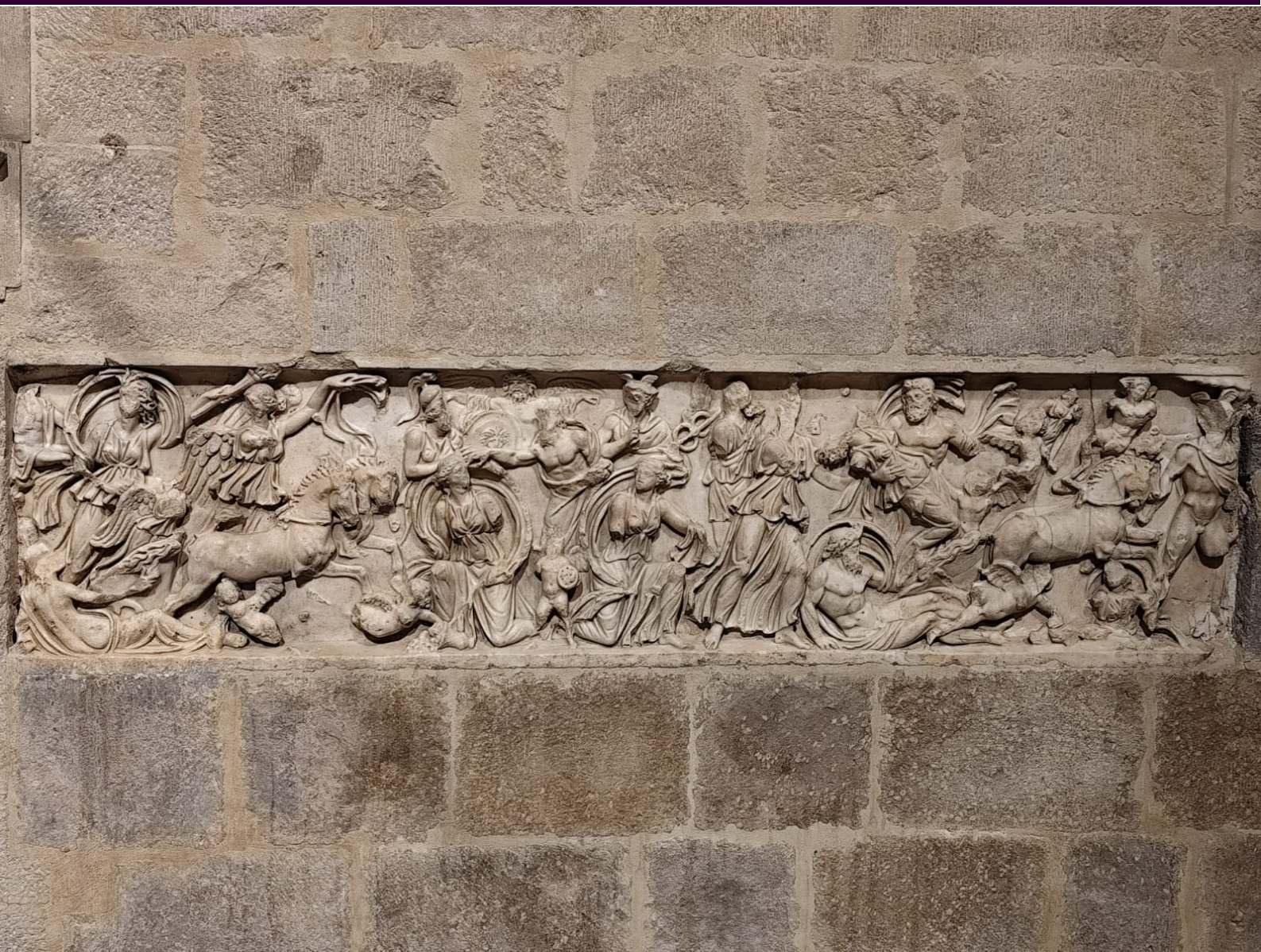


2024.1 . Ano XLI . Número 47

CALÍOPE

Presença Clássica

Separata 8



2024.1 . Ano XLI . Número 47

CALÍOPE

Presença Clássica

ISSN 2447-875X

Separata 8

EDITORES

Fábio Frohwein de Salles Moniz

Rainer Guggenberger

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
Departamento de Letras Clássicas da UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
REITOR Roberto de Andrade Medronho

CENTRO DE LETRAS E ARTES
DECANO Afranio Gonçalves Barbosa

FACULDADE DE LETRAS
DIRETORA Sonia Cristina Reis

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS
COORDENADOR Rainer Guggenberger
VICE-COORDENADOR Fábio Frohwein de Salles Moniz

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS
CHEFE Ticiano Curvelo Estrela de Lacerda
SUBSTITUTO EVENTUAL Beatriz Cristina de Paoli Correia

EDITORES
Fábio Frohwein de Salles Moniz
Rainer Guggenberger

CONSELHO EDITORIAL
Alice da Silva Cunha
Ana Thereza Basílio Vieira
Anderson de Araujo Martins Esteves
Arlete José Mota
Auto Lyra Teixeira
Ricardo de Souza Nogueira
Tania Martins Santos

CONSELHO CONSULTIVO
Alfred Dunshirn (Universitat Wien)
David Konstan (New York University)
Edith Hall (King's College London)
Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)
Gabriele Cornelli (UNB)
Gian Biagio Conte (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Isabella Tardin (Unicamp)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
Jean-Michel Carrie (EHES)
Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra)
Martín Dinter (King's College London)
Victor Hugo Méndez Aguirre (Universidad Nacional Autonoma de México)
Violaine Sebillote-Cuchet (Université Paris 1)
Zelia de Almeida Cardoso (USP) – *in memoriam*

CAPA
Sarcófago. Estrigilado com orante masculino sobre o tema do rapto de Proserpina, séc. III (Basilica de Sant Feliu, Girona). Foto: Rainer Guggenberger.

EDITORACAO
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger

REVISORES DO NÚMERO 47
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Leonardo Vichi | Rainer Guggenberger | Simone de Oliveira Gonçalves
Bondarczuk | Vinícius Francisco Chichurra

Programa de Pós-Graduaao em Letras Clássicas | Faculdade de Letras – UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 – sala F-327 – Ilha do Fundão 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ
www.lettras.ufrj.br/pgclassicas – pgclassicas@letras.ufrj.br

As expressões do medo em Homero e Virgílio

João Pedro Barros Guerra Farias | Fábio de Souza Lessa

RESUMO

Na *Iliada* e *Odisseia* de Homero e na *Eneida* de Virgílio, os medos não são apenas uma reação emocional momentânea, mas um fio condutor que conecta as experiências humanas na tessitura da trama. Os medos, sejam eles dos deuses, da morte, do desconhecido ou do destino, atuam como um catalisador que impulsiona os heróis a ultrapassar seus limites, enfrentar desafios aparentemente insuperáveis e, assim, forjar o caminho do desenrolar épico. Na pesquisa, localizamos pelo menos quatro formas pelas quais Homero e Virgílio se referem aos medos: 1) A primeira é gramatical, apresentando-se, portanto, como substantivos, adjetivos ou verbos. 2) A segunda forma é nas chamadas perífrases, isto é, repetições provocadas pelo próprio metro épico; 3) A terceira é através de símiles. 4) Já a quarta é como personificação. Pensando na relação entre linguagem e emoção, objetivamos comparar os significados que as expressões dos medos têm nessas obras épicas, buscando compreender os seus sentidos e significados.

PALAVRAS-CHAVE

Medo; Linguagem; Cantos homéricos; *Eneida*.

SUBMISSÃO 24.8.2024 | APROVAÇÃO 11.11.2024 | PUBLICAÇÃO 25.3.2025

DOI [10.17074/cpc.v1i47.65308](https://doi.org/10.17074/cpc.v1i47.65308)

INTRODUÇÃO



Quando analisamos o *páthos* em Homero, podemos notar uma peculiaridade. Ao contrário das produções literárias e filosóficas das sociedades gregas do período clássico (séc. V e IV a.C.), em Homero a palavra *páthos* não é encontrada.¹ É possível apenas se deparar com um verbo que está relacionado morfologicamente com *páthos*: o *páskhō*. Segundo Cunliffe,² o verbo pode significar “sofrer”, “suportar”, “submeter-se a”, entre outros.³ Ambas as palavras

também estão relacionadas e ligadas pela raiz indoeuropeia **pa-*, que carrega o sentido básico de “sofrer”.⁴ Nesse sentido, *páskhō* é a palavra mais próxima em Homero que está associada à ideia de *páthos*.

Existem inúmeros exemplos da utilização desse verbo, e não por acaso, grande parte deles se encontram na *Odisseia*.⁵ Um ponto interessante é o fato de *páskhō* ser utilizado muitas vezes para descrever e relembrar os sofrimentos e os desafios pelos quais Odisseu teve que passar no mar ou na guerra⁶ no decorrer de seu retorno a Ítaca. A dor⁷ do *páskhō* se encontra também no seu coração. No canto V, v. 221-224, da *Odisseia* é possível observar, no diálogo entre Odisseu e Calípsio, a relação do herói com esse sofrer. Ao ter seu *éthos* posto à prova pela deusa entre permanecer na ilha e se tornar um imortal ou retornar a Ítaca e ficar com sua família, Odisseu escolhe o *nóstos* e responde:

E se algum deus me ferir no mar cor de vinho, aguentarei:
pois tenho no peito um coração que aguenta a dor.
Já anteriormente muito sofri [*páthos*] e muito aguentei
no mar e na guerra: que mais esta dor se junte às outras.

Em Virgílio, por outro lado, já é possível observar palavras

relacionadas ao campo lexical do *páthos*. Notamos, no entanto, que a palavra *passio* não é encontrada. O conceito, que geralmente é traduzido por emoção, ou paixão (como em “a paixão de Cristo”, muito usado no livro de Eclesiástico,⁸ é mais característico do período cristão. No período augustano, momento em que o poeta romano está produzindo, o cognato da palavra *páthos* não é o *passio*, mas sim o *patior*. Como aponta Irene R. Morrison-Moncure,⁹ o conceito, como já observado, deriva do mesmo tronco pré-histórico **pa-*, que significa “sofrer”.¹⁰

A palavra *patior* tem múltiplos significados. Ernesto Faria¹¹ aponta que, no sentido próprio, o conceito pode significar sofrer, suportar ou aturar. Já o *Oxford Latin Dictionary*¹² registra outros exemplos como “experimentar uma emoção”. Além disso, como demonstrado no dicionário, a flexibilidade da palavra pode ter, por um lado, sentidos sexuais, ou até mesmo jurídicos.

Na *Eneida*,¹³ encontramos pelo menos dezessete ocorrências¹⁴ da palavra durante toda o poema. Em algumas passagens é possível observar os efeitos do *patior* em Eneias. No livro I, por exemplo, logo após Dido começar o banquete para receber os troianos recém-chegados a Cartago, Virgílio narra a relação entre o *patior* e o *amor* de Eneias, registrada na sua preocupação com seu filho, ao dizer: “O amor de pai não consente que Eneias tranquilo (*passus amor*) ficasse momento algum” (*En.*, I, v. 640).

Vale ressaltar que, tal como *patior*, também existem na *Eneida* outras palavras associada ao *páthos*. Robert A. Kaster¹⁵ utiliza-se do exemplo de *perturbatio animi* (“agitação/perturbação da mente”) e *adfectus* (“afetar”).¹⁶ Grande parte desse vocabulário está ligado ao estoicismo e é muito presente nas obras de Cícero, que costuma associar a palavra à classe a qual pertencem o medo, o desejo, a dor e a raiva.¹⁷

Seja nos cantos homéricos ou na *Eneida*, é possível observar com clareza o funcionamento do sistema emotivo dessas sociedades a partir desse “sofrer”. As emoções, na poesia épica antiga, têm suas próprias formas, que se constituem e se fixam na cultura greco-romana através de um vocabulário muitas vezes parecido e/ou similares.

Ao mesmo tempo, as formas de expressão do sentir, fazem parte do que chamamos de *sistema morfopatético*, isto é, as palavras e os conceitos emotivos dão forma às realidades existentes dentro e fora da poesia. Isto porque os sentimentos não só produzem imaginários e concretudes, mas também constituem a própria essência poética. David Konstan,¹⁸ nesse sentido, aponta como os personagens épicos, a partir do sentir, fazem o próprio sistema poético funcionar, na medida em que constituem o próprio desenrolar de um determinado ato ou episódio. O autor emprega como exemplo uma passagem em que o Eneias, na *Eneida*, descreve sua reação ao tomar conhecimento de que Troia foi invadida pelos gregos, estando ardendo em chamas (*En.*, II, v. 314-317):

De cabeça perdida, empunho as armas; e não há lucidez
bastante nas armas,
mas arregimentar um punhado de gente para o combate e
correr para a cidadela
com os companheiros – por isso arde minha alma; a fúria e a
raiva instigam-me
o coração, e ocorre-me como é belo morrer de armas na mão.

A passagem demonstra como as emoções são capazes de dar agência aos personagens que constituem a obra. Assim, como aponta Konstan,¹⁹ no caso do herói troiano, “a raiva gera uma crença que motiva ainda mais a fúria da batalha de Eneias. A emoção fornece o impulso e o pensamento justifica o ato”.

De maneira muito parecida os cantos homéricos funcionam. Na *Ilíada*,²⁰ a emoção que abre o poema, isto é, a *mênis*, é a mesma que provoca o desenrolar da trama. Homero, não arbitrariamente, faz com que tal emoção seja sempre lembrada, do primeiro ao último episódio. Aquiles, nesse sentido, é aquele que comanda todo canto, mesmo quando não está presente. Vai ser sua cólera a responsável, não só pela sua *heroicização*, mas também pela existência da própria poesia homérica. É a partir dela que vemos quem são os melhores oradores, aqueles que cometem *hýbris*, os que fogem, os que lutam e assim por diante.

Tal como grande parte do vocabulário emotivo de Homero e Virgílio, os medos também produzem realidades no universo construído pelos poetas. O *phóbos* e o *metus*, como um fio condutor emocional, permeiam cada verso, moldando não apenas as reações individuais dos personagens, mas também delineando o curso dos eventos épicos.

A *Odisseia*, por exemplo, explora os medos em várias camadas, desde o temor do desconhecido que impulsiona a jornada de Odisseu, até os medos internos e externos que enfrenta ao retornar à casa. A emoção aqui não é apenas uma reação, mas uma força que molda as escolhas do herói, dando profundidade psicológica à narrativa. Os monstros e desafios enfrentados pelo herói são personificações dos medos dos homens homéricos e, por extensão, dos medos compartilhados pelos ouvintes.

Na *Ilíada*, o medo da morte e a incerteza do destino motivam as ações dos guerreiros troianos e aqueus. O medo da ira divina e o terror diante das consequências da guerra são retratados vividamente, impulsionando os heróis a tomar decisões cruciais que moldam os seus destinos. Não por acaso, o canto é marcado por uma espécie de *aporia* da guerra, isto é, os guerreiros vivem em um conflito interno entre permanecer na guerra e vencer, ou voltar para casa, porém derrotados.

É o que acontece no canto II, no momento em Agamenon resolve pôr à prova seus aliados, após receber em sonho uma mensagem de Zeus para armar os Aqueus e ir tomar Troia. Ao esconder o sonho verdadeiro, o herói diz: “[F]ujamos com as naus para a nossa amada terra pátria, pois não tomaremos Troia, a cidade de amplas ruas” (*Il.*, II, v. 140-142). O resultado, no entanto, é diferente do que o Atrida esperava. O medo controla as hostes gregas, descrita pelo aedo através de um símile (*Il.*, II, v. 147-154):

Tal como quando a sobrevinda do Zéfiro move uma funda seara
com a violência do seu sopro e faz vergar as espigas –
assim a assembleia foi posta em movimento. Com gritos
corriam em direção às naus; sob os seus pés se elevou
no alto a poalha. Cada um chamava pelo outro,
para se acercar das naus e arrastá-las para o mar divino.

Desimpediram os acessos e ao céu chegou o alarido
dos saudosos de casa. Debaixo das naus tiraram os suportes.

Já na *Encida*, por sua vez, o poeta romano tece a tapeçaria do medo através de amálgama entre os principais heróis da *Ilíada* e da *Odisseia*, isto é, Aquiles e Odisseu, que se reproduzem na figura de Eneias. Mas não só o herói troiano caracteriza os medos no canto. Grande parte dos personagens apresentam singularidades emotivas que produzem o próprio desenrolar do poema. Além disso, os medos, em Virgílio, também são espondeicos. Em uma busca por deixar o verso mais “lento, imponente e solene”, como aponta George E. Duckworth,²¹ o medo e a ansiedade são enfatizados versos com ssss (com quatro espondeus seguidos) pelo poeta.²²

Para entendermos tais questões, situamos nosso objeto naquilo que a historiadora Barbara Rosenwein²³ chama de comunidades emocionais, isto é, “grupos sociais cujos membros aderem às mesmas valorações sobre as emoções e suas formas de expressão”, sendo essencialmente o mesmo que uma comunidade social, como grupos familiares, exércitos, cortes, instituições esportivas, em que os indivíduos compartilham entre si formas iguais de sentir e de pensar.²⁴ Desse modo, é a partir do método da história das emoções que problematizamos “os sentimentos do passado, tratando de suas características distintas”,²⁵ como é o caso do *phóbos* e do *metus*.

Vale lembrar que nossa pesquisa é apenas um recorte de um estudo bem amplo que a história das emoções pode trazer não só para o mundo antigo, mas para os diferentes períodos históricos. Assim como a cultura, a religião, a política e a economia, as emoções, especialmente os medos, como buscamos mostrar, podem ser um importante elemento para o entendimento do funcionamento das sociedades do passado. Homero e Virgílio, nesse sentido, foram nossos grandes dicionários para isso.

OS MEDOS HOMÉRICOS E VIRGILIANOS

Como vimos, nos épicos mencionados, os medos não são apenas uma reação emocional momentânea, mas um fio condutor que conecta as experiências humanas na tessitura da trama. Os medos, sejam eles dos deuses, da morte, do desconhecido ou do destino, atuam como um catalisador que impulsiona os heróis a ultrapassar seus limites, enfrentar desafios aparentemente insuperáveis e, assim, forjar o caminho do desenrolar épico. O fato é que não haveria épico, se não houvesse medo.

Mas de que maneira esses medos são apresentados? Em nossa pesquisa, localizamos pelo menos quatro formas pelas quais Homero e Virgílio se referem aos medos. 1) A primeira é gramatical, apresentando-se, portanto, como substantivos, adjetivos ou verbos. 2) A segunda forma é nas chamadas perífrases, isto é, repetições provocadas pelo próprio metro épico; 3) A terceira é através de símiles. 4) Já a quarta é como personificação.

Em termos gramaticais, os medos nos cantos épicos são amplamente variados. As dezenas de palavras relacionadas à emoção possuem significados próprios e particulares no grego e no latim antigo. Para nos adequarmos ao método, buscamos priorizar a análise de duas palavras, assim como de seus correlatos: o *phóbos* e o *phobéō* em Homero e o *metus* e o *metuo* em Virgílio. O *phóbos*, apesar de não ser a palavra relacionada ao medo que aparece com mais frequência nos cantos homéricos, dado que nesse período o medo repete-se mais através das palavras *déos* e *tarbeîn*,²⁶ é, sem dúvida, a mais importante para entendermos a relação dos heróis com os seus medos. Ademais, o *phóbos* se tornará no séc. V a.C. o principal cognato do medo. Já o *metus* é o conceito latino que, além de ser amplamente produtivo na narrativa virgiliana, vai dar origem à palavra medo no português.

Analisemos cada uma delas. O substantivo *phóbos* e o verbo *phobéō* são exemplos de um tipo de medo que é exteriorizado na forma de fuga. Em Homero, *phóbos* não significa medo (no sentido aristotélico),²⁷ mas “fugir”, “pôr em fuga”, “pânico”,²⁸ um “terror que já assumiu a forma de fuga”.²⁹ Essa

distinção já é feita por comentadores de Homero ainda na antiguidade. Aristarco,³⁰ por exemplo, identifica essa diferença em passagens como (*Il.*, XI, v. 402; XII, v. 470-471 e XXII, v. 250-251) nas quais o verbo *phobeîn* se opõe ao (*para*)*ménein*, que significa “permanecer firme” ou “permanecer rápido”.

Já o verbo *phobéō* é utilizado de duas formas pelo aedo: ora para falar de uma fuga provocada, ora para descrever um desejo de fugir, ou dispersar-se.³¹ Além disso, o verbo, em muitos casos, é utilizado em metáforas em que o aedo relaciona a ferocidade de um animal mais forte, como leões, serpentes etc, com a fragilidade de animais mais fracos, como as vacas, corses, entre outros, que são incapazes de fugir dos seus ataques. É o que vemos em *Il.*, XI, v. 172-176: “[P]orém no meio da planície alguns ainda fugiam (*phobéonto*) como vacas que um leão pôs em fuga no negrume da noite”.

Ainda que não signifiquem medo propriamente dito, *phóbos* e *phobéō* não deixam de estar relacionados a tal emoção, seja na *Iliáda* ou na *Odisseia*. Afinal, o *phóbos* é o sentimento que o guerreiro deve ter cuidado para não sentir, como nos lembra Loraux.³²

Nos cantos Homéricos, alguns heróis se destacam quanto a o *phóbos*: não como receptores, mas como causadores. Heitor, Eneias, Diomedes e Pátroclo são denominados “congeminaidores de debandadas” (*méstōre phóboio*) pelo aedo. Os heróis são capazes de provocar medo pela simples presença nas batalhas. Nos últimos cantos da *Iliáda*, Pátroclo se destaca como agente do terror. Portando as vestimentas de Aquiles, ele espalha o medo entre os troianos. “Pátroclo espalhará o pânico (*phóbon*) ao matar o comandante, excelente combatente” (*Il.*, XVI, v. 291), diz o poeta, e “amedrontaram-se (*ephóbēthen*) os troianos com grita assombrosa” (*Il.*, XVI, v. 294). Ainda no canto XVI, o companheiro de Aquiles segue, “com gritos ferozes para os Dânaos, intentando desgraças contra os Troianos, que com gritos e pânico (*phóbōi*) enchem todos os caminhos, visto que tinham sido desbaratados” (*Il.*, XVI, v. 372-374).

Assim também, Diomedes causa grande medo nos

troianos. “Não me fales em medrosas [*phóbon*] retiradas, pois não me convencerás!”, diz o Tídida (*Il.*, v, v. 252). Nas suas lutas, não busca fugir, pois sabe que na fuga não há glória. O herói não quer ser visto como alguém que sente *phobéō*. Diomedes, nesse sentido, sente uma “dor amarga” no seu “coração” (*ákhos kradiēn*) com receio de um dia Heitor, o grande herói troiano, dizer: “o Tídida por mim afugentado [*phobeúmenos*] voltou para as naus” (*Il.*, VIII, v. 149).

Aquiles, de maneira análoga, grande expoente do medo, faz tremer e provoca *phóbos* àqueles que o enfrentam. É assim com os Troianos; com os senhores de carros de combate, conhecidos como Peónios (*Il.*, XXI, v. 206); com Eneias (*Il.* XX, v. 187); e é claro, com o próprio Heitor. “O medo [*trómos*] dominou Heitor, assim que o viu. Não se atreveu a ficar onde estava, mas abandonou os portões e fugiu [*phobētheís*]”, narra o aedo (*Il.*, XXII, v. 136-137) durante a batalha entre os dois heróis. Mesmo um “congemador de debandadas” sente *phóbos* ao se deparar com Aquiles.

Igualmente agente do *phóbos* são os deuses. Na *Ilíada*, se destacam Zeus e Apolo. O Cronida põe em fuga (*phóbos*) constantemente os Aqueus e Troianos (*Il.*, XI, v. 406; XIV, v. 522), e até mesmo aos próprios deuses, como é o caso de sua esposa, Hera (*Il.*, XV, v. 91). Homero não deixa de construir uma repetição para lembrar do poder de Zeus quando entra em combate: “Mas a intenção de Zeus é sempre superior à dos homens, ele que põe em fuga [*phobēi*] o homem corajoso e facilmente o defrauda da vitória, quando ele próprio incita ao combate” (*Il.*, XVI, v. 688-690; XVII, v. 176-178). Apolo também é capaz de gerar *phóbos*, mas não com seu arco e flecha, que disseminava doenças entre os gregos, mas com sua égide (*Il.*, XV, v. 307-311).

à frente dele [Heitor]
seguia Febo Apolo, os ombros envoltos em nuvem, segurando
a égide impetuosa, terrível e refulgente, que o metalurgo
Hefesto dera a Zeus, para com ela pôr os homens em debandada
[*phóbon*].
Esta era a égide que Apolo tinha nas mãos ao liderar o povo.

Assim segue Apolo, ao lado dos troianos, semeando o pânico (*phóbon*) (*Il.*, xv, v. 327). Uma característica única de Apolo é que seu *phóbos* também é descrito como *thespésios*: sobrenatural, divino. O mesmo adjetivo é utilizado para caracterizar o canto sortilégio das musas (*Il.*, II, v. 600) e das sereias (*Od.*, XII, v. 158), assim como também a própria Inquietação (*phúza*) (*Il.*, IX, v. 2). “Pois sobrenatural era o pânico [*phóbon*] que lançara Febo Apolo”, diz Homero sobre o deus (*Il.*, XVII, v. 118).

Já em Virgílio, a palavra *metus* pode significar, conforme o dicionário de Ernesto Faria,³³ em seu sentido próprio: “[R]ecejio, inquietação, ansiedade, temor e medo”. Em um sentido particular é possível interpretá-la como um temor religioso.³⁴ O verbo *metuō*, segundo o mesmo dicionário, é geralmente traduzido como “ter medo, temer, recear, estar inquieto”. O *Oxford Latin Dictionary*³⁵ também apresenta o sentido de “estar com medo ou apreensivo”, como é possível observar no livro IX, quando na incursão noturna feita por Niso e Euríalo, Reto se vê “cheio de pavor (*metuens*)” ao se deparar com os inimigos (*En.*, IX, v. 346).

O *metus* é a emoção que preenche o corpo e os membros dos personagens virgilianos. Quando se deparam com uma ameaça maior, ou desconhecida, a emoção faz com que seu corpo e seus ossos tremam. Na *Eneida*, por exemplo, muitos prodígios são, inicialmente, provocadores de medo. No canto II, vemos Eneias “a tremer de medo” (“*trepidare metu*”) ao ver os cabelos do seu filho Ascânio pegar fogo, sem o machucar (*En.*, II, v. 685). Mesmo sendo um bom augúrio de Júpiter para o herói “proteger a sua casa”, casa esta que seria futuramente Roma, o *metus* causa tremores.³⁶

A palavra, nesse sentido, é muito produtiva em Virgílio. Para além do exemplo citado, é possível observar também o *metus* e o *metuo* associados ao herói troiano e seus *socii*. Eneias e seus companheiros, dessa forma, temem os irmãos do Etna, os Ciclopes, e apesar de não enfrentarem tais monstruosidades, observam eles de longe e um “medo agudo” (“*metus acer*”) os apressa (*En.*, III, v. 682). Depois do rompimento com Dido, a maldição lançada pela rainha também atinge o herói troiano,

“deixando-o cheio de medo” (“*multa metu*”), como descreve Virgílio (*En.*, IV, v. 390).

Vemos, da mesma forma, o *metus* ser construído em símiles. Na *Eneida*, temos dois casos. O primeiro aparece para descrever a chacina de Euríalo, durante sua incursão noturna no acampamento inimigo, junto a Niso (*En.*, IX, v. 339-345). O segundo surge no último canto, apresentando a batalha final entre Eneias e Turno. Assim descreve Virgílio (*En.*, XII, v. 715-724):

E, tal como na Sila imensa ou nos cumes do Taburno,
quando dois touros arremetem um contra o outro, cabeças em baixo,
em combate aceso, recuam, assustados, os donos,
queda-se toda a manada de um medo [*metu*] emudecido, e
interrogam-se as bezerras
quem vai mandar no bosque, a quem o rebanho inteiro vai seguir,
e eles, com força descomunal, desferem golpes entre si
e no calor da luta cravam os chifres e num banho de sangue
encharcam pescoço e espáduas, ruge em gemidos toda a floresta;
não de outro modo o troiano Eneias e o herói Dáunio
investem com os escudos, um imenso estrondo enche os ares.

Nas formas gramaticais, para além do *phóbos* e do *metus*, é possível encontrar uma variedade considerável de palavras, conceitos e sentenças também relacionados aos medos. *Déos*, *deidō* e *tarbós*, nesse sentido, são as três palavras que designam medo que aparecem com mais frequência nos cantos homéricos. Apesar de serem as formas gramaticais que aparecem regularmente na *Ilíada* e na *Odisséia*, existem pelo menos 22 raízes gramaticais nas poesias épicas relacionadas aos medos, subdivididos em substantivos, verbos e adjetivos,³⁷ como observa Robert Zaborowski no seu trabalho *La crainte et le courage dans l'Iliade et l'Odyssee: "Contribution lexicographique à la psychologie homérique des sentiments"*.³⁸

Encontramos também palavras como *trómos* que, na maioria das vezes, vai estar associado ao tremor³⁹ no corpo desses indivíduos. Esse é o caso de quando os gregos veem Tétis emergindo do mar com criaturas marinhas, após descobrir que seu filho estava morto: “[D]o mar ressoou um grito sobrenatural, e

terror (*trómos*) dominou todos os Aqueus” (*Od.*, XXVIII, v. 48-49).

Em Virgílio, encontramos também uma ampla variedade de palavras relacionadas aos medos. Em um estudo sobre o vocabulário do medo nos épicos latinos de L.A. Mackay, intitulado *The Vocabulary of Fear in Latin Epic Poetry*, o autor⁴⁰ busca investigar alguns aspectos da técnica poética e dos processos emocionais de Virgílio, Lucano e Estácio, examinando a frequência, concentração e diversidade de suas referências ao medo e as escolhas de palavras. Como resultado, o Mackay⁴¹ identifica pelo menos doze formas pelas quais Virgílio (e os outros autores) se referem ao medo, sendo elas: *dirus*, *formido*, *horreo*, *metuo*, *palleo*, *paveo*, *periculum*, *terreo*, *timeo*, *tremo*, *trepido*, *vereo*. No caso de Virgílio, segundo o pesquisador, o poeta favorece duas palavras: *horreo* e *terreo*. É através dessas palavras que o poeta pensa os medos, sejam dos heróis ou dos deuses.

Além das formas gramaticais, encontramos também perífrases relacionadas aos medos. Em Virgílio, tendo em vista suas características épicas voltadas para a escrita, esse recurso é menos presente. Não por acaso, foi possível encontrar menos casos na *Eneida*. Apesar disso, nesses poucos casos é possível observar características singulares da emoção construída pelo poeta romano.

Em algumas perífrases, por exemplo, é comum vermos o uso do imperativo para reafirmar a importância e a necessidade de os heróis ultrapassarem seus medos, como em “*solve metus*”,⁴² traduzido geralmente por “bane o terror!”. Curiosamente, grande parte dessas afirmações são proferidas por mulheres, como é no caso em que Berecintia (Cibila), a grande mãe dos deuses, pede para Júpiter: “dissipa meus receios” (“*solve metus*”), na intenção de impedir que as naus de Eneias fossem queimadas por Turno (*En.*, IX, v. 90). No livro I, Dido inverte esse lugar, dizendo para os troianos, ao acolhê-los em Cartago: “[E]liminai do coração o medo [“*Solvite corde metum*”], ó Teucros, expulsai os cuidados” (*En.*, I, v. 562).

Em momentos específicos, os medos são associados a emoções contrárias, sendo capazes de coabitar o mesmo indivíduo.

Este é o caso, por exemplo, da *spes* (esperança) e da *laetitia* (alegria). No livro I é possível observar essas duas situações. No v. 218, vemos o grupo de Eneias “incertos entre a esperança e o medo” (“*spemque metumque*”), questionando se seus companheiros estavam vivos ou mortos. Já no v. 514, o encontro de Eneias com os troianos que se perderam na tempestade do mar deixa todos “feridos de alegria e de medo” (“*laetitiaque metuque*”).

Outro caso em que os medos se mostram presentes são através de comparações. Em Homero é muito comum encontrarmos símiles emotivos ligados direta ou indiretamente a membros corporais, físicos ou psicológicos, tais como: *kateklásthē philon êtor*,⁴³ *kateplégē philon êtor*,⁴⁴ (*hypò*) *gyia hekástou*,⁴⁵ e *lýto gounata kai philon êtor*.⁴⁶ Encontramos também expressões como *khlōrón déos*⁴⁷ (pálido medo; medo verde; medo úmido), que geram até hoje grande debate em torno do seu significado.⁴⁸ Nicole Loraux,⁴⁹ por exemplo, acredita que o “verde” é, em Homero, a cor (ou o sinal) do terror. Para Marta González,⁵⁰ o sentido homérico de *khlōrón*, na verdade, é o de úmido, sendo sempre oposto ao que é “seco”. Já segundo Chantraine,⁵¹ a polissemia da palavra dificulta uma significação original que unifique sentidos tão diversos quanto: brilhante, vital, jovem, verde, úmido etc.

Na *Eneida*, assim como nos cantos homéricos, as perífrases aparecem relacionadas aos membros, mas dessa vez a dissolução causada acontece não só nos membros, também nos próprios ossos. As fórmulas “*ossa tremor*”, “*pavor ossa*”, ou “*solvuntur frigore membra*” buscam dar sentido a um tipo de medo que é paralisador. Quando os ossos e membros sede aos medos, ou a qualquer outra emoção, no entanto, os heróis (ou personagens) virgilianos não entram em inércia (*En.*, III, v. 57).

A relação entre os medos e os órgãos princípios também são marcados por metáforas. Mas de que modo? Douglas Cairns⁵² nos lembra algumas questões relacionadas às maneiras de se pensar as metáforas nos cantos hexamétricos, especialmente em Homero. Segundo o autor, as metáforas são uma maneira de ver uma coisa através – e em termos – de outra. Ela envolve, nesse sentido, a “transferência de uma categoria ou domínio para outra, de modo

que o domínio de origem forneça a estrutura conceitual do domínio de destino”.⁵³ Para o historiador, esse processo de transferência normalmente tem origem em uma categoria concreta e que se desloca para o abstrato.⁵⁴ São através das metáforas, portanto, que os poetas vão construir uma forma singular de representar as emoções, com características próprias das sociedades em que estavam inseridos.

Se nas perífrases são comuns termos ligados a membros corporais, os símiles são constantemente associados a animais. Elizabeth Minchin,⁵⁵ nesse sentido, afirma que em Homero a onda de emoções humanas pode ser explicada na narrativa em termos das reações típicas de javalis, veados, pássaros e abelhas. No caso do medo, em específico, vemos falcões, leões e serpentes.⁵⁶ A célebre batalha entre Páris e Menelau pela disputa não só de Helena, mas também do fim da própria guerra, é um bom exemplo. Alexandre, ao ver Menelau à frente dos combatentes, sente seu “coração atingido” (*kateplégē phílon étor*) e se esconde atrás das falanges troianas, com medo da morte. Em seguida, o poeta anuncia um símile (*Il.*, III, v. 30-37):

Tal como o homem que nas veredas da montanha avista
uma serpente e logo recua sobressaltado com os membros
dominados pela tremura [*tómos*], as faces tomadas pela palidez
[*ókhrós*] –
assim se misturou na multidão de orgulhosos Troianos
o divino Alexandre, com medo [*deisas*] do filho de Atreu.

O mesmo acontece em Virgílio. Assim como em Homero, as serpentes e os leões aparecem com mais frequência nos símiles em que o poeta descreve uma situação de medo.⁵⁷ No livro II da *Eneida*, vemos um exemplo disso. Durante a narração do fim da guerra de Troia, Eneias conta sobre o encontro com o grego Androgeu. Ao apontar o erro do guerreiro inimigo, o poeta entoava um símile (*En.*, II, v. 379-381):

Como quem, na aspereza de um silvado, ao pousar o pé no chão,
pisa, sem contar, uma serpente e foge a tremer e a toda a pressa
do bicho que cospe fúria e incha as tenebrosas goelas,

de modo não diverso fugia Androgeu, apavorado do que vira.

Os símiles são uma importante forma dos poetas utilizarem o hexâmetro para falar sobre os medos. Aponta Minchin:

Através do símile, o cantor é capaz de deter-se por mais alguns momentos em uma ação da narrativa propriamente dita e, por meio desses meios, transmitir esse significado ao seu público”, aponta Minchin.⁵⁸

Desse modo, é através dessas estratégias que Homero e Virgílio falam sobre emoções de maneira mais complexa e elaborada. Mesmo no caso de Virgílio, cujos poemas são mais voltados para a escrita e leitura, do que para a audição, os símiles possuem uma grande importância na performance. Ainda segundo a autora,⁵⁹ o poeta romano utiliza-os, não tanto como dispositivos explicativos para ajudar o público a reconhecer a cena que ele está descrevendo (como faz Homero), mas para aumentar o significado do poema em sua totalidade. Dessa maneira, os símiles, em ambos os poetas, são capazes de criar um forte vínculo entre o público e o que é ouvido ou lido, já que é preciso processar e avaliar o que está sendo falado ou cantado. Portanto, a eficácia desse recurso poético “ajuda o público a compreender melhor a narrativa porque despertam emoções através do processo de interpretação”.⁶⁰

Por fim, vemos também os medos serem representados nos cantos homéricos como personificações. Segundo Nicolas Richer,⁶¹ *Phóbos* (Medo) e *Deimos* (Pavor) aparecem como filhos e acólitos de Ares durante as batalhas na *Ilíada*.⁶² Medo, no entanto, parece se destacar.⁶³ Assim, quando Ares entra na guerra, com ele vai também *Phóbos*, “seu filho amado, possante e destemido, que põe em fuga até o guerreiro mais corajoso” (*Il.*, XIII, v. 297-300). Além disso, a deidade está presente, junto à Górgona, nos adornos dos escudos de deuses e dos heróis. É o que vemos na descrição da égide de Atena (*Il.*, v, v. 738-742):

Em torno dos ombros atirou a égide borlada,
terrível, toda ela engalanada de Pânico [*Phóbos*]: nela

está a Discórdia [*Éris*], está a Sanha, está o gélido Assalto,
está a cabeça monstruosa da Górgona, terrível [*deinoio*]
e medonha [*deinê*], portento de Zeus detentor da égide.

Tal como *Phóbos* e *Deïmos*, a imagem da Górgona, para Jean-Pierre Vernant também está associada aos medos. Um medo, no entanto, que traduz a extrema alteridade, “o temor apavorante do que é absolutamente outro, o indivisível, o impensável, o puro caos”. Nesse sentido, aqueles que cruzam seus olhares estão condenados à morte “imobilizada, glacial, cega, mergulhada em trevas”.⁶⁴ É este o significado dado por Homero, por exemplo, ao dizer que o olhar de Heitor era semelhante à Górgona (*Il.*, VIII, v. 349). Para Vernant,⁶⁵ nesse contexto de confronto, Gorgó se torna um poder de terror associado a “Pavor, Derrota e Perseguição que gelam os corações”, “um medo em estado puro, o Terror como dimensão sobrenatural”, “o medo primeiro”.

Em Virgílio também é possível encontrar o medo como personificação. Assim como em Homero, *Metus* e *Timor* surgem como filhos do deus da Guerra, Marte. Encontramos também *Formido*, traduzido como “Pavor sombrio” que aparece como personificação em um símile atribuído a Turno (*En.*, XII, v. 335).⁶⁶ Além disso, é possível observar a *Fuga*, que se espalha pelas batalhas. Desse modo, vemos no livro IX (v. 717-719), Marte, revigorar o ânimo e a força dos guerreiros latinos, ao mesmo tempo que espalha entre os Teucros a Fuga (“*Fugam*”) e o Medo Sombrio (“*atrumque Timorem*”). Em alguns casos, *Metus*⁶⁷ aparece junto à Fome, como na descrição feita pelo poeta do momento em que Eneias caminha pelo submundo (*En.*, VI, v. 273-281).

Mesmo antes do átrio e nas primeiras cavernas do Orco,
instalaram seus aposentos o Luto e os Cuidados vingadores;
ali habitam as pálidas Doenças e a triste Velhice
e o Medo [*Metus*] e a Fome, que é má conselheira, e a maldita
Indigência,
figuras terríveis de ver, e a Morte e o Tormento;
então, o Sono, irmão da Morte, e os pérfidos Prazeres
da alma e a guerra assassina, que mora do outro lado,

e os aposentos de ferro das Eumênides e a Discórdia desvairada, a sua cabeleira de víboras presa com fitas sangrentas.

Os medos personificados apontam para uma relação que vai além do que costumamos chamar de individualidade desses sujeitos e se converte em manifestações religiosas. As emoções, quando se deificam, transformam-se também em objetos de adoração e se adequam à realidade mística desses indivíduos.

CONCLUSÃO

Essas são as quatro principais formas de expressão dos medos nos cantos épicos. Como vimos, os medos possuem uma grande elasticidade, tanto nos seus sentidos quanto nas suas formas. A multiplicidade de palavras relacionadas a essa emoção nos leva a concluir que nas sociedades homéricas e virgilianas os medos não são silenciados (o que também pode ocorrer), mas produzem um grande barulho.

Apesar de amplamente presente nos poemas, é importante lembrar que a emoção não deixa de carregar sentidos negativos. Na busca das raízes da concepção do medo na Idade Média, Jean Delumeau,⁶⁸ por exemplo, vai observar que em Virgílio já existiria um “arquetipo do cavaleiro sem medo, perfeito” que é “constantemente realçado pelo contraste com uma massa considerada sem coragem”. Para isso, o autor se utiliza da passagem no livro IV, v. 13 em que Dido fala para sua irmã Ana: “O medo é a prova de um nascimento baixo”⁶⁹ (“*degeneres animos timor arguit*”). Concordamos com o sentido negativo do medo que possa existir em Virgílio, mas isso não parece ser o suficiente para a construção de um arquetipo fixo e imutável dos heróis. Caso fosse, a *Eneida* seria um poema anti-heroico, já que o que mais se vê são os medos.

David Konstan⁷⁰ aponta uma perspectiva parecida, mas mais cautelosa. O autor afirma que em Homero os medos vão ser considerados sinais de um “espírito aviltado”, já que é possível observar passagens onde a emoção é utilizada de maneira a

As expressões do medo [...] | João Pedro B.G. Farias | Fábio de Souza Lessa

“refrear” a covardia do guerreiro, ou impulsionar a sua coragem. De fato, para os guerreiros homéricos ou virgilianos, os medos vão estar sempre presentes, seja na guerra, nos seus ossos ou nos seus corações. No entanto, a complexidade do medo no épico permite que os poetas se utilizem da emoção para dar sentido à heroicidade dos heróis, o que não é realidade em outras temporalidades históricas, especialmente a medieval.

ABSTRACT

In Homer's *Iliad* and *Odyssey* and Virgil's *Aeneid*, fears are not just momentary emotional reactions but a thread that connects human experiences to the plot. Fears, whether of the gods, death, the unknown, or destiny, act as a catalyst that makes the hero surpass their limits, face seemingly insurmountable challenges, and thus forge the path of epic. In the research, we found at least four ways in which Homer and Virgil refer to fears: 1) The first is grammatical, presenting as nouns, adjectives, or verbs. 2) The second form is in the so-called periphrases, which are repetitions caused by the epic meter itself. 3) The third is through similes. 4) The fourth is through personification. Thinking about the relationship between language and emotion, we aim to compare the meanings that the expressions of fears have in these epic works and seek to understand their significance.

KEYWORDS

Fear; Language; Homeric epics; *Aeneid*.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de M.A. Júnior, P.F. Alberto e A. do N. Pena. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2015.
- BAILLY, A. **Dictionnaire grec-français**. Paris: Hachette, 1935.
- BEEKES, R.; VAN BEEK, L. **Etymological Dictionary of Greek**. Leiden: Brill, 2010.
- CAIRNS, D. Ψυχή, Θυμός, and Metaphor in Homer and Plato. **Études platoniciennes**, v. 11, p. 1-42, 2015.
- CUNLIFFE, R. J. **A Lexicon of the Homeric Dialect**. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1963.
- DELUMEAU, J. **História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DUCKWORTH, G.E. **Vergil and Classical Hexameter Poetry: a Study in Metrical Variety**. Michigan: University of Michigan Press, 1969.
- FARIA, E. **Dicionário escolar latino-português**. Distrito Federal: Ministério da Educação, 1962.
- FOLEY, J. M. **Homer's Traditional Art**. University Park: Penn State Press, 1999.
- GLARE, P.G.W. **Oxford Latin Dictionary**. Oxford: University Press, 1968.
- GONZALEZ, M.G. Homérico *χλωρόν δέος*: el significado de *χλωρός* en la poesía griega arcaica. **Minerva: Revista de Filología Clásica**, Valladolid, v. 18, n. 18, p. 11-23, 2005.
- HARRIS, W.V. **Restraining Rage: the Ideology of Anger Control in Classical Antiquity**. Massachusetts: Harvard University Press, 2002.
- HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal Editores, 2018.
- HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal Editores, 2019.
- KASTER, R.A. **Emotion, Restraint, and Community in Ancient Rome**. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- KONSTAN, D. **The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature**. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- LAKOFF, G.; TURNER, M. **More than Cool Reason: a Field Guide to Poetic Metaphor**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- LORAUX, N. **The Experiences of Tiresias: the Feminine and the Greek Man**. New Jersey: Princeton University Press, 1995.

- MACKAY, L.A. The Vocabulary of Fear in Latin Epic Poetry. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, v. 92, p. 308-316, 1961.
- MINCHIN, E. Poet, Audience, Time, and Text: Reflections on Medium and Mode in Homer and Virgil. In: SCODEL, R. **Between Orality and Literacy: Communication and Adaptation in Antiquity**. Leiden: Brill, 2014. p. 267-288.
- MORAES, A.S.A. A pedagogia da experiência humana: Aquiles e o sofrimento que ensina. **Phoënix**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 11-26, 2015.
- MORRISON-MONCURE, I.R. **Affecting Civil Weeting Civil War: the Par: The Poetics of Foetics of Fear in Lear in Lucan's Bellum Civile**. New York: CUNY Academic Works, 2018.
- RICHER, N. Personified abstractions in Laconia: suggestions on the origins of Phobos. In: STAFFORD, E.; HERRIN, J. **Personification in the Greek World: from Antiquity to Byzantium**. New York: Ashgate, 2005, p. 111-122.
- ROSENWEIN, B.H. **História das emoções: problemas e métodos**. São Paulo: Letra e Voz, 2011.
- SCHIRONI, F. **The Best of the Grammarians**. Michigan: University of Michigan Press, 2018.
- VERNANT, J-P. **A morte nos olhos: figurações do outro na Grécia antiga: Ártemis, Gorgó**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Ascenso André. São Paulo: Sétimo Selo, 2023.
- VIRGÍLIO. **Geórgicas**. Tradução de Gabriel A.F. Silva. Lisboa: Cotovia, 2019.
- WRIGHT, M.R. Ferox Virtus: Anger in Virgil's Aeneid. In: BRAUND, S.B.; GILL, C. **The Passions in Roman Thought and Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- ZABOROWSKI, R. **La crainte et le courage dans l'Iliade et l'Odyssee: contribution lexicographique à la psychologie homérique des sentiments**. Varsovie: Stakroos, 2002.

¹Segundo William V. Harris (2002, p. 84) o uso da palavra *páthos* na Grécia Clássica para se referir diretamente a emoção só teria se desenvolvido no final do séc. v a.C., mas especificamente no final da década de 420.

² Cunliffe, 1963, p. 317.

³Outros significados atribuídos a *páskhō*: “to have laid upon on”, “be called upon to bear”; “to have (something) come upon”, “happen to”, or “befall one”; como um objeto indefinido: “to have (something evil) come upon one”, “encounter (mischance)”, “meet (one’s death)” (Cunliffe, 1963 p. 317); “to experience, undergo, suffer” (Beekes; Van Beek, 2010, p. 1156); “*propr. être affecté de telle ou telle façon*”, “*éprouver telle ou telle affection*”, “*sensation ou sentiment*” (Baily, 1935, p. 671-672).

⁴ Konstan, 2006, p. 3.

⁵A tradução utilizada para *Odisseia* é a de Frederico Lourenço (2018).

⁶Exemplos onde podemos observar essa relação na *Odisseia*: I, v. 4; v, v. 33, 223, 347, 362 e 377; VII, v. 152 e 221; VIII, v. 155, 184 e 411, IX, v. 53; X, v. 458 e 465; XI, v. 104 e 111, XII, v. 138; XIII, v. 6, 90, 92, 131, 263 e 418; XIV, v. 362; XV, v. 176 e 401; XVI, v. 205; XVII, v. 284 e 555; XIX, v. 170, XXIII, v. 53.

⁷É importante lembrar que as formas de aprendizado no mundo antigo também estão muito associadas às maneiras pelas quais os heróis se formam dentro do próprio épico. Alexandre Santos de Moraes (2015, p. 19) nos lembra que nas epopeias, principalmente em Homero, as diversas manifestações da dor e do sofrimento produzem um saber-viver que caracteriza a experiência desses personagens. Em um mundo cercado de dores, consubstanciadas especialmente na guerra e navegação, por exemplo, nos parece plausível dizer que essas dores e a construção dessa experiência eram próximas daquela que gregos e romanos estavam experimentando.

⁸ Torrinha, 1945, p. 310.

⁹ Moncure, 2018, p. 12.

¹⁰O autor, além disso, também nos alerta: tal como o *páthos*, o *patior* não carrega necessariamente uma conotação negativa.

¹¹ Faria, 1962, p. 708.

¹² Glare, 1968, p. 1309.

¹³A tradução utilizada para *Eneida* é a de Carlos Ascenso André (2023).

¹⁴São elas: *En.* I, v. 5; I, v. 199; I, v. 219; I, v. 386; I, v. 644; II, v. 403; II, v. 638; III, v. 628; IV, v. 340; V, v. 390; V, v. 462; VI, v. 77; VI, v. 660, VI, v. 743, VII, v. 21; VII, v. 182; VII, v. 200.

¹⁵ Kaster, 2005, p. 149.

¹⁶No inglês, o autor traduz o primeiro como “*upheaval of the mind*” e o segundo como “*affect*”.

¹⁷ Morrison-Moncure, 2018, p. 21; Wright, 1997, p. 183.

¹⁸ Konstan, 2006, p. 37.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 38.

²⁰A tradução utilizada para *Ilíada* é a de Frederico Lourenço (2019).

²¹ Duckworth, 1969, p. 4.

²² Isso fica claro em passagens como *En.*, I, v. 92; II, v. 559; IV, v. 279.

²³ Rosenwein, 2011, p. 7 e 21.

²⁴ As *comunidades emocionais* são muito parecidas com aquilo que Michael Foucault chamou de discurso comum, na medida em que dentro delas, compartilham-se vocabulários e modos de pensar que possuem uma função controladora e disciplinar. São similares também a ideia de *habitus* proposta por Pierre Bourdieu, pois internalizam normas que determinam as maneiras como nós pensamos e agimos e que pode ser diferente em grupos diferentes. Utilizamos, portanto, o referido conceito para analisarmos o que os gregos e romanos da época de Homero e Virgílio chamavam e entendiam como medo.

²⁵ Rosenwein, 2011, p. 21.

²⁶A palavra *phóbos*, no período homérico, como observado mais adiante, está associado mais associado a fuga. Desse modo, como aponta o comentador Aristarco (Schironi, 2019, p. 227), diferente do grego koiné (e do ático) as duas palavras que significam “medo” nos cantos homéricos são: *déos* e *tarbeîn*.

²⁷Na passagem da antiguidade arcaica à clássica é possível identificar uma diferença entre o uso da palavra *phóbos*. Se em Homero a emoção está associada à fuga, em Aristóteles, o *phóbos* “consiste numa situação aflitiva ou numa perturbação causada pela representação de um mal iminente, ruinoso ou

penoso” e as coisas temíveis (*phoberá*) “são as que parecem ter um enorme poder de destruir ou de provocar danos que levem a grandes tristezas” (*Ret.*, II, 1182a).

²⁸ Cunliffe, 1963, p. 417.

²⁹ Loraux, 1995, p. 78.

³⁰ Schironi, 2018, p. 223.

³¹ Cunliffe, 1963, p. 409-410.

³² Loraux, 1995, p. 78.

³³ Faria, 1962, p. 608.

³⁴ Como é possível ver no canto VII, v. 59-60 da *Eneida*, quando é descrita a região do Lácio e os prodígios sobre o futuro casamento de Lavínia: “Havia um loureiro no meio do palácio, nos altos salões interiores, de sagrada folhagem e preservado por temor (*metu*) ao longo de muitos anos”.

³⁵ Glare, 1968, p. 1107.

³⁶ Além disso, assim como em Homero, verbos como *tremo* também aparecem com frequência, geralmente associados a alguma situação de medo. Diante de Hércules, por exemplo, narra Virgílio no livro VIII, v. 296, “estremeceu (*tremuere*) a lagoa do Estígio”.

³⁷ No total, o autor identifica 44 formas diferentes de se referir aos medos.

³⁸ Zaborowski, 2002.

³⁹ Termos como *rhigeō* (estremecer), que aparecem tanto relacionada a Odisseu quanto a Calipso (*Od.*, v, v. 116 e 171), foram por vezes interpretados por escoliastas antigos com o sentido literal de sentir “subitamente frio”. Porém, como nos lembra Frederico Lourenço (2018, p. 130), “o arrepio” sentido por esses personagens, mesmo levando em conta as questões climáticas (percebido através das referências astronômicas do canto), “é decerto mais do foro psicológico do que do gripal”.

⁴⁰ Mackay, 1961, p. 308.

⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 310.

⁴² *Eneida* (I, v. 463; I, v. 562; V, v. 420; IX, v. 90).

⁴³ *Odisseia* (IV, v. 481 e 538; IX, v. 256; X, v. 198, 496 e 566; XII, v. 277).

⁴⁴ *Ilíada* (III, v. 31).

⁴⁵ *Ilíada* (VII, v. 215; XVIII, v. 31; XX, v. 44); *Odisseia* (XI, v. 527; XVIII, v. 238 e v. 341).

⁴⁶ *Ilíada* (XXI, v. 114 e 425); *Odisseia* (IV, v. 703; V, v. 297 e 406; XVIII, v. 212; XXII, v. 68 e 147; XXIII, v. 205; XXIV, v. 345).

⁴⁷ *Ilíada* (VII, v. 479; VIII, v. 77; X, v. 37; XV, v. 4; XVII, v. 67); *Odisseia* (XI, v. 43 e 633; XX, v. 243; XXII, v. 42; XXIV, v. 450 e 533).

⁴⁸ John Miles Foley propõe uma definição que nos ajuda a entender o seu significado. Segundo o autor (1999, p. 217), *khlōrón déos* é uma perífrase que indica uma situação na qual o sobrenatural é o principal causador do medo de uma pessoa ou de um grupo.

⁴⁹ Loraux, 1995, p. 77.

⁵⁰ González, 2005, p. 23.

⁵¹ Chantraine, 1999, p. 1264.

⁵² Cairns, 2015.

⁵³ Idem, *ibidem*, p. 3.

⁵⁴ Da mesma maneira, George Lakoff e Mark Turner (1989, p. 66) apontam que “o pensamento poético usa os mecanismos do pensamento cotidiano, mas os estende, elabora e os combina de maneiras que vão além do ordinário”.

⁵⁵ Minchin, 2014, p. 274.

⁵⁶ *Il.*, XVI, v. 581-584; XVII, v. 755-759; XXII, v. 93-97 e v. 139-144; *Od.*, IV, v. 791-794.

⁵⁷ *En.*, II, v. 379-381; IX, v. 339-341; X, v. 723-728.

⁵⁸ Minchin, 2014, p. 274.

⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 280.

⁶⁰ Beck, 2014, p. 247.

⁶¹ Richer, 2005, p. 113.

⁶² *Il.*, IV, v. 440; V, v. 739; XI, v. 37; XIII, v. 299.

⁶³ Para o autor (2005, 112), essas duas deidades também se tornariam objeto de culto, principalmente em Esparta, durante o séc. VII e VI a.C.

⁶⁴ Vernant, 1988, p. 12-13.

⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 49-50.

⁶⁶ Assim narra Virgílio o símile, em que aparecem também outras emoções personificadas (*En.*, XII, v. 331-340): “Qual Marte, quando, junto à corrente gelada do Hebro, sangrando, furioso, bate com o escudo e lança a galope os cavalos enfurecidos, a desencadear a guerra, e eles voam em campo aberto, adiante de Notos e Zéfiro, gemem os confins da Trácia ao bater dos cascos e, em volta, os rostos do Pavor sombrio (*Formidinís*) e da Ira (*Iraeque*) e da Insídia, companhia do deus, estão em alvoroço, assim Turno fustiga, desenfreado, os cavalos a bufar de suor no meio da peleja, galopando sobre inimigos barbaramente massacrados, os cascos velozes espalham salpicos de sangue e espezinham, de mistura com sangue, e areia”.

⁶⁷ Na *Eneida*, essa é a única aparição de *Metus*. Nas *Geórgicas*, a deidade também é descrita em III, v. 552 ao lado de *Morbus* (doença).

⁶⁸ Delumeau, 2009, p. 15.

⁶⁹ A tradução utilizada é a do próprio livro de Delumeau (2009, p. 15).

⁷⁰ Konstan, 2006, p. 137-138.