

The Royal Fair: Dido e Elizabeth, rainha de Cartago/rainha da Inglaterra.

Silvana Ruffier Scarinci
UFPR - silvanascarinci@yahoo.com.br

Resumo: Dido foi uma personagem que se perpetuou, desde sua primeira aparição na literatura ocidental, como objeto para as mais diversas representações. A personagem será recebida na Inglaterra como modelo para compreender ou extravasar ansiedades em relação a Rainha Elizabeth. Muito foi discutido sobre a pequena ópera de Purcell/Tate e seus significados alegóricos, embora as relações possíveis entre Dido e Elizabeth não foram até agora apontadas. Neste trabalho busco demonstrar como os autores constroem a figura da Rainha tíria com referências claras a Elizabeth, enobrecendo-a, com inconfessada nostalgia pelo glorioso, perdido império.

Palavras-chave: *Dido and Aeneas*. Dido e Elizabeth . Henry Purcell e questões de gênero.

The Royal Fair: Dido and Elizabeth, Queen of Cartage/Queen of England

Abstract: Dido was a character that has been perpetuated, since its first appearance in Western literature, as an object for many different representations. The character will be received in England as a model to understand or express anxieties about Queen Elizabeth. A good amount of discussion has been made about the Purcell/Tate's miniature opera and its allegorical meanings, although the possible relationship between Dido and Elizabeth were not so far mentioned. In this paper I seek to demonstrate how the authors build the figure of the Tirian Queen with clear references to Elizabeth, ennobling her with an unconfessed nostalgia for the glorious lost empire.

Keywords: Dido and Aeneas. Dido and Elizabeth. Henry Purcell and gender issues.

A mais famosa passagem da Eneida, no Livro V, tem sido fonte para um incansável “exercício de transformação de gênero”, graças à pausa concedida por Virgílio à longa narrativa épica das aventuras de Enéias. O episódio consiste em um inesquecível momento de suspensão lírica, no qual podemos vislumbrar um pouco da intimidade do protagonista principal e daquela que se tornaria fonte para as mais diversas representações, a pulcríssima Rainha Dido. Os personagens principais do V livro da Eneida pertencem à lenda histórica sobre a queda de Tróia e a criação de Cartago e Roma. Dido fundaria Cartago por volta do século VIII AC, após fugir da Tíria, onde seu marido, o Rei Siqueu, fora assassinado. O novo império, ao prosperar, provoca a ambição do soberano da vizinha Getúlia, Iarbas, que se torna pretendente de Dido. Ameaçada pela violência de Iarbas e para não romper os votos de castidade proferidos ao se tornar viúva, Dido opta pelo nobre suicídio. Ao contrário do que contou Virgílio, Enéias e Dido nunca se encontraram, e a Rainha teria se suicidado antes da passagem de Enéias por Cartago. Este seguiria seu destino heroico, tornando-se o fundador de Roma. Ao desviar o curso da conhecida lenda histórica e promover o

encontro de amor entre Enéias e Dido, Virgílio coloca em suspenso as premissas poéticas da epopeia e abre espaço para o desfecho trágico do episódio.

A fortuna de Virgílio na Inglaterra se deu através de quatro traduções da Eneida: Gavin Douglas (1553), Henry Howard, the Earl of Surrey (1557), Thomas Phaer (1558) e Richard Stanyhurst (1558). O encontro amoroso dos dois personagens recebeu alusões em comédias, tragédias ou história, representado de forma lírica ou solene, ou rebaixado comicamente em versões travestidas. A presença da obra de Virgílio na Inglaterra seiscentista e a famosa descrição dos conflitos amorosos de Dido e Enéias provocaram uma identificação natural entre Elizabeth I e Dido, a primeira, soberana do mais longo e bem sucedido reinado britânico (1558-1603). A história de Dido servia como modelo para compreender ou extravasar ansiedades em relação a Rainha Elizabeth. A propagada virgindade de Elizabeth I tornou-se um mito político e estratégico durante todo o seu reinado, subvertendo, graças à habilidade na construção de sua imagem, o discurso oficial contra a legitimidade de uma mulher governante. A imagem da donzela, poderosa e virgem, foi explorada em todos os gêneros artísticos, e Elizabeth recebeu caracterizações como Judite, Cíntia, Astrea, Vênus-*virgem* e *Eliza Triumphans*. A ligação entre Dido e Elizabeth se faz presente também na pintura: o retrato de Siena de Elizabeth I de Cornelius Ketel (1578), retrata a Rainha segurando uma peneira em alusão ao mito de Túcia, a virgem que provava sua castidade carregando água sem que uma gota passasse pela peneira. O corpo virginal da Rainha serve de alusão ou metáfora da integridade do reino. Na coluna da direita vemos o primeiro encontro entre Dido e Enéias em um banquete. A história da mais antiga chefe de estado é utilizada como advertência aos perigos que estaria submetida uma mulher ao governar um reino, fadado à desordem por conta de sua perturbada vida amorosa.



Exemplo 1: O retrato de Siena, c. 1580-1583. Atrib. a Cornelius Ketel. Pinacoteca Nazionale, Siena.

Esta leitura se fazia possível graças às ambiguidades na construção da personagem presentes desde a obra de Virgílio, dando espaço a todo tipo de interpretação. Petrarca e Boccaccio retrataram-na como exemplo da virtude feminina. A tradução para o inglês de Thomas Morley de Petrarca, em 1554, reforçaria para os ingleses uma visão positiva de Dido, contradizendo a lenda histórica e a própria narrativa de Virgílio:

*Not that Dydo that men doth wryte,
That for Eneas with death was dyte,
But that noble lady true and juste
For Sychen her joye and hartes lust.*

Não aquela Dido que os homens descrevem,
Que por Enéias pela morte foi tomada,
Mas aquela nobre donzela verdadeira e justa
Que por Siqueu sua alegria e seu coração
languescem.

Elizabeth, como a Rainha Tíria são colonizadoras e criaram novos estados: as colônias inglesas no novo continente americano e a africana Cartago. Outra propagada representação de Dido identificada com a Rainha Elizabeth promove a imagem da monarca que entrega a vida por seu reino, servindo como modelo para diversos retratos nos quais a rainha exibe uma joia representando um pelicano. De acordo com a lenda, o pelicano perfura o próprio peito para alimentar seus filhotes com seu sangue.

Graças a seu potencial dramático e ao percurso bem sucedido no Renascimento da tragédia, a história do amor do guerreiro troiano e da Rainha de Cartago seria fonte de inspiração para diversas óperas, especialmente a veneziana *Didone* (1641), de Francesco Cavalli e Giovan Francesco Busenello, *Dido and Aeneas* (1684¹) de Henry Purcell e Nahum Tate, e *Didon* (1692) de Henry Desmarest e Geneviève Gillot de Saintonge. Em artigo anterior, discutimos a representação de Dido na ópera de Cavalli, ficando clara sua condenação e rebaixamento, contrapondo-a às personagens troianas, Cassandra, Écuba e Creusa:

Delineadas para estabelecer a tipologia da heroína trágica e virtuosa, vítimas de um destino cuja força não controlam, as três mulheres troianas do primeiro ato usurpam o lugar de Dido. Tróia, venerada pelo público veneziano, e sobretudo pelos *Incogniti*, ganha estatura sublime, e Cartago será rebaixada à um universo mundano e vulgar e finalmente cômico. Cartago nos é apresentada como o estrangeiro, habitada pelo Outro ameaçador (HELLER, 2003: 96) que se personifica na figura da *pulcríssima* rainha (SCARINCI, 2010: 1060).

Uma das fontes importantes para a adaptação de Henry Purcell e Nahum Tate da história de Virgílio teria sido a farsa de Christopher Marlowe e Thomas Nashe, *Dido, Queen of Carthage*, de 1593. A obra de Marlowe distancia-se notavelmente de Virgílio, carregando o drama com passagens ora satíricas, ora de um erotismo beirando a pornografia. O dramaturgo elisabetano alinha-se aos detratores de Enéias pio em sua missão heroica. Seu personagem é frequentemente retratado como um pastiche de herói, um jovem inconstante que segue a paixão de Dido tão levemente quanto a abandona por ordens de Hermes – em algo semelhante, ao retrato de Enéias feito por Tate e Purcell. A *Dido* de Marlowe, entretanto, não recebe tratamento muito amável, visto por alguns críticos como meio para fustigar Elizabeth, retratando-a como uma jovem com muitos pretendentes estrangeiros a quem descarta com facilidade. Embora Marlowe não dedique a Elizabeth deferência positiva, a idealização e admiração pela rainha inglesa sobreviveram sua morte e espalhou-se até mesmo ao continente americano: Anne Bradstreet (1612-1672) compararia a Rainha de Cartago a Elizabeth, já em meados do século XVII:

*Dido, first foundress of proud Carthage walls
(Who living consummates her funerals)
A great Eliza, but compared with ours
How vanisheth her glory, wealth and powers.*

Dido, primeira fundadora da bela Cartago
(Que em vida consumou seu funeral)
Grande Elisa, mas comparada com a nossa
Desvanece sua glória, riqueza e poder.

Com a morte de Elizabeth, e o final da dinastia Tudor, criou-se grande expectativa em relação ao parente mais próximo da Rainha, James I. Sua inadequação como governante foi constatada pouco após sua ascensão ao trono; em constantes conflitos com o parlamento, colocou em risco a hegemonia inglesa, ameaçando sua independência com duvidosos acordos diplomáticos com a Espanha, provocando renovada nostalgia pela antiga monarca. Sua fama ainda aumentaria com a deflagração da Guerra dos Trinta anos e a crise durante o convulsivo reinado de Charles I, seguido pela República de Cromwell e a Restauração. Nenhum dos três monarcas que atravessaram os anos em que viveu Purcell superou a sombra da popularidade de Elizabeth I. O mito de Elizabeth como “Good Queen Bess” evoluiu e se fixou plenamente no século XVII, principalmente com a função de evocar a imagem positiva de uma governanta ao mesmo tempo firme e benevolente, em contraste com seus sucessores em tempos de convulsões políticas e intransigência religiosa. Diversos autores escreverão sobre a famosa Rainha, século XVII adentro: Edmund Bohu escreve

o pretensamente histórico *Character of Queen Elizabeth*, em 1693. Thomas Heywood teria sido o autor que mais profundamente fixou e enalteceu o mito de Elizabeth com duas obras bastante populares: *Gunaikeion; or nine Books on Various Histories Concerning Women* (1624) e *The exemplary Lives and Memorable Acts of Nine of the Worthiest Women of the World* (1640). E finalmente, o libretista de Purcell, Nahum Tate nos lega um pequeno livro, escrito em 1692, *A present for the Ladies, Being an Historical Account of Several Illustrious Persons of the Female Sex*. Re-editado um ano depois, este é mais um documento que discute a natureza da mulher, tão debatido na Inglaterra ou no continente desde o Renascimento. Conforme a convenção do gênero já estabelecera, o autor trata de descrever as virtudes de personagens femininas: das mulheres bíblicas – de Eva a Judite – a mulheres da Antiguidade histórica ou literária – Penélope ou Zenóbia – e finalmente às mulheres com virtudes masculinas, como Semíramis, Dido ou a Rainha Elizabeth. O livro de Tate é surpreendentemente protofeminista, retratando suas personagens com incomparável generosidade – mesmo Medeia, a temível personagem de Eurípedes, promotora da morte de seus próprios filhos, é enobrecida. A pequena ópera de Purcell poderia ser mais um capítulo do opúsculo de Tate. Dido é representada em toda a sua grandeza como a Rainha casta, a Rainha virgem, ou a idealizada Elizabeth I.

Purcell herdara da tradição veneziana o gosto pelos baixos obstinatos, traduzidos para a Inglaterra como *ground bass*. 87 de suas composições utilizam-se destes modelos e existem evidências que Purcell conhecia a obra de Monteverdi e Cavalli, este último, o autor seiscentista italiano que nos legou o maior número de baixos *ostinati*, em geral ampliados cromaticamente a partir do simples tetracórdio descendente menor. Purcell desenvolve este tipo de baixo de forma extremamente pessoal, criando novos modelos que se fixam inelutavelmente em nossas memórias.

Na concisa obra de Purcell, assistimos à primeira aparição de Dido sobre um desses baixos, repetido 84 vezes. Com o *Lamento della ninfa*, em 1623, Monteverdi estabeleceu o topos do Lamento como representação de cunho trágico da loucura, em sua nobre expressão das paixões excessivas, aquelas mais próximas do efeito que Aristóteles denominou de catarse. De Monteverdi, Purcell aprendera também a representação musical da *sprezzatura*,¹ o gesto mais caro ao cortesão em sua elegância e refinamento de discurso, como nas notas que não se articulam no tempo forte, mas sempre no contratempo. A primeira aparição de Dido marca já o caráter trágico da personagem, escrita sobre um baixo obstinado em Dó menor: “Ah! Belinda, I am prest

with torment not to be confessed / Peace and I are strangers grown,” distribuído sobre o mesmo baixo 11 vezes. A 12a. aparição do baixo modula para sol menor citado duas vezes sob as palavras: “I languish till my grief is known”. Na segunda repetição, a longa nota sobre a sílaba “lan (guish)” fará um desenho descendente cromático, percorrendo uma oitava. Eis a fala elevada de uma soberana, em pleno domínio do decoro que lhe é apropriado, embora possamos entrever por primeira vez os desígnios do trágico desfecho final, através do insistente, inexorável baixo.

Exemplo 2: Primeira aparição de Dido, sobre um baixo ostinato de Purcell.

O conflito entre o amor por Enéias e a *pietas* de uma Rainha que teme subverter a ordem de seu reino ecoam a mitologia sobre a Rainha Elizabeth, que enfrentara conflito semelhante durante seu reinado. A famosa cena de caça da corte transforma-se em Purcell e Tate na descrição dos bosques nos quais Diana viria se recolher. Sabe-se que a música foi também um instrumento utilizado por Elizabeth para enaltecer sua imagem política (HAGEMAN: 241), o que contribuiu fortemente para a sobrevivência de sua imagem após sua morte. Thomas Morley estabelece o mito de Elizabeth na sua elaboração musical, vinculando-a indelevelmente com a personagem da deusa virgem, Diana. Em sua coletânea de madrigais de vários autores, *The triumphes of Orianna*, cada peça era concluída com a mesma frase: “Then sang the shepherds and Nymphs of Diana / Long live fair Orianna”.

A música que segue a cena de caça não sobreviveu: o libreto indica uma “gutter ground a dance”, provavelmente uma “ciaconna” para guitarras solo, que alguns autores acreditam ser a oportunidade dramática para a cena de amor entre Dido e Enéias. Esta misteriosa cena é seguida por outros dois marcantes *Ground Basses* de Purcell.



Exemplo 3: Cena 9: baixo *ostinato* para cena de caçada.

Este baixo é insistente e ritmicamente penetrante, anunciando que há algo de errado no reino de Cartago, prenunciando o fim da cena de felicidade amorosa. Esta cena é imediatamente anterior à peripécia, quando Enéias será abordado pelo falso Mercúrio que o impelirá a abandonar Cartago e sua Rainha. O relato descreve Diana banhando-se, quando é surpreendida por Acteon, o qual “descobre seu destino”, ao ser ferido mortalmente por seus próprios cães de caça.² A representação de Elizabeth como Diana, a deusa virgem, como vimos, foi motivo recorrente em diversas ocasiões – ao renunciar ao amor, transforma-se na Rainha virgem, cujo mito é perpetuado e reencenado até bem depois da ópera de Purcell. Neste momento da ópera, Dido é avisada do perigo que lhe ameaça. Do universo pastoral dos vales amenos de Diana, da caça e dos divertimentos de corte, a ópera desliza para os abismos do II Ato, para o mundo subterrâneo das bruxas e para o ambiente baixo dos marinheiros, da bebida e da permissividade sexual, embora sem cair no tom da sátira erótica de Christopher Marlowe. A ópera muda do gênero alto e nobre da corte para o gênero baixo, mundano, dos personagens do povo. A mistura de gêneros não é novidade desde os espanhóis – principalmente Lope de Vega – que tanto influenciou Shakespeare e a própria ópera veneziana. Aqui o fenômeno é diametralmente oposto à *Didone* de Cavalli. Nossa Dido inglesa ganha estatura e nobreza ao afastar-se dos perigos subterrâneos que a ameaçam com a perda do amor de Enéias e a morte inevitável. O lado obscuro da Dido virgiliana, no desvario de um amor proibido, encontrava na feitiçaria uma forma de alívio para seu martírio amoroso, tornando-a fácil alvo para todo o tipo de condenação moral, como o fizeram Cavalli/Busenello, em perfeito eco à ideologia misógina tantas vezes expressa pelos *Incogniti* venezianos. Com Purcell/Tate, Dido é purificada: os autores separam nitidamente o mundo alto do baixo, deixando que todo o mal se concentre na figura da feiticeira e suas assistentes, restando a Dido um lugar de Rainha casta e nobre. Informada da partida iminente de Enéias, Dido o enfrentará com amargas censuras: a cena é musicada engenhosamente por Purcell como a mais extraordinária imitação de disputa, num ritmo crescente de altiva e acirrada luta verbal.

“Death is now a welcome guest”, canta Dido, que se dignificará através do suicídio que expurga sua culpa e lhe devolve o status de Rainha virtuosa e pura, como Elizabeth, tão cara à memória dos ingleses. Tópicos recorrentes nas homenagens póstumas a Elizabeth, presentes em madrigais ou *Ballads*, ressurgem na ópera de Purcell/Tate. A imagem de rosas trazidas a Oriana nos madrigais escritos por Thomas Morley e Henry Peacham³ ressurgirão no desconsolado coro final em que Cupidos com asas caídas são encarregados de “scatter roses on her [Dido’s] tomb” (distribuírem rosas sobre seu túmulo). Em 1656, uma balada dedicada a Elizabeth apareceu em uma publicação – *Choice Drollery* – considerada tão subversiva que quase toda a edição foi queimada pelo Parlamento. O final da elegia poderia perfeitamente fazer parte do pequeno livro sobre as mulheres de Nahun Tate e as referências poderiam descrever tanto Elizabeth quanto Dido:

[...] *She rul’d this Land alone of her self,
And was beholding to no man.
She bare the waight of all affaires,
And yet she was but a woman.*


*A woman said I? Nay that is more
Nor any man can tell,
So chaste she was, so pure she was,
That no man knew it well.
For whilst that she liv’d till cruel death
Exposed her to all,
Wherefore I say lament, lament,
Lament, both great and small.*

Ela governou estas Terras só consigo mesma,
E não contou com homem algum.
Ela suportou o peso de todas as obrigações,
E ainda assim ela não passava de uma mulher.

Uma mulher, disse eu? Não, é muito mais
Homem algum pode dizê-lo,
Tão casta era ela, tão pura era ela,
Que homem algum sabia bem.
Pois enquanto ela viveu até que a cruel morte
Expô-la a tudo,
Portanto eu digo, lamentem, lamentem,
Lamentem, ambos grandes e pequenos.

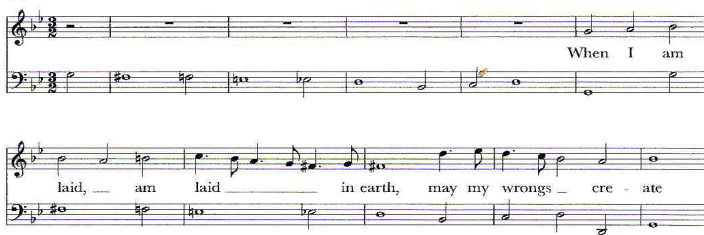
Purcell eleva a figura de Dido à estatura nobre e trágica da mesma heroína troiana que usurpara, em Cavalli, o lugar da personagem principal. Hécuba, merecedora do mais bem sucedido baixo obstinado em *La Didone*, é aqui metamorfoseada em Dido, que recebe então o emblema supremo da heroína trágica. Como notou Wendy Heller, os dois baixos são surpreendentemente semelhantes.

(a) Hecuba:



Tre - mu - lo spi - ri - to, Fle - bi - le e lan - gui - do E - sci - mi su - bi - to.

(b)



When I am
laid, am laid in earth, may my wrongs - cre - ate

Exemplo 4: Trecho do Lamento de Hecuba (*La Didone*, de Cavalli) e início do Lamento de Dido (Purcell)

Purcell, através de suas melodias com contornos lancinantes, constrói para sua Dido um Lamento tão dramático e denso, suspenso entre a vida e a morte, fazendo juz à intensa descrição de Virgílio da lenta agonia de Dido que finalmente morre quando Iris desata-lhe a alma até que “fo[ra]-se o calor e evapo[rara]-se a vida”. Neste momento final, literatura e música se completam formidavelmente, numa das cenas mais profundamente tristes e devastadoras da história da música e da literatura. Com a música de Purcell, a agonia de Dido se suspende no excruciante lamento escrito sobre o ostinato que se eterniza em nossas memórias e nos faz cumprir o desejo de Dido em suas pungentes e derradeiras palavras: “Remember me”. Dido será para sempre lembrada. Assim como Elizabeth, cuja construção cuidadosa de uma imagem magnífica do ponto de vista estético criou um sentido de melancólica nostalgia por um mito da soberana perfeita cuja perda seria sempre lamentada.

Bibliografia

BURDEN, Michael. Dido and Aeneas. *Musical Times*, 1989, 76-9.

HAGEMAN, E. e CONWAY, K, ed. *Resurrecting Elizabeth I in Seventeenth-Century England*. Cranbury, Associated University Presses, 2007.

HELLER, Wendy. ‘A present dor the Ladies’: Ovid, Montaigne and the redemption of Purcell’s Dido. *Music and Letters*, Vol. 84 No. 2. Oxford University Press, 2003, 189-207.

MARLOW, Christoph. The complete plays. London, Penguin Classics, 1993, 5-67.

POTTER, Lucy. Marlowe’s Dido and the Staging of catharsis. *Journal of the Australian University of Modern Language Association*, Sidney, Australian University Press, 2007, 134-156.

PRICE, Curtis. *Dido and Aeneas: Questions of Style and Evidence*. *Early music*. New York, 22/1, 365-7, 1994

SCARINCI, Silvana. Dido em lieto fine: breve estudo sobre a construção da personagem na ópera de Cavalli e Busenello. *Anais da Anppom*. 1058-1063, 2012.

WOOD, Bruce e PINNOCK, Andrew. Unscar'ed by turning times. The dating of Purcell's *Dido and Aeneas*. *Early Music*, New York, 20/3, 373-90, 1992.

WALKLING, Andrew. *Political Allegory in Purcell's 'Dido and Aeneas'*. *Music & Letters*, Oxford University Press, 76/4, 1995.

¹ Esta ideia surgiu de um comentário de Martin Gester, em conversa sobre a *Arianna* de Monteverdi, e o uso insistente de ataques no contratempo na voz do canto, recurso utilizado pelo compositor inúmeras vezes.

² Esta é uma referência direta à peça de Marlowe: *As I remember, here you shot the deer / that saved your famished soldiers' lives from death, When first you set your foot upon this shore, / And here we met fair Venus, virgin-like, / Bearing her bow and quiver her back.*

³ Mais conhecido por seu livro, *The complete gentleman* (1622), uma espécie de *Il cortigiano* inglês, o autor, assim como Thomas Morley, era um estudioso dos madrigais italianos.