
“A Rainha de Cartago, que odiamos ...”: Sobre os motivos e significados do abandono na ópera *Dido e Enéias* de H. Purcell e Nahum Tate¹

Paulo M. Kühl*

O abandono é um dos acontecimentos centrais nas vidas das várias heroínas da antiguidade e a ópera, desde suas origens, sempre explorou isso. A proposta do presente trabalho é investigar como é construído dramaticamente o abandono de Dido, e seus diversos significados, na ópera *Dido e Enéias* de H. Purcell, com libreto de Nahum Tate.

Dido e Enéias, H. Purcell, N. Tate, mulheres abandonadas

Mulheres abandonadas permeiam as narrativas mitológicas e foram constantemente representadas em óperas, constituindo um dos grandes filões para os espetáculos com música; o conflito entre as obrigações do amor e os deveres cívicos foi tema central desde os primórdios da ópera. Já nas *Cartas de Heroínas* de Ovídio, configurou-se um vasto repertório de amantes traídas e suas diversas traduções, sobretudo a partir do século XVI, contribuindo ainda mais para a permanência desses temas nas artes.¹ Os amores de Dido e Enéias e o abandono da rainha de Cartago inspiraram numerosos artistas nos mais variados domínios: pintura, escultura, literatura e, no caso da música, cantatas, óperas e até mesmo música instrumental.² Mais especificamente, na Inglaterra, de Shakespeare a Dryden, diversos poetas dedicaram-se a esse tema e, como se sabe, a ópera de Purcell, com libreto de Nahum Tate,

¹ Uma versão preliminar deste texto foi lido no “Colóquio Dido e Enéias”, realizado no Instituto de Artes – UNICAMP, em 20 e 21 de agosto de 2009.

*Paulo M. Kühl é Bacharel em Filosofia (USP-1987), Mestre em História da Arte e da Cultura (UNICAMP-1992), Doutor em História (USP-1998) e realizou sua pesquisa de pós-doutoramento junto ao Departamento de Música da New York University (Bolsa CAPES, 2007-2008). Desde 1995 é professor do Instituto de Artes da UNICAMP, onde atua nas áreas de história da arte e história da ópera. Suas pesquisas versam sobre a história da ópera nos séculos XVIII e XIX, sobre a teoria da ópera no mesmo período e também sobre as relações entre as preceptivas, as artes visuais e a música.

é um dos pontos altos dessa trajetória. O que interessa mais especificamente neste artigo é analisar o modo como Tate e Purcell apresentam os motivos que levam Enéias a abandonar Dido. Sabe-se muito bem que o público da época (e o público posterior) conhecia em detalhes o livro IV da *Eneida*, com o episódio da partida de Enéias e a conseqüente morte de Dido; mas, na ópera de Purcell, outros elementos dramáticos e musicais aparecem, transformando não especialmente o resultado da ação, mas a maneira como os fatos se desenrolam.

Em primeiro lugar vale destacar que, na obra de Virgílio, Enéias precisa ser lembrado duas vezes de que deve partir de Cartago e cumprir seu destino na fundação de Roma. Para Denis Feeney, “esta dupla interrupção é um notório escândalo para a interpretação”³, já que a posteridade sempre se interrogou sobre os motivos que levaram Enéias a esquecer sua missão. O mesmo autor recorda ainda que a visão de um deus, no mais das vezes, vem acompanhada de certa desconfiança, permanecendo a dúvida se a manifestação divina é ou não genuína⁴. Nas próprias linhas da *Eneida* (IV, vv. 556-559) lemos que “a forma do deus”, “em tudo **semelhante** a Mercúrio”, apareceu para Enéias. Assim, a semelhança não garantiria necessariamente a autenticidade da aparição, o que poderia ter levado Enéias a duvidar do que viu (isto será importante para a argumentação mais adiante). Se a iconografia de Dido pode ser muito complexa, dependendo das variantes de interpretação do mito e dos episódios representados, aquela da aparição do deus para o herói troiano é, em geral, relativamente simples, como por exemplo, no quadro de Marcantonio Franceschini (**Figura 1**) e no afresco de G. B. Tiepolo (**Figura 2**): Mercúrio apenas indica a Enéias um caminho com um gesto que sugere o comando da partida.⁵ O problema não é exatamente a representação dos personagens envolvidos, mas a combinação de diversas ações que podem explicitar os motivos do abandono. Nas representações tradicionais, é Mercúrio o motor da ação que recoloca Enéias em seu destino. Sabe-se, desde o início, que o herói deve fundar um novo império na Hespéria e a passagem por Cartago parece apenas distraí-lo de sua missão, vindo daí a necessidade da dupla aparição de Mercúrio.

É no segundo ato da obra de Tate e Purcell que o destino dos personagens começa a ser traçado. No início do primeiro ato, Dido ainda relutava em ceder aos encantos de Enéias e é somente através dos conselhos de Belinda e dos avanços do príncipe troiano que a rainha se entrega ao amante (apesar de não se saber exatamente quando). Um coro triunfal encerra o primeiro ato (*To the Hills and the Vales*), e o segundo inicia numa caverna, com a Bruxa invocando as feiticeiras:

Act the First⁶

[...]

*Cho. To the Hills and the Vales, to the Rock
and the Mountains*

[...]

The Triumphant Dance

Act the Second

Scene the Cave

Enter Sorceress

Sorc. Wayward Sisters you that Fright.

The Lonely Traveller by Night.

[...]

Ato I

[...]

*Coro. Às colinas e aos vales, ao rochedo
e às montanhas*

[...]

Dança Triunfante

Ato II

Cena na caverna

Entra a Bruxa

Bruxa. Irrefreáveis irmãs, que assustais

O viajante solitário à noite.

[...]

Na tradição antiga, não existe menção a este episódio e sabe-se que Tate inspirou-se em outras fontes para produzir toda esta cena: uma citação direta de *Macbeth* de Shakespeare (*Wayward Sisters*) na invocação que a Bruxa faz⁷; a bruxa Ragusa e a cena da tempestade de seu próprio *Brutus of Alba* (1678)⁸; as diversas cenas de bruxaria presentes no teatro inglês. No caso específico da ópera *Dido e Enéias*, a Bruxa manifesta seu ódio por Dido e trama para destruir a rainha.

Sorc. The Queen of Carthage, whom we hate,

As we do all in prosperous State,

E're Sun set shall most wretched prove,

Deprived of Fame, of Life and Love.

Cho. Ho, ho, ho, ho, ho, ho, &c.

Bruxa. A Rainha de Cartago, que odiamos,

Como odiamos a todos os que prosperam,

Antes do pôr do sol sofrerá as maiores misérias,

Desprovida de fama, de vida e de amor.

Coro. Ho, ho, ho, ho, ho, etc.

Através do libreto, não é possível estabelecer se existe um motivo específico para se odiar a Rainha de Cartago, ou se se trata apenas de um tipo de ódio a "todos os que prosperam". O plano malévolo é o seguinte: depois da caça, um elfo aparecerá "na forma do próprio Mercúrio" ["*In form of Mercury himself*"] e ordenará a partida de Enéias. Note-se como se

constrói o engano do herói, que, no caso da ópera, em nenhum momento duvida se a aparição é genuína ou não. Até aqui, nenhuma novidade, a não ser pelo fato de ser um elfo a aparecer como Mercúrio. A Bruxa lembra que “por destino, Enéias deve procurar o solo italiano”, mas ela, de fato, traz para si o motor da ação: é ela quem determina o arдил que levará Dido à ruína. O falso Mercúrio aparece e dá sua ordem, e Enéias lembra que o “comando de Júpiter deve ser obedecido”, pensando apenas nas palavras que usará para contar sobre sua partida a Dido. No Ato III, os marinheiros preparam-se para a partida e a Bruxa e suas feiticeiras regozijam-se com o fim iminente de Dido (*Elisa's ruined*). O diálogo final entre a rainha e Enéias não explica de fato o que aconteceu; além disso, Enéias diz que, “a despeito do comando de Júpiter”, resolve ficar. Dido repudia a proposta, porque ele “pensou uma vez em deixá-la”. Enéias simplesmente desaparece e Dido prepara-se para morrer (é necessário lembrar que, na ópera, não existe indicação alguma da morte, só seu anúncio). Dentro da ação é difícil compreender exatamente por que ela não aceitou a oferta de Enéias; seria a traição em pensamento um motivo suficiente para repudiá-lo?

Gostaria de propor agora uma leitura a respeito do abandono que, em certa medida, foi parcialmente sugerida por outros autores. Em primeiro lugar, destaca-se o fato de que uma leitura alegórica da ópera já foi mais de uma vez invocada, especialmente aquela que vê na obra de Purcell e Tate uma alegoria política, na qual a Bruxa representaria a Igreja Católica que tenta destruir (e no caso, consegue) a felicidade do casal reinante (William e Mary).⁹ Lembre-se que, no teatro inglês, usualmente as bruxas eram mulheres católicas e certamente existem diversos níveis de significação que se superpõem: se na *Eneida*, Dido e Cartago deveriam ser abandonadas e vencidas para o triunfo romano e troiano, no caso da ópera de Purcell, trata-se de uma oposição entre a Inglaterra protestante associada ao casal protagonista versus a Roma católica representada pela Bruxa. Apesar de não aceita por todos os especialistas, essa leitura é uma das mais lembradas e, já na época da estreia, a ópera foi percebida segundo essa chave interpretativa.

Num artigo de 1976, Roger Savage propôs uma leitura diversa:

Poder-se-ia, de fato, argumentar que, deixando de lado Enéias e sua contrapartida bufa, o marinheiro tenor-solo, todos os personagens na ópera são realmente aspectos personificados de Dido: Belinda e a segunda mulher, projeções de seu clamor por uma realização erótica; a Bruxa, um formidável *anti-self*, incorporando todas as suas inseguranças e apreensões de um iminente desastre, por seu envolvimento em uma relação pessoal profunda; e as duas bruxas, sombras pesadélicas de Belinda e da segunda mulher.¹⁰



Marcantonio Franceschini

Mercúrio despertando Enéias, 1713-14,
óleo sobre tela, 246 x 147 cm, Urbino,
Galleria Nazionale delle Marche

Não devemos nos enganar com a linguagem psicologizante; a proposta do autor era a de encontrar elementos estruturais que mostrassem uma relação de semelhança entre Dido e a Bruxa. Podemos, é claro, ler este espelhamento como uma questão psicológica: Michael Burden fala da Bruxa como um "*alter ego* de Dido, seu demônio negro, representando sua culpa e o reconhecimento de que o Destino proíbe sua 'relação' com Enéias"¹¹. Desse modo, segundo o autor, haveria uma espécie de conspiração de Dido contra si mesma, um caso de autossabotagem: a dúvida, a suspeita e a desconfiança é que a corrompem e a conduzem à autodestruição, mais do que, como diria Curtis Price, "as circunstâncias impostas pelo destino ou pela perfídia"¹². A linguagem novamente soa como "psicológica", mas se pode entender a Bruxa como uma espécie de Dido-ctônica, assim como Hades pode ser Zeus-ctônico. Trata-se do aspecto infero, por oposição à qualidade olímpica e luminosa. Tal interpretação se justifica inclusive pela própria estrutura do libreto, já que as figuras "olímpicas" e "ínteras" nunca estão juntas em cena, conforme pode ser visto nos lugares da ação, que também refletem as qualidades luminosas e escuras:

Ato I – Palácio (*Palace*) – Dido, Belinda e séquito.

Enéias e séquito.

Ato II – Caverna (*Cave*) – Bruxa, Feiticeiras, coro.

Bosque (*Grove*) – Enéias, Dido e Belinda, e séquito. Dido sai, entra o Elfo.

Bruxa e feiticeiras, coro.

Ato III – Navios (*The Ships*) – Marinheiros. Bruxa e feiticeiras

[?] – Dido, Belinda e Séquito. Enéias.¹³

[Cupidos aparecem nas nuvens sobre o túmulo de Dido]

E, como tradicionalmente ocorre nas óperas, a manifestação do sobrenatural acontece através de um elemento natural exacerbado, no caso, a tempestade (que na ópera está deslocada para depois da cena no "bosque"). Além disso, a distribuição Dido+Belinda+Segunda mulher (no Ato I), por oposição à Bruxa+Primeira Feiticeira+Segunda Feiticeira (no Ato II) é tudo menos aleatória, o que também pode ser verificado na divisão entre o coro de cortesãos versus o coro "diabólico", ambos compostos pelos mesmos cantores: um coro participa da ação "superior", outro da ação "inferior", além daquele que pronuncia máximas morais, comentando a ação. A distribuição dos personagens, nos diferentes lugares da ação, revela uma simetria:



G. B. Tiepolo
Mercúrio aparece a Enéias
num sonho, 1757, afresco,
230 x 145 cm, Vicenza,
Villa Valmarana

Palácio

Dido

Belinda

Segunda mulher

Coro de Cortesãos (a indicação cênica é: Coro “diabólico”

Enter Dido, Belinda, and Train)

[Máximas morais]

Caverna

Bruxa

Primeira feiticeira

Segunda feiticeira

Podemos lembrar ainda outros elementos musicais que justificariam tal aproximação: a extensão vocal e a tessitura de Dido e da Bruxa podem não ser exatamente iguais, mas estão suficientemente próximas, o que, no limite, significa que os dois papéis poderiam ser desempenhados pela mesma cantora.¹⁴ O mesmo para o par Belinda-Segunda mulher e as duas feiticeiras. Não pretendo com isso afirmar que Purcell e Tate conceberam a ópera dessa maneira (apesar de uma apresentação nesses moldes ser possível do ponto de vista prático), mas, sim, que deliberadamente criaram uma simetria entre os dois mundos, a qual revela, no fundo, diferentes aspectos de uma mesma constituição: Dido-Bruxa.

Vale lembrar que elementos de magia não estavam completamente ausentes no poema virgiliano. Devemos recordar duas passagens no livro IV da *Eneida* em que poderes mágicos aparecem: o primeiro (vv. 480 e ss.), quando Dido faz menção à sacerdotisa de Massila:

Guardiã do templo das Hespérides, aquela que alimentava o dragão e sobre a árvore os ramos sagrados guardava, espalhando mel resplandecente e soporosa papoula. Ela com cantos promete as almas liberar, parar a água dos rios, reverter o curso das estrelas.

O segundo momento (vv. 607-610), quando Dido, desesperada, vê a frota troiana partir e invoca o Sol, Juno e a temível Hécate, num momento de despeito, desespero e sede de vingança. Pode-se assim compreender que Tate traz para dentro da ação, e como um espelho de Dido, elementos mágicos que já existiam em Virgílio, combinados com uma tradição própria do teatro inglês da época.

A conspiração de Dido poderia muito bem ser resumida no penúltimo coro da ópera:

Act the Third

Cho. *Great minds against themselves
conspire,*

And shun the cure they most desire.

Ato III

Coro. Grandes mentes contra si mesmas
conspiram,

E fogem da cura que mais desejam.

Esta explicação final, que pode ser lida como um reforço da hipótese da autossabotagem, poderia satisfazer a busca por uma explicação sobre o que ocorreu com a rainha de Cartago. Contudo, há ainda outro elemento a ser somado nesta discussão, o qual geralmente é esquecido: a ópera de Purcell e Tate pertence a uma tradição específica do teatro inglês (e não exclusivamente deste) – os chamados travestimentos. Como lembra Andrew Pinnock:

uma versão oficial da fábula estava fixada nas mentes das pessoas através de uma constante repetição [das diversas traduções disponíveis]. [...] Eram os travestimentos que forneciam um comentário, que sugeriam outros pontos de vista – agindo como uma espécie de válvula de escape através da qual o que era classicamente tiranizado podia soltar sua pressão.¹⁵

E, como recorda o mesmo autor, este é um aspecto usualmente minimizado ou até mesmo desprezado pelos estudiosos. Nesta chave interpretativa, a Bruxa e suas companheiras teriam forte apelo cômico e enfatizariam o objetivo de trazer o sobrenatural, que antes pertencia a Vênus e Juno, para o espetáculo, além, é claro, de apelar para o gosto do público. Os travestimentos não apenas traziam aspectos cômicos para dentro do que poderia ser lido como classicamente antisséptico, mas também erotizavam os episódios, muitas vezes de maneira pouco sutil. Andrew Pinnock finaliza seu artigo com uma discussão sobre o momento exato em que Dido teria sucumbido aos avanços de Enéias, iluminando aspectos muito pouco “edificantes” para uma ópera que tradicionalmente foi vista apenas como uma fábula para meninas de uma escola de elite.

É justamente a partir daí que gostaria de finalizar, com breves observações sobre a *Didone abbandonata* de Pietro Metastasio, apresentada pela primeira vez no carnaval de 1724, em Nápoles, com música de Andrea Sarro. Trata-se de uma ópera que pertence a uma tradição completamente diversa, a saber, a do *dramma serio per musica*, e exemplo primeiro de “ópera reformada” de autoria de Metastasio.¹⁶ O drama é muito mais longo do que *Dido e Enéias* (1375 versos contra 328), há seis personagens e não há coros; enfim, estão presentes as várias características que separam a chamada ópera séria italiana da tradição da ópera do século XVII e também dos espetáculos realizados na Inglaterra. Metastasio, além disso, segue muito

mais de perto o modelo virgiliano e no argumento lemos um grande resumo do que acontece na ópera.¹⁷ Assim, desde antes do início do espetáculo, sabe-se que Enéias abandonará Dido – na verdade, desde o título – e que a rainha buscará a própria destruição. A tensão é criada entre os diversos personagens, com uma série de equívocos e dúvidas; mas já no Ato I, cena III, Selene informa Dido que Enéias pretende abandoná-la ("*Ei pensa abbandonarti*"). E na cena XVII, do mesmo ato, Enéias finalmente diz a Dido que deve partir ("*Vuole il destino ... ch'io t'abbandoni*") e explica seus motivos: Júpiter, o espírito do pai, a pátria, os céus, a promessa, o dever, a honra e a fama atraem-no para a Itália.¹⁸ Há diversas intrigas e tramas paralelas até que se chega ao final em que Dido se joga sobre as chamas que consomem Cartago. O final funesto, fora das convenções do gênero, é de certo modo compensado pela licença final feita por Netuno. Não só elementos da espetacularidade estão presentes: diversos autores apontam que Metastasio, na *Didone*, ainda oscilava entre aspectos sérios e cômicos¹⁹, o que é perceptível especialmente na linguagem utilizada nos diálogos. Contudo, trata-se sempre de ópera séria, com as separações do gênero sério e cômico, tal como propostas pelas "reformas" por que passou a ópera italiana desde o final do século XVII.

É necessário ainda mencionar mais um aspecto pouco lembrado: dos mesmos autores, Metastasio e Sarro, foi apresentado, nos intervalos dos atos, o *intermezzo L'Impresario delle Canarie*, no qual dois personagens, um empresário e uma cantora, discutem as condições para apresentar uma ópera nas ilhas Canárias.²⁰ Dorina, a cantora, às tantas, canta um recitativo de Cleópatra (*Ceppi, barbari ceppi. Ombre funeste!*²¹), que, na verdade, nos remete à própria ação da *Didone*. Desse modo, aquilo que é apresentado no *intermezzo*, anuncia, comenta e satiriza o que foi apresentado na ópera, na mesma noite. Apesar da recomendação de exclusão dos elementos cômicos das obras sérias, no caso da *Didone*, não só a linguagem metastasiana oscila, mas os *intermezzi* trazem para o espetáculo – não para a ópera em si – traços da comédia.

Este desvio pela tradição italiana mostra como diferentes espécies do cômico podem fazer parte do espetáculo operístico, revelando leituras que apontam para diversos níveis de interpretação de um mesmo espetáculo. Vale a pena lembrar que a *Didone* de Metastasio é um de seus textos de maior sucesso, tendo sido musicado durante todo o século XVIII e parte do XIX, pelos mais diversos compositores.²² Voltando à *Dido* de Purcell e Nahum Tate, a parte da obra mais lembrada e mais analisada é, em geral, o famoso lamento ("*When I am laid in Earth*") e a última exclamação de Dido ("*Remember me, but ah! forget my Fate*"), com as convenções musicais próprias do gênero. A ênfase na tristeza do lamento, associada ao sucesso junto ao

público e também junto aos estudiosos, de certa maneira fez com que a ópera fosse quase sempre vista apenas como uma grande tragédia. Uma análise mais detalhada, porém, mostra que, tanto para o público da época de Purcell, quanto para leitores e ouvintes atentos, uma série de significados estão ali contidos. Se a Bruxa pode ser um alter-ego de Dido, que busca a própria destruição, ela é igualmente um comentário satírico sobre a seriedade do drama e sobre as convenções do próprio tema. Os motivos que levaram Enéias a abandonar Dido, nesta versão, são assim, mais plurais do que se imagina.

Notas

1 Detalhes sobre a importância e permanência do tema podem ser encontrados em DÖRRIE, H. **Der heroisch Brief – Bestandsaufnahme, Geschichte, Kritik einer humanistisch-barocken Literaturgattung**. Berlim: Walter de Gruyter & Co., 1968.

2 Para uma lista extensa, mas nunca completa, de obras que têm como tema os amores de Dido e Enéias em literatura e música, cf. KAILUWEIT, Thomas. **Dido - Didon - Didone: Eine Kommentierte Bibliographie Zum Dido-mythos in Literatur und Musik**. Frankfurt: Peter Lang, 2005. O autor compilou, até a data da publicação do livro, 1420 obras que usam o tema; certamente este número é menor do que as obras de fato existentes.

3 FEENEY, Denis. The Appearance(s) of Mercury and the Motivations of Aeneas. In: BURDEN, Michael (org.). **A Woman Scorn'd. Responses to the Dido Myth**. Londres: Faber and Faber, 1998, p. 105.

4 *idem*, p. 120.

5A representação da aparição de Mercúrio a Enéias torna-se mais problemática quando Dido está presente, como no quadro de Orazio Samacchini no Museu do Louvre. Cf. MORESCHINI, Benedetta. "L'ambasciata di Mercurio a Enea": Motivi ed esempi della rappresentazione di un raro soggetto virgiliano. In: **Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien**. Paris: A.H.A.I., v. 12, 2006 (2007), p. 16-23.

6 A edição do libreto aqui utilizada é a de BURDEN, M. (org.). **Henry Purcell's Operas: The Complete Texts**. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 97-169.

7 Na versão adaptada de 1678: **Macbeth, a Tragædy. With all the alterations, amendments, additions and new songs**. Londres: P. Chetwin, 1674.

8 TATE, Nahum. **Brutus of Alba or the Enchanted Lovers. A Tragedy**. Londres: Jacob Tonson, 1678.

9 Cf. PRICE, Curtis. Political Allegory in Late Seventeenth-century English Opera. In: FORTUNE, Nigel. (org.). **Music and Theatre Essays in Honour of Winton Dean**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 1-30.

10 "It could be argued in fact that, leaving aside Aeneas and his buffo counterpart the tenor-solo sailor, all the characters in the opera are really personified aspects of Dido: Belinda and the Second Woman projections of her yearning towards erotic fulfilment, the Sorceress a formidable anti-self embodying all her insecurities and apprehensions of disaster contingent on her involving herself in any deep personal relationship, and the two solo witches nightmarish shadows of Belinda and the Second Woman." SAVAGE, R. Producing

"Dido and Aeneas": An Investigation into Sixteen Problems with a Suggestion to Conductors in the Form of a Newly-Composed Finale to the Grove Scene. In: **Early Music**, Vol. 4, No. 4 (Oct., 1976), p. 397. Uma versão revista do artigo foi publicada em BURDEN, Michael (org.). **The Purcell Companion**. Portland (Oregon): Amadeus Press, 1995, p. 445-468.

11 'Great minds against themselves conspire': Purcell's Dido as a Conspiracy Theorist. In: BURDEN, 1998, p. 242.

12 PRICE, Curtis. **Henry Purcell and the London Stage**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. 246.

13 Não fica claro se o diálogo entre Dido e Enéias e o final da ópera ocorrem junto aos navios.

14 O ano de 2009 foi de muitas celebrações para Purcell e diversas montagens de suas óperas foram realizadas. Gostaria de destacar que, na produção de *Dido and Aeneas*, sob a direção de Wayne McGregor, no Convent Garden em Londres (a versão havia estreiado em 2006, no Scala de Milão), em março-abril de 2009, Dido estava, no final do Ato I, no centro do palco, quando as luzes se esvaíam. O Ato II começa com a Bruxa colocada exatamente no mesmo local, no escuro. A encenação parecia reforçar a identificação Dido-Bruxa. A montagem pode ser vista em: PURCELL, Henry. **Dido and Aeneas**. Londres: Royal Opera House, BBC/Opus Arte, 2009. 1 DVD (72 minutos). Direção e coreografia de Wayne McGregor. Solistas, Orchestra of the Age of Enlightenment, regência de Christopher Hogwood.

15 PINNOCK, Andrew. Book IV in plain brown wrappers: Translations and Travesties of Dido. In: BURDEN, 1998, p. 255.

16 Sobre a chamada "reforma" da ópera italiana, seguindo algumas propostas da Arcádia Romana a respeito da separação dos gêneros sério e cômica e de outros temas, cf. FREEMAN, Robert. Apostolo Zeno's Reform of the Libretto. In: **Journal of the American Musicological Society**, v. 21, n. 3, 1968, p. 321-341 e FABBRI, Paolo. **Il Secolo Cantante - Per una storia del libretto d'opera nel Seicento**. Bolonha: Il Mulino, 1990.

17 "[...] Levado Enéias, por uma tempestade, às praias da África, foi recebido e cuidado por Dido, que por ele ardentemente se apaixonou. Enquanto ele, comprazendo-se de tal afeto, ficou junto com ela, foi-lhe comandado pelos deuses que prosseguisse seu caminho para a Itália, onde lhe prometiam uma nova Tróia. Enéias partiu e Dido desesperada matou-se" ([...] Intanto portato Enea da una tempesta alle sponde dell'Africa, fu ricevuto e ristorato da Didone, la quale ardentemente se ne invaghì. Mentr'egli, compiacendosi di tale affetto, si trattenea presso lei, gli fu dagli dei comandato che proseguisse il suo cammino verso Italia, dove gli promettevano una nuova Troia. Partì Enea e Didone disperatamente si uccise). METASTASIO, Pietro. *Didone abbandonata* (argumento). In: BELLINA, Anna Laura (org.). **Pietro Metastasio. Drammi per Musica I. Il periodo italiano – 1724-1730**. Veneza: Marsilio Editori, 2002, p. 69.

18 *idem.*, p. 94.

19 Veja-se ACCORSI, Maria Grazia. Genio e merito: Metastasio e l'amore relativo. In: **Amore e melodramma. Studi sui libretti per musica**. Módena: Mucchi Editore, 2001, p. 237-323 e a bibliografia ali contida. Em especial, GAVANEZZI, F. Le disuguaglianze stilistiche della "Didone". In: **Studi Metastasiani**. Pádua: Liviana, 1964.

20 Para um exame das relações entre a *Didone* e o *Impresario*, cf. VAZZOLER, Franco. *Didone* e l'*Impresario*. In: SALA DI FELICE, Elena; CAIRA LUMETTI, R. M. (org.). **Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia la musica la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento**. Roma: Aracne, 2001, p. 305-324.

21 A edição aqui utilizada é a de Parma: Stamperia Monti in Borgo Riolo, 1749.

22 A lista apresentada no verbete "Pietro Metastasio", de *The New Grove Dictionary of Opera*, contém o nome de 63 compositores, isso sem levar em conta as revisões. NEVILLE, Don. Metastasio, Pietro. In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Opera**. Londres: Macmillan, 1997. v. 3, p. 351-361.