinada esfera de acções que a define como actante. Utilizando o esquema actancial de Greimas, eis como nos surgem relacionadas as personagens no episódio de Dido:

Supeito: Amor de Dido

Objecto: União com Eneias

Destinador: Dido

Destinatário: Eneias

Adjuvantes: Vénus, Juno, Ana

Opositor: Júpiter (o destino – "Fatum")

A força temática do episódio é o amor, a paixão de Dido por Eneias. O amor tende à realização e supõe a correspondência do objecto amado – Eneias. No entanto, estas relações são contrariadas por uma outra força temática derivada da super–estrutura narrativa – o Destino que arrasta Eneias para a fundação de outra cidade. Assim, retomados a outro nível, estes elementos adquirem valores e funções

diferentes, pois se relacionam de maneira diferente. Voltaremos a este ponto na parte final do trabalho. Para já, vamos tentar explicitar melhor as relações existentes ao nível da estrutura narrativa de base. Podemos considerá-las basicamente reduzidas a três: Desejo-Participação-Comunhão. Cada uma destas relações básicas apresenta transformações ou as suas opostas:

**Desejo:** Dido deseja Eneias e transforma essa relação em conquista, em sedução. Mais tarde, a relação de desejo transforma-se em ódio, em desejo de destruição, que é ainda uma forma de posse. Por outro lado, o desejo de Dido é derivado num sentimento de maternidade, exercido sobre Ascânio, filho de Eneias.

**Participação:** Dido *sabe* que deseja Eneias, mas tenta ignorar esse desejo.

**Comunhão:** A relação de comunhão Dido-Eneias sofre uma total transformação no final do episódio.

A estas três relações de base podemos acrescentar uma outra a que chamaremos de *comunicação*. É a relação existente por exemplo entre Dido e Ana. Na verdade, Ana não passa de um desdobramento da própria Dido, um reflexo dos seus impulsos inconscientes: "unanimam sororem" (Liv.IV,8). Esta relação pode ser considerada já uma transformação de uma outra, a relação de solidariedade (Vénus-Eneias), que apresenta também a sua oposta: relação de oposição (Juno-Eneias, Troianos).

### 3. O processo psicológico

Entre outras marcas diferenciadoras em relação às demais personagens, a narrativa destaca a dupla Dido-Eneias fazendo-a objecto de uma análise psicológica bastante aturada. Essa análise interessa-nos aqui não por si própria mas pela sua função semiótica. Como elemento diferenciador e significativo privilegiado, ela merece também uma análise destacada.

O processo não é idêntico em Dido e Eneias. Enquanto a situação de Dido se degrada continuamente até à destruição, Eneias conhece altos e baixos e acaba por recuperar-se na obediência ao Destino. O processo de Dido é um processo de degradação progressiva; o processo de Eneias é um processo de amadurecimento. Como dissemos algures, Dido *fecha* o episódio, ao passo que Eneias é o elo de ligação entre o episódio e o resto da narrativa épica.

A primeira imagem que a narrativa nos apresenta de Dido é bem positiva: rainha, altiva, de uma extraordinária elegância, dominadora e feliz no meio dos seus cidadãos. O símile de Diana (I 498-504) cristaliza essa imagem.

Perante Eneias, Dido fica estupefacta, mas nada prediz ainda a futura transformação. A sua hospitalidade resulta não apenas da admiração que Eneias lhe provoca, mas sobretudo do sentimento de solidariedade na desgraça: também ela andara fugida (profuga), peregrina à procura de uma nova pátria:

*"me quoque per multos similis fortuna labores  
iactatam hac demum uoluit consistere terra" (I, 628–29)*

A identidade de situação entre Dido e Eneias funciona como primeiro elemento de aproximação: *similis fortuna, iactatam* (cf. I, 3: *terris iactatus*). Ma é a partir da actuação de Cupido que a degradação começa. E Cupido insinua-se através dos sentimentos maternos de Dido (I, 714–719). A partir do verso 712 do I Livro da Eneida, os signos da degradação no processo de Dido começam a acumular-se: *infelix* (712), *ardescit* (712), *inscia* (718) e o verso 749 sintetiza o início do processo:

*"infelix Dido longumque bibebat amorem".*

É de notar o pormenor da análise feita pela narrativa: a aproximação começa por um sentimento de solidariedade, intensifica-se na admiração por Eneias e pelos seus presentes e nos sentimentos maternos de Dido.

Desde o princípio, o amor de Dido é caracterizado pela violência e pela irracionalidade. Nasce como preversão dos sentidos e esquecimento da *pietas* (o respeito devido à memória de Siqueu, antigo marido de Dido):

*".....abolere Sychaeum  
incipit et uiuo temptat praeuertere amore  
iam pridem resides animos desuetaque corda" (I, 720–22)*

Estas características acentuam-se no Livro IV: *cura* (1), *uulnus* (2), *caeco igni* (2), *male sana* (8), *culpa* (19),  *pudor* (27). A violência e impiedade da paixão de Dido desprendem-se igualmente das circunstâncias em que nasce e se consoma o impulso amoroso: o ambiente do banquete em que nasce o amor é conotado de luxo e prazer, ao passo que a união se verifica na recôndita obscuridade da gruta, no meio da tempestade.

No entanto, há da parte de Dido uma certa reacção à força irracional da paixão. Os versos 9–29 do Livro IV são uma tentativa de defesa do em que Dido ainda existe de racional: recorda os laços sagradas que a unem à memória de Siqueu, e jura-lhe fidelidade: 24–29. Mas Ana, ou contra-face de Dido, destrói qualquer resistência à paixão com três simples e significativos argumentos: *dulcis natos, Veneris praemis, bella Tyro surgentia*: que fazem apelo às três necessidades básicas de uma mulher: a maternidade, a realização sexual, o desejo de protecção masculina.

Devemos notar que a análise do processo de Dido realizada pelo narrador obedece a um código ético determinado que faz dela uma personagem negativa. Esse código pode evidentemente não coincidir com o do leitor que poderá ver em Dido uma personagem positiva. Mas é claro que o leitor é que deve integrar-se no código do narrador, se quiser compreender o significado e mensagem da narrativa. Fechamos o parêntesis.

Vencido o *pudor*, a degradação precipita-se rapidamente:



*"His dictis impenso animum flammauit amore  
spemque dedit dubiae menti soluitque pudorem"* (II,54–6)

As hesitações de Dido são vencidas pela força irracional do impulso amoroso e ela precipita-se definitivamente na loucura que a levará à morte. O símile Dido-gazela (68–73) sintetiza esta nova situação, e a partir daqui o texto multiplica os signos da degradação: demens (78), peste (90), furori (91), "ardet amans Dido traxitque per ossa furorem" (101), miserrima Dido (117).

O grau máximo de degradação é atingido quando Eneias decide abandonar Cartago. A *dementia* de Dido atinge o *furor*, ou máximo da irracionalidade. É novamente um símile que sintetiza este momento do processo: 300–303:

*"Saeuit inops animi totamque incensa per urbem  
bacchatur ....."*

A comparação com a bacante é extremamente expressiva. A partir daqui é a destruição, já anunciada na interpelação de Dido a Eneias (v.308): "nec moritura tenet crudeli funere Dido?". Só resta lamentar aquela que vai morrer, vítima do fogo interno que a devora, simbolizado e concretizado na pira fúnebre: miserrima (437), infelix exterrita Dido (450), infelix Phoenissa (529), infelix Dido (596).

Embora a narrativa faça de Dido vítima de forças que ela não pode dominar, o seu papel é preponderantemente activo, por oposição a Eneias cujo processo é bem mais passivo e ambíguo. De facto, Eneias não é coerentemente apresentado ao longo de todo o episódio. A uma apresentação positiva a nível de discurso (revela-se a Dido semelhante a um Deus – "deo similis"), corresponde por vezes uma apresentação negativa a nível de acção. É apresentado como chefe dos Troianos, mas não mantém uma personalidade suficientemente forte para chefe. A ideia de feminilidade, mais do que das palavras de Jarbas (IV,215), ressalta por vezes da própria actuação de Eneias. Devemos é perguntarmo-nos se essa ambiguidade tem um significado específico no interior do Poema.

A estadia de Eneias em Cartago constitui uma pausa na sua peregrinação, mas mais que uma pausa é um degrau no processo de maturação do herói iniciado no Livro II, a partir do momento em que os deuses lhe confiaram a missão de fazer renascer Troia com outra face. Eneias passa por um processo de transformação, eu diria que de Troiano Virgílio tenta fazer dele um romano. Dido é uma provação neste processo – a provação do irracional.

Vamos recolher alguns índices e tentar interpretá-los, tendo em conta a estrutura global do Poema:

1. Procurando auxílio e encaminhado por Vénus, Eneias dirige-se para Cartago envolto na nuvem que o esconde. Segundo Otis, Virgílio utiliza a nuvem para dar à aproximação de Eneias de Cartago uma estrutura dramática. A nuvem esconde e protege Eneias fisicamente, mas significa também o seu distanciamento espiritual em relação à cidade de Dido.

2. A reacção de Eneias à medida que se aproxima de Cartago é significativa: *miratur* é o significante quatro vezes repetido para exprimir essa reacção. A admiração de Eneias tem qualquer coisa de obsessivo e excessivo (de irracional): *dum stupet* (495). Há, por outro lado, na reacção do herói um sentimento de vazio, de não realização, bem patente na exclamação:

*"o fortunati, quorum iam moenia surgunt!"* (I,437)

Esta, na realidade, vai ser a grande provação do herói. Não é propriamente o amor de Dido que constitui a tentação: a cidade, essa sim. É com a cidade que Dido tenta seduzi-lo

*"Sidoniasque ostendet opes urbemque paratam"* (IV,75)

e é ocupado com a cidade que Mercúrio o encontra (IV, 260–67). O luxo do banquete oferecido por Dido bem como das armas e vestes com que Mercúrio o encontra, também ofertas de Dido, são do mesmo modo indícios relevantes para esta interpretação.

Eneias começa a ceder à "tentação" a partir do momento em que entra no templo de Juno:

*"... hic primum Aeneas sperare salutem  
ausus et adflictis melius confidere rebus"* (I,451–52).

*Hic*, precisamente no templo de Juno, cuja ira é a causa dos seus inumeráveis infortúnios. Acaso? ironia? ou signo verdadeiramente significativo no processo? Pois é aqui que a degradação se inicia. Aqui espera ele Dido, aqui se desfaz a nuvem que o protegia:

*".....erumpere nubem  
ardebant....."* (I,580–81).

Será por acaso que o verbo utilizado para designar a ansiedade de Eneias e Acates é o mesmo que com tanta insistência será designada a paixão irracional de Dido?!

A mudança de situação de Eneias, no sentido da recuperação para a obediência ao Destino, dá-se a partir da intervenção divina de Mercúrio que chama o herói à pedra (passe-me a expressão). A recuperação consiste, mais concretamente, na retomada de consciência do herói sobre a missão que lhe pesa nos ombros e que Mercúrio lhe recorda. Eneias retoma a *pietas* ao aceitar obedecer ao Destino: a sua partida para Itália é não somente exigência dos deuses, mas dos antepassados (Anquises, seu pai) e da descendência (representada em Ascânio). A partir do verso 393 do Livro IV, Eneias volta a ser o *pius*, epíteto que tinha perdido desde o verso 545 do Livro I.

### III. O sentido do episódio na estrutura global do poema

Ao longo da análise feita, ficaram já semeadas algumas das conclusões que dão o sentido do episódio de Dido no interior da Eneida. Não pretendemos de modo algum ter achado nada de novo. Talvez confirmar ideias já feitas, isso sim. Parece-me, contudo, que ficou bem claro que o episódio de Dido constitui uma estrutura particular dentro da Eneida (chamemos-lhe uma grande unidade narrativa), que é passível de uma análise até certo ponto independente, embora devendo ser retomada a um nível de interpretação superior. Entram agora aqui em jogo os códigos temáticos e ideológicos que estruturam a Eneida. Não vamos desenvolver esse assunto, porque seria começar um outro trabalho. Contudo, o esquema actancial de Greimas, aplicado não às sequências do episódio mas à própria Eneida, pode fornecer-nos de maneira sintética a integração das unidades a um nível superior e a sua interpretação final:

Sujeito: Estabelecimento do Povo Troiano na Itália.

Objecto: Fundação do Povo Romano

Destinador: O Destino (Fatum), Júpiter.

Destinatário: Eneias, o povo troiano

Adjuvantes: Vénus

Opositores: Juno, Dido.

Por comparação com o esquema atrás suposto, vemos como mudando o sujeito e o objecto actancial (aqui entendidos como a força temática e a orientação concreta que ela toma) mudam também as posições respectivas dos outros elementos. Isso ajuda-nos a esclarecer a regra do "ser" e do "parecer" enunciada por Todorov quanto à relações das personagens. Assim, Juno, opositora de Eneias, na estrutura global épica, *parece* funcionar como adjuvante no episódio de Dido, é como adjuvante que de facto funciona, uma vez que favorece os amores de Dido e Eneias.

Do que ficou dito e das análises feitas, creio poder concluir-se (sem nada dizermos de novo) que são duas as forças que se antagonizam na Eneida: a PIETAS e o FUROR, a docilidade ao Destino como vontade dos deuses e da História e a sua recusa, o RACIONAL e o IRRACIONAL, ou, se quisermos, na interpretação ultra-simbólica e maniqueísta de Brook Otis:

O passado

O futuro

O homem dominado pelas paixões, pela irracionalidade, pelo *indignus amor*, *furor*, morte.

O homem pius,

e que é segundo estas forças temáticas que as personagens e todo o episódio de Dido se estruturam.