

Mimese e écfrase no *De Signis* de Cícero

Luciana Mourão MAIO¹

Paulo MARTINS²

¹ Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo, Brasil
| luciana.maio@usp.br | <https://orcid.org/0000-0002-2553-0126>

² Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo, Brasil;
| paulomar@usp.br | <https://orcid.org/0000-0002-2321-1033>

DOI: <http://dx.doi.org/10.21165/gel.v21i2.3763>

Resumo: É objeto de estudo do presente artigo o *simulacrum* da deusa Diana de Segesta no *De Signis* de Cícero, parte da *In Verrem oratio secunda*. Busca-se analisar especificamente o papel argumentativo da écfrase do simulacro de Diana à luz dos conceitos de mimese (ou, *μίμησις*, *imitativo*, imitação) – neste caso, considerando-se como produto da referida operação linguística uma espécie de imitação/representação imagética mental da peça escultórica que o orador elabora a fim de evidenciar a gravidade do crime cometido por Verres – e de enargia (ou *ἐνάργεια*, *euidentia*, vividez), causando um efeito de presentificação. Ou seja, serão enfocados o modo como o orador busca fazer presente aos olhos da audiência, ou do leitor, o bem alegadamente roubado, por meio de uma descrição vívida e minuciosa (écfrase), exprimindo sua importância sociocultural e qual o efeito argumentativo dessa écfrase para o *De Signis*.

Palavras-chave: Mimese. Écfrase. Argumentação. *De Signis*.

Mimesis and ekphrasis in Cicero's *De Signis*

Abstract: The object of study of this article is the simulacrum of the goddess Diana of Segesta in Cicero's *De Signis*, part of the *In Verrem oratio secunda*. We will specifically analyze the argumentative role of the *ekphrasis* of the *simulacrum* of Diana in light of the concepts of mimesis (or, *μίμησις*, *imitative*, imitation) – in this case, considering as a product of the aforementioned linguistic operation a kind of imitation/mental imagery representation of the sculptural piece that the orator elaborates in order to highlight the gravity of the crime committed by Verres – and enargia (or *ἐνάργεια*, *euidentia*, vividness), causing an effect of presentification. In other words, the focus will be on how the speaker seeks to make the allegedly stolen property present to the eyes of the audience, or the reader, through a vivid and detailed description (*ekphrasis*), expressing its sociocultural importance and what the argumentative effect of this *ekphrasis* is for *De Signis*.

Keywords: Mimesis. Ekphrasis. Argumentation. *De Signis*.

Após o fim de seu tempo de governo na Sicília, em 70 a.C., Caio Verres foi oficialmente processado pela referida província romana e, consoante Greenwood (1989, p. ix), sob a jurisdição da *quaestio de pecuniis repetundis* (para crimes cometidos por representantes do estado), acusado tecnicamente de extorsão. Marco Túlio Cícero assumiu o papel de acusador da causa e, para tal empresa,

compôs duas *orationes*, *actio prima* e *actio secunda*, das quais apenas a primeira teria sido pronunciada (Greenwood, 1989, p. xix).

No *De Signis* – quarta parte da *actio secunda* do discurso *In Verrem* – Cícero trata das obras de arte roubadas por Verres durante o tempo em que este governou a Sicília. O orador faz menção a inúmeras dessas peças, na maior parte das vezes, superficialmente.

Frazel (2005, p. 368), ao analisar o *De Signis* sob o viés do tipo de causa em questão, anota que, no que se refere aos objetos levados por Verres, a descrição apresentada por Cícero se limita ao básico para a identificação das peças e argumenta que as descrições de praticamente todos os objetos mencionados no discurso em pauta, sendo elas *res privatae* (objetos de particulares) ou *res sacrae* (objetos sagrados), apresentam semelhanças com o padrão legal para o grau e tipo de descrição usada em uma acusação de furto (*furtum*). O estudioso ainda observa que, em uma petição de *furtum*,

[...] os juristas não demandam uma descrição extensa do objeto. Há duas exigências básicas: (1) um objeto determinado deve ser descrito de forma que possa ser identificado, e (2) deve ser declarada a quantidade dos supostos objetos roubados. Ulpiano, no *Ad Sabinum*, estabelece o primeiro padrão: “Na ação por *furtum*, o item roubado precisa ser descrito apenas o suficiente para ser identificado”. Ulpiano também nota que o material do objeto deve ser especificado, pois conhecer o material é naturalmente crucial para a identificação [...]. É importante notar que Cícero, ao longo do quarto livro do segundo discurso contra Verres, descreve os objetos levados por Verres apenas o bastante para serem identificados. Ele também segue padrão semelhante ao de Ulpiano: material e quantidade de objetos roubados (Frazel, 2005, p. 368, tradução Luciana Maio³).

3 No original: “Cicero’s descriptions of nearly all the objects in this speech – both those actually stolen and those not, both *res privatae* and *res sacrae* – bear striking similarities to the legal standard for the degree and type of description used in an accusation of theft. In a theft pleading, the jurists do not demand an extensive description of the object. There are two basic requirements: (1) some definite object must be described to the degree that it may be identified, and (2) the number of objects alleged stolen must be stated. Ulpian, in his commentary on Sabinus, sets forth the first standard: ‘In the action for *furtum* the thing stolen need only be so far described as to be identified’. Ulpian here also notes that the material of the object should be specified, because knowledge of the material is naturally crucial for identification. [...] It should be noted that Cicero, throughout *In Verrem* 2.4, describes the objects that Verres carried off only enough for them to be identified. He parallels Ulpian’s concern for the material and number of stolen objects as well”.

O posicionamento de Frazel, no que tange ao tipo de descrição empregada por Cícero, pode ser corroborado por diversas passagens do *De Signis*. Destacam-se algumas a seguir, as quais seguem os critérios de material e quantidade: “Um *signum* de Cupido feito em mármore” (Cic., *Verr.*, 2.4.5, tradução Luciana Maio, grifo nosso⁴); “Um Hércules perfeitamente feito de bronze” (Cic., *Verr.*, 2.4.5, tradução Luciana Maio, grifo nosso⁵); “Um pequeníssimo *signum* de bronze” (Cic., *Verr.*, 2.4.96, tradução Luciana Maio, grifo nosso⁶); “Um simulacro de Ceres feito em mármore” (Cic., *Verr.*, 2.4.109, tradução Luciana Maio, grifo nosso⁷).

Entretanto, no elenco das obras de arte alegadamente roubadas pelo ex-governador da Sicília, destaca-se, entre outras, a descrição pormenorizada do simulacro da deusa Diana, objeto de estudo do presente artigo. Busca-se analisar, especificamente, o papel argumentativo da écfrase do *simulacrum* de Diana à luz do conceito de mimese (*imitatio*). O produto da referida operação linguística, a écfrase, produz como efeito uma representação imagética mental da peça escultórica que Cícero elabora a fim de evidenciar e amplificar a gravidade do crime cometido pelo acusado. A descrição pormenorizada e plena de enargia (ἐνάργεια, *evidentia*, vividez) causa um efeito de presentificação, isto é, põe a peça à vista dos olhos da mente. Ou seja, serão enfocados o modo como o orador busca fazer presente aos olhos da audiência, ou do leitor, o bem roubado, por meio de uma descrição vívida e minuciosa (écfrase), exprimindo sua importância sociocultural e qual o efeito argumentativo dessa écfrase para o *De Signis*.

Convém, em primeiro lugar, tecer algumas considerações sobre o conceito de mimese (μίμησις/*imitatio*). É importante ressaltar que a mimese era “um pressuposto básico compartilhado por *auctoritates* na Antiguidade Clássica”⁸, que não constitui um processo de mera imitação ou reprodução. Longino, no *Do Sublime*, elenca a mimese dos grandes escritores e poetas do passado entre as formas de alcançar o sublime.

[...] da natural grandeza dos antigos, tal como das aberturas sagradas, chega às almas dos que os imitam uma espécie de emanações e até os que não são particularmente inclinados aos dons de Febo ficam inspirados por elas e se entusiasmam com a grandeza dos outros. Será que foi

4 No original: “*Signum erat hoc quid dico Cupidinis e marmore*”.

5 No original: “*Hercules egregie factus ex aere*”.

6 No original: “*Unum perpauulum signum ex aere*”.

7 No original: “*Simulacrum Cereris e marmore*”.

8 Martins e Amato (2012, p. 126).

apenas Heródoto quem mais imitou Homero? Antes dele já Estesícoro e Arquíloco o haviam feito; e acima de todos está Platão que, da fonte de Homero, desviou para si inúmeros riachos. Seria necessário apresentar exemplos se Amónio não os tivesse já escrito e selecionado por tipos. E não se trata de plágio, mas é como que extrair um molde dos belos caracteres das esculturas ou outras obras de arte. E parece-me que ele não teria chegado a um nível tão alto nas doutrinas filosóficas nem teria entrado tantas vezes em matérias e expressões poéticas se não disputasse com Homero o primeiro lugar com todas as suas forças, tal como um jovem perante um adversário já consagrado disputa a primazia com demasiado amor à vitória, porventura, e quase como se estivesse a terçar armas, mas ainda assim não inutilmente (Longin, *Subl.*, XIII, 2-4, tradução de Marta Isabel de Oliveira Várzeas⁹).

A própria arte pode ser objeto de imitação. De acordo com Martins e Amato (2012, p. 126), na Antiguidade Clássica, atividades artísticas como pintura, escultura, dança, teatro, poesia, e música resultavam de *μίμησις* (mímesis, mimese) e, sendo assim, eram *μimήματα* (mimêmata). A própria doutrina da mimese é uma teoria concernente à apreensão e à representação pictórica, e à qual subjaz a distinção entre *μimήματα* e coisas reais (Martins; Amato, 2012, p. 127). Note-se que a *écfrase* (*ἔκφρασις*) é mimética e, por essa razão,

[...] pressupõe os modos retóricos da imitação de *topoi* oratórios (*endoxa*) e poéticos (*eikona*). Os modos são aplicáveis em artes distintas, como a oratória, a poesia e a pintura, observando-se a continuidade ou homologia do procedimento mimético entre as artes e, simultaneamente, a competição delas (Hansen, 2006, p. 88).

9 No original: “[2] Ἐνδείκνυται δὲ ἡμῖν οὗτος ἀνὴρ, εἰ βουλοίμεθα μὴ κατολιγωρεῖν, ὡς καὶ ἄλλη τις παρὰ τὰ εἰρημένα ὁδὸς ἐπὶ τὰ ὑψηλὰ τείνει. ποία δὲ καὶ τίς αὕτη; ἢ τῶν ἐμπροσθεν μεγάλων συγγραφέων καὶ ποιητῶν μίμησις τε καὶ ζήλωσις. καὶ γε τούτου, φίλτατε, ἀπρίξ ἐχώμεθα τοῦ σκοποῦ: πολλοὶ γὰρ ἄλλοτρίῳ θεοφοροῦνται πνεύματι τὸν αὐτὸν τρόπον, ὃν καὶ τὴν Πυθίαν λόγος ἔχει τρίποδι πλησιάζουσαν, ἔνθα ῥήγμά ἐστι γῆς ἀναπνεῖν ὡς φασιν ἀτμὸν ἔνθεον, αὐτόθεν ἐγκύμονα τῆς δαιμονίου καθισταμένην δυνάμεως παραυτικά χρησιμδεῖν κατ’ ἐπίπνοιαν. οὕτως ἀπὸ τῆς τῶν ἀρχαίων μεγαλοφυΐας εἰς τὰς τῶν ζηλούντων ἐκείνους ψυχὰς ὡς ἀπὸ ἱερῶν στομιῶν ἀπόρροιαί τινες φέρονται, ὑφ’ ὧν ἐπιπνεόμενοι καὶ οἱ μὴ λίαν φοιβαστικοὶ τῷ ἐτέρων συνενθουσιῶσι μεγέθει. [3] μόνος Ἡρόδοτος Ὀμηρικώτατος ἐγένετο; Στησίχορος ἐτι πρότερον ὃ τε Ἀρχίλοχος, πάντων δὲ τούτων μάλιστα ὁ Πλάτων ἀπὸ τοῦ Ὀμηρικοῦ κείνου νόματος εἰς αὐτὸν μυρίας ὄσας παρατροπὰς ἀποχετευσάμενος. καὶ ἴσως ἡμῖν ἀποδειξεῶν ἔδει, εἰ μὴ τὰ ἐπ’ εἰδούς καὶ οἱ περὶ Ἀμμώνιον ἐκλέξαντες ἀνέγραψαν. [4] ἔστι δ’ οὐ κλοπὴ τὸ πρᾶγμα, ἀλλ’ ὡς ἀπὸ καλῶν εἰδῶν ἢ πλασμάτων ἢ δημιουργημάτων ἀποτύπωσις. καὶ οὐδ’ ἂν ἐπακμάσαι μοι δοκεῖ τηλικαῦτά τινα τοῖς τῆς φιλοσοφίας δόγμασι, καὶ εἰς ποιητικὰς ὕλας πολλαχοῦ συνεμβῆναι καὶ φράσεις εἰ μὴ περὶ πρωτείων νῆ Δία παντὶ θυμῷ πρὸς Ὀμηρον, ὡς ἀνταγωνιστὴς νέος πρὸς ἤδη τεθραυμασμένον, ἴσως μὲν φιλονεικότερον καὶ οἰονεὶ διαδορατιζόμενος, οὐκ ἀνωφελῶς δ’ ὅμως διηριστεύετο: ἀγαθὴ γὰρ κατὰ τὸν Ἡσίοδον ἔρις ἦδε βροτοῖσι· καὶ τῷ ὄντι καλὸς οὗτος καὶ ἀξιονικότατος εὐκλείας ἀγῶν τε καὶ στέφανος, ἐν ᾧ καὶ τὸ ἠττάσθαι τῶν προγενεστέρων οὐκ ἄδοξον”.

Ademais, a habilidade de imitar os mais célebres autores do passado, isto é, de tomá-los como fonte de emulação, era considerada fundamental na formação de um bom orador (Várzeas, 2014, p. 60), haja vista as considerações de Cícero no *Sobre a Invenção* no início do segundo livro, quando diz que seu tratado está decalcado naquilo que melhor fizeram seus antecessores, já que é impossível uma única pessoa produzir um todo excelente (Cic., *Inv. rhet.* II.1-5).

Notadamente, a mimese se subordina à intenção e ao ponto de vista daquele que a formula, e é preciso que o “observador” – aquele que visualiza a imagem descrita em sua mente – reconheça a intenção do realizador da imitação (Martins; Amato, 2012, p. 129).

Filóstrato ainda afirma que os *μίμηματα* são produtos de uma faculdade mimética que é dupla: a capacidade de formar imagens mentais que podem ser impressões de elementos observáveis, memórias, e produtos da imaginação (*φαντασία*) e a técnica (*τέχνη*). Dessa maneira, a imagem formada na mente do artista (pintor, escultor) é traduzida em matéria modelada pela arte, e essa matéria assim transformada imprime sua forma na mente do observador (Martins; Amato, 2012, p. 129).

No *De Signis*, Cícero, na condição de espectador, elabora uma espécie de mimese verbal do simulacro de Diana, a matéria modelada pela arte, a fim de que os presentes/leitores possam produzir uma imagem mental da peça furtada, tornando-se, assim, seus observadores próximos e ativos, ainda que indiretamente. Para tal empresa, o orador emprega o procedimento retórico-poético denominado *écfrase*¹⁰.

A *écfrase*, na Antiguidade, pode ser considerada um conceito retórico-poético que se situa entre as categorias de descrição (representação de objetos estáticos) e narração (representação de ações ou eventos), geralmente uma narração vívida e detalhada (Cf. Martins, 2016, p. 170; Webb, 1999, p. 64), e poderia designar, com base no autor de *Progymnasmata* Élio Teão, exposição ou descrição de personagens, ações, lugares, tempo, modo¹¹. Os autores de *progymnasmata*, em geral, seguem a categorização de Élio Teão, com poucas modificações. Teão (§ 118) estabelece as categorias de pessoas e animais

10 Martins (2016, p. 164) anota que o primeiro emprego conhecido do termo “écfrase”, enquanto mecanismo ou procedimento retórico-poético, remonta possivelmente ao professor de Retórica Élio Teão, autor de *progymnasmata* (livros contendo exercícios de retórica) redigidos inicialmente entre o início da era imperial e a Segunda Sofística se prolongando pelo menos até o século V da nossa era com Nicolau rétor.

11 Cf. Almeida (2020, p. 155).

(*prosopa*)¹², lugares (*topoi*)¹³, tempos (*chronoi*)¹⁴, ações (*pragmata*)¹⁵ e objetos¹⁶/modos¹⁷ (*tropoi*)¹⁸. Aftônio adiciona as categorias de plantas (*phyta*) e animais (*zoa*), e Nicolau, a de festivais (*panegyreis* – originalmente contemplada na categoria *chronoi*, de Teão) (Cf. Webb, 1999, p. 11)¹⁹.

É importante ressaltar que o termo técnico *ekphrasis* passou a ser empregado nas escolas de Retórica somente entre os séculos I e II d.C.; contudo, o procedimento denominado “écfrase” já era empregado de forma pragmática, reproduzido no conhecimento doutrinário (Cf. Martins, 2016, p. 164), tendo como expoentes autores como Homero, Heródoto, Tucídides que, embora “[...] não tenham tido acesso à écfrase, como aparato técnico-doutrinário, certamente a entendiam como um elemento de estilo a serviço da διήγησις [narração] e nela contido, em primeira instância” (Cf. Martins, 2016, p. 165, acréscimos nossos).

Portanto, sua aplicação anterior à definição de um conceito estava baseada “na emulação entre autoridades poético-retóricas” (Cf. Martins, 2016, p. 168). É importante notar que o conceito de écfrase apresenta definições diversas, cujas traduções Martins (2016, p. 180-181) apresenta: de acordo com Teão, “Écfrase é um discurso vividamente percursorio [ou periegemático] que traz o que é revelado diante dos olhos”²⁰. Aftônio a define como “um discurso percursorio [ou periegemático] que traz vividamente o que é revelado diante dos olhos”²¹. Para Nicolau, “Écfrase é o discurso condutivo [dirigido ou afegemático] que traz vividamente o que é exibido diante dos olhos”²². Ps.-Hermógenes apresenta

12 Élio Teão cita como exemplos de écfrases de pessoas, dentre outras, a écfrase de Euríbatos (*Od.* 19.246) e do aparecimento de hipopótamos em Heródoto (2.71).

13 Élio Teão cita como exemplos campinas, cidades e desertos etc.

14 São exemplos a primavera, os festivais etc.

15 São exemplos, dentre outros, descrições de guerra, paz, tempestade.

16 Kennedy (2003, p. 46) traduz a palavra grega por “objects”.

17 Rodolpho (2014, p. 46) traduz a palavra grega por “modos”.

18 De acordo com Teão, ferramentas, armas, armas de cerco, descrevendo como cada um foi feito. Ex.: a confecção das armas de Aquiles em Homero (*Il.* 18.478-614).

19 Note-se que Hansen (2006, p. 89), ao tratar sobre os gêneros da écfrase, apresenta a seguinte lista: *pragmatografia* (descrição de coisas), *prosopografia* (descrição de pessoas), *etopeia* (descrição de paixões e caracteres), *topografia* (descrição de lugares reais), *topotesia* (descrição de lugares imaginários) e *chronografia* (descrição de tempo).

20 No original: “Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ’ ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον”.

21 No original: “Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ὑπ’ ὄψιν ἄγων ἐναργῶς τὸ δηλούμενον”.

22 No original: “Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος ἀφηγηματικὸς ὑπ’ ὄψιν ἄγων ἐναργῶς τὸ δηλούμενον”.

a seguinte definição: “A éfrase é um discurso percursorio [ou periegemático], como dizem, palpável [ou visível] que traz o que é revelado diante dos olhos”²³.

Apesar de serem várias as definições do referido conceito, pode-se afirmar, em primeiro lugar, que, em todas elas, há a referência aos olhos e à visão. Note-se que essa referência tem caráter conotativo, visto que a apresentação aos olhos é antes discursiva que física. O “colocar diante dos olhos” alude a olhos incorpóreos, presentes tão somente na imaginação do público/leitor, e resulta do alto grau de precisão com que se apresenta o objeto aos leitores/ouvintes (Almeida, 2020, p. 155). E essa imaginação (*φαντασία*/ fantasia) é produto do processo elaborado pelo hermeneuta, pelo sofista, pelo rétor, ou pelo poeta que conduz pelo *λόγος* (Martins, 2016, p. 177). Cumpre acrescentar que o procedimento de visualização é adquirido através de um trabalho minucioso com a linguagem, resultante de apurada técnica (*τέχνη*) do orador.

Em segundo lugar, é importante ressaltar que o conceito de enargia (*ἐνάργεια*/*euidentia*) é imprescindível à éfrase clássica. Trata-se do efeito de vividez pictórica, capaz de “gerar impacto emocional e visual na mente dos ouvintes ou leitores”, referida por Soares (2011, p. 1-2 *apud* Martins, 2016, p. 174) como “a alma da éfrase”, frequente nas obras de historiadores, de poetas e de oradores. O autor resalta que a enargia inclusive “[...] contribuía para aumentar a credibilidade do relato, na medida em que aproximava a observação indireta do leitor da observação direta (*autopsia*) do historiador ou da testemunha” (Soares, 2011, p. 1-2 *apud* Martins, 2016, p. 174).

Por fim, é notório que o procedimento efrástico está completamente sujeito ao ponto de vista do enunciador e não tem como objetivo dar um relato completo e preciso de um objeto particular, mas busca:

[...] transmitir o efeito da percepção do objeto incidente sobre o espectador, o leitor. Nesse sentido, primeiramente, o enunciador apela para a imaginação do enunciatário, muita vez, por intermédio do uso de imagens generalizadas e generalizantes que provavelmente correspondem a uma experiência prévia da audiência, ou seja, o que Hansen aponta como “os τόποι da memória partilhada”, como vimos. Assim, o discurso vívido evoca a percepção do efeito sobre o ouvinte, fazendo-lhe sentir “como se” na presença da cena (Martins, 2016, p. 182).

23 No original: “Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς, ὡς φάσιν, ἐνάργης καὶ ὑπ’ ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον”.

São notáveis algumas passagens do *De Signis* em que o orador não segue exclusivamente o padrão legal para descrição de obras em uma acusação de furto (*furtum*) – quantidade e material –, em especial, as passagens que contemplam a estátua da deusa Diana. Cícero confere destaque a essa peça roubada por Verres não só por meio de écfrases, mas também por exaltar seu valor cultural e religioso e, assim, dar dimensão aos crimes cometidos pelo ex-governador da Sicília, província romana. A seguir, serão analisados os excertos referentes à deusa Diana.

- (1) [...] Havia, no território dos segestanos, *um simulacro de Diana em bronze*, de culto muito antigo e importante, e, além disso, uma obra de arte de extrema qualidade (Cic., *Verr.*, 2.4.72, tradução Luciana Maio, grifo nosso²⁴).

A primeira menção à peça furtada é protocolar: *ex aere Dianae simulacrum*. O orador anuncia do que se trata (*Dianae simulacrum*) e enfatiza o material de que é feita (*ex aere*). É digno de nota o emprego do substantivo *simulacrum*: trata-se de uma “imagem, representação”, mas não de qualquer imagem ou de qualquer representação. No *Lewis and Short’s Latin-English Lexicon*²⁵, lê-se que o termo *simulacrum* apresenta uma definição bastante abrangente: a princípio, poderia ser traduzido por imagem, forma, representação, semelhança, aparência, retrato, estátua, efígie²⁶. Como obra de arte, está relacionado a estátuas de deuses. De acordo com Martins e Amato (2012, p. 149), ainda que o uso do nome *simulacrum* seja abrangente, por ocupar o campo semântico de *imago*, ele se associa de forma sistemática à imagem de deuses e/ou à imagem que não possui ἥθος. Ademais, destaca-se, no *simulacrum*, a característica do antropomorfismo. Martins e Amato (2012, p. 149-150) anotam que o *simulacrum*, além de se associar ao divino, também está associado ao humano, em virtude de ter aparência humana e de ser semelhante ao ser humano. Porém, ressalva que “o cerne da imitação aqui não é a semelhança específica da modelação, como a *figura* ou a *effigies*, antes a semelhança geral, genérica”.

Logo, o emprego do termo *simulacrum* denota que a peça de arte representa um ideal divino, um conceito de divindade. No caso específico desse simulacro de

24 No original: “[...] Fuit apud Segestanos *ex aere Dianae simulacrum*, cum summa atque antiquissima praeditum religione tum *singulari opere artificioque perfectum*.”

25 *Sīmūlācrum*, i, n. [simulo], an image formed in the likeness of a thing, a **likeness, image, form, representation, semblance** (class.; syn.: *imago*, *effigies*, *signum*).

1. Lit., of images formed by art, reflected in a mirror, or seen in a dream; of apparitions, visions, etc. (the latter mostly poet. and in post-Aug. prose).

2. **A** Of images formed by art, esp. of statues of the gods, **an image, figure, portrait, effigy, statue**, etc.

26 Sobre o conceito de *simulacrum* e sua tradução, ver Martins e Amato (2012) e Stewart (2003).

Diana, trata-se de uma estátua de culto, objeto de muita devoção em Segesta, conforme será abordado adiante.

Em sequência, o orador dá início à descrição pormenorizada da obra, o que se observa na passagem *singulari opere artificioque perfectum* (uma obra de arte de extrema qualidade). Exaltam-se a perfeição com que teria sido esculpida, a habilidade do escultor, e o efeito visual que essa peça causa: é definitivamente algo digno de apreciação.

No excerto a seguir, será abordada a primeira écfrase referente ao simulacro da deusa. Trata-se de uma écfrase hipotática ou interventiva, isto é, um tipo de écfrase que não configura um gênero autônomo (écfrase paratática/autônoma), mas que está a serviço de um texto continente, que se subordina argumentativa ou figurativamente ao gênero em que está contida, compreendida como um elemento de estilo a serviço da διήγησις (narração) e nela contido²⁷.

- (2) Foi naquela época que, com máximo cuidado, foi devolvida aos segestanos a própria Diana de que falo; foi trazida de volta para Segesta e estabelecida mais uma vez em sua antiga casa, em meio às grandes expressões de alegria e de agradecimento dos cidadãos. Lá foi erguida em um pedestal bastante alto, no qual estava inscrito, em letras grandes, o nome de Públio Africano, e a declaração de como ele a restituiu após a captura de Cartago. Era adorada pelos habitantes da cidade, e todos os visitantes iam vê-la; quando eu era questor, nada por eles me foi mostrado primeiro. O *signum*, envolto em uma longa túnica, era de grande tamanho e altura; mas, apesar de suas dimensões, sugeria bem a graça juvenil de uma donzela, com a aljava pendurada em um ombro, o arco na mão esquerda e a direita segurando uma tocha acesa. (Cic., *Verr.*, 2.4.74, tradução Luciana Maio, grifo próprio²⁸).

Como consequência do sincretismo entre as religiões grega e romana, a deusa grega Ártemis passou a ser referida em Roma como Diana, preservando, analogamente, as mesmas características de sua homóloga Ártemis. Essa prática, denominada *interpretatio romana*, é referida por Tácito na *Germania*:

27 Sobre o conceito de écfrase hipotática ou interventiva, cf. Martins (2016).

28 No original: “Illo tempore Segestanis maxima cum cura haec ipsa Diana, de qua dicimus, redditur; reportatur Segestam; in suis antiquis sedibus summa cum gratulatione civium et laetitia reponitur. Haec erat posita Segestae sane excelsa in basi, in qua grandibus litteris P. Africani nomen erat incisum eumque Carthagine capta restituisse perscriptum. Colebatur a civibus, ab omnibus advenis visebatur; cum quaestor essem, nihil mihi ab illis est demonstratum prius. Erat admodum amplum et excelsum signum cum stola; verum tamen inerat in illa magnitudine aetas atque habitus virginalis; sagittae pendebant ab umero, sinistra manu retinebat arcum, dextra ardentem facem praeferebat.”

Entre os naarvalos, um bosque relacionado a uma primitiva religião se revela: preside [o ritual] um sacerdote em traje de mulher. Entretanto, de acordo com a *interpretação romana*, os deuses correspondem a Castor e Pólux. Essa é a essência da divindade cujo nome é Alcos (Tacitus, *Germ.*, 43, tradução Luciana Maio, grifo próprio²⁹).

Note-se que, ao tratar o objeto furtado por *ipsa Diana* – empregando o pronome demonstrativo *ipsa* –, o orador personifica o simulacro da deusa e lhe dá vida, referindo-se a ela como a própria divindade, possivelmente uma alusão ao modo como os segestanos a consideravam. Sendo assim, Verres não teria roubado uma simples estátua, mas a própria deusa, objeto de culto e de devoção, conforme exprime a forma verbal *colebatur* (era adorada/cultuada). E essa personificação confere vividez (energia) à descrição.

Ademais, uma vez que Diana era cultuada tanto por romanos quanto por segestanos, povo de origem grega, ao escolher essa peça furtada para destacar, Cícero parece procurar estabelecer, logo de início, uma espécie de conexão cultural entre ambos os povos. Existiam, na Itália, ao menos dois templos dedicados à deusa Diana, ambos bastante antigos: um, o mais importante, estava situado no Aventino, e havia sido fundado como o santuário da Liga Latina (*foedus latinum*) (Cf. Diana. *In*: Peck, 1898), e o outro, conhecido como *Nemus Dianae*, encontrava-se em Aricia, uma das mais importantes cidades da antiga Liga Latina (cf. Aricia. *In*: Stillwell, 1976 e Aricia. *In*: Smith, 1854).

(2.1) [...] quando eu era questor, *nada por eles me foi mostrado primeiro*. (Cic., *Verr.*, 2.4.74, tradução Luciana Maio, grifo próprio³⁰).

Observe-se inicialmente, na supracitada passagem, a menção de Cícero ao cargo público (*quaestor*) que ele próprio havia exercido na região onde Verres cometeu seus *furta*. O fato de conhecer o local lhe confere *auctoritas* para o que será afirmado adiante: o antigo *quaestor* confere ênfase ao fato de que os segestanos lhe mostraram *prius* o *simulacrum* da deusa Diana, isto é, por meio do emprego do advérbio *prius* (primeiro) é destacada, na passagem em pauta, a relevância cultural desse objeto para eles.

É importante analisar, em seguida, a afirmação de que Cícero *viu* o simulacro da deusa, expressa nos termos *mihi est demonstratum*, com a forma verbal conjugada no pretérito perfeito passivo do indicativo, a qual indica que o orador

29 No original: “[...] apud Nahanarvalos antiquae religionis lucus ostenditur. praesidet sacerdos muliebri ornatu, sed deos *interpretatione Romana* Castorem Pollucemque memorant. ea vis numini, nomen Alcis.”

30 No original: “[...] cum quaestor essem, nihil *mihi ab illis est demonstratum prius*”.

se coloca inicialmente numa posição de passividade em reação à estátua da deusa. Entretanto, por meio do verbo *demonstro*, o acusador de Verres também destaca sua posição como espectador daquela obra, como alguém que realizou uma observação direta (*autopsia*) dela. A éfrase clássica, enquanto procedimento retórico-poético, é geralmente formalmente precedida desse tipo de afirmação, conforme anota Hansen:

Na *ekphrasis*, o narrador se define como intérprete (*exegetés*) da interpretação que o pintor fez de sua matéria. Assim, geralmente antecipa a exposição das imagens fictícias com a declaração de que as viu diretamente ou que viu uma cópia delas. Esse “como se” é fundamental na ficcionalização da *enárgeia* (2006, p. 86 *apud* Martins, 2016, p. 177).

O teórico se refere aqui à arte da pintura, mas, por um viés homológico, seria possível aplicar suas afirmações também à escultura. A seguir, Cícero apresenta mais características da obra em pauta:

(2.2) O *signum*, envolto em uma longa túnica, era de grande tamanho e altura. (Cic., *Verr.*, 2.4.74, tradução Luciana Maio, grifo próprio³¹).

Primeiramente é importante observar que aqui o orador emprega o termo *signum* em vez de *simulacrum* para referir-se ao seu objeto de descrição. Em *Lewis and Short's Latin-English Lexicon*, lê-se que o substantivo *signum* pode ser empregado para tratar de uma imagem, enquanto obra de arte, mas também pode referir-se a uma estátua, mais especificamente. Os substantivos *imago* e *simulacrum* são elencados como seus sinônimos³². Stewart, por sua vez, apresenta uma definição mais abrangente:

Um *signum* é um símbolo de qualquer tipo e frequentemente se refere a um símbolo militar. Por vezes, essa palavra parece ser aplicada, em geral, para referir-se a estátuas, particularmente a obras de arte com especial mérito estético envolvido, mas não é normalmente empregada para referir-se a estátuas honoríficas, e, quando se refere a esculturas em geral, geralmente se refere a estátuas de deuses (Stewart, 2003, p. 22, tradução Luciana Maio³³).

31 No original: “Erat admodum amplum et excelsum *signum* cum stola”.

32 *signum*, i, n.

C An image, as a work of art; **a figure, statue, picture**, etc. (syn.: effigies, imago, simulacrum).

33 No original: “A *signum* is a sign of any sort, very often a military standard. The word sometimes seems to be applied generally to statues, particularly art-works whose special aesthetic merit is implied, but not normally to honorific statues, and when it refers to sculpture in the round it usually means statues of gods”.

De acordo com o pesquisador, o termo *signum* teria relação com o mérito artístico do objeto referido (geralmente estátuas) e pode aludir a estátuas de deuses. Este é o caso de Diana.

No concernente à diferença entre *simulacrum* e *signum*, Stewart pontua que o substantivo *simulacrum* é geralmente associado a imagens cultuadas, estátuas que são objeto de devoção, em vez de meras representações de deuses. O termo *simulacrum*, quando significa “estátua”, não se aplicaria, então, a representações não consagradas de deuses e não claramente veneradas: para estas, é empregado o termo *signum* (Stewart, 2003). Entretanto, o autor acrescenta que *signum* pode ser usado como sinônimo de *simulacrum*, por razões de *variatio* (variação retórica) (Stewart, 2003). Parece ser este o caso do emprego do termo *signum* no contexto em pauta, uma vez que, num primeiro momento, o orador faz menção à estátua de Diana como *simulacrum*, para só posteriormente se referir a ela como *signum*³⁴.

Em seguida, Cícero descreve a representação da divindade como um *signum* de grande tamanho e altura, ou seja, uma obra imponente, “vestindo” uma grande túnica (*stola*). O uso lexical de *stola* é bastante pertinente ao contexto, conforme se observa com base nas definições apresentadas no *Lewis and Short’s Latin-English Lexicon*³⁵ e no *Dictionnaire étymologique de la langue latine*³⁶ para o termo: trata-se de um substantivo de origem grega posteriormente latinizado. A estátua é grega, portanto, logicamente, a deusa Diana (Ártemis) está caracterizada à moda grega. Já no contexto romano, *stola* refere-se a uma vestimenta usada pelas matronas romanas.

Ora, por um lado, o acusador parece enfatizar o caráter de respeitabilidade que aquela representação imagética da deusa transmite — em virtude de sua vestimenta —, enquanto estaria explicitando um ponto comum entre romanos e segestanos, povo siciliano de origem grega. Por outro lado, é importante observar que, justamente por ser uma peça vinculada ao universo helênico,

34 Tendo em vista o exposto, fez-se a opção de manter, nas referências, o termo latino *signum* em vez de traduzi-lo.

35 *stōla*, ae, f., = *στολή*, **a long upper garment**.

1. I Orig., as with the Greeks, worn by any one: *squalidā saeptus stolā*, Enn. ap. NON. 537, 27 (Trag. v. 373 Vahl.); OV. *F.* 6, 654: *saeptus mendici stolā*, Enn. ap. NON. 537, 28 (Trag. v. 372 Vahl.); *lugubri stolā succincta*, ID. *ib.* 198, 4 (Trag. v. 134 id.); *so, muliebris*, VARR. *ib.* 537, 29 sq.—

2. III Later, with the Romans, in partic.,

3. ALit., **a long female upper garment, worn by the Roman matrons**, and reaching from the neck to the ankles, **a robe, gown, stole** (cf. *palla*).

36 *Stola*, -ae.: *longue robe de Femme*. Emprunt au gr. *Στολή*, latinisé; de là *stōlātus*. Celt.: irl. *stoil*, britt. *ystol*. Cf. DELL – A. Ernout, A. Meillet (1951). *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, p. 1156.

haja um problema envolvido no que se refere ao juízo de valor atribuído pelos romanos a esse tipo de objeto, uma vez que os juízes da causa em questão eram senadores romanos.

Levando em consideração que se trata de um tribunal romano, em que a maioria dos presentes é romana, e que os representados eram um povo de origem grega, Cícero parece buscar um equilíbrio entre destacar a importância sociocultural da peça roubada – daí, possivelmente, a escolha de uma deusa de culto comum entre as duas culturas – e enfatizar os próprios valores romanos, elaborando, para si, um *êthos* de cidadão exemplar, o que inclui se distanciar de tudo aquilo que se refere à cultura grega, como se pode comprovar pela seguinte passagem do próprio *De Signis*:

- (3) E até aquela Safo que foi levada, com pesar se pode dizer: “Quanta saudade deixou!”; pois tanto foi executada com distinção como possui, gravado em seu pedestal, *um epigrama grego muito célebre*, o qual este *homem versado e greguinho*, que com sutileza aprecia essas coisas, que é o único entendido, se tivesse aprendido uma letra grega sequer, certamente teria levado. Atualmente, então, a inscrição no pedestal vazio revela o que houve, e indica o que de lá foi arrancado (Cic., *Verr.*, 2.4.127, tradução Luciana Maio, grifo próprio³⁷).

Na referida passagem, ao empregar o termo pejorativo *graeculus*, que o dicionário da Porto Editora traduz como: grego, leviano e fútil, o orador destaca, discursivamente, perante os juízes e à audiência/aos leitores, seu desprezo ao que é grego. Pode-se acrescentar que, ao atribuir o adjetivo *graeculus* ao réu, o acusador também acusa Verres de ser, mais do que um ladrão de obras de arte gregas, um grego, entendedor (*eruditus*) de arte grega, o que o aparta dos costumes romanos.

Por outro lado, em meio ao delicado jogo discursivo a que o orador se propõe, o termo *epigramma Graecum pernobile* permite à audiência/aos leitores entrever que Cícero não é totalmente indiferente à cultura helenística. De fato, em suas obras teóricas e em sua correspondência, fica evidente que Cícero, como parte de sua formação retórica, não só é um exímio conhecedor e admirador das *artes* em geral, mas também da pintura, da escultura e da filosofia gregas, incluindo diversas peças de arte na decoração de sua própria *villa*, conforme se lê em correspondência destinada a Ático.

37 No original: “Atque haec Sappho sublata quantum desiderium sui reliquerit, dici vix potest. Nam cum ipsa fuit egregie facta, tum *epigramma Graecum pernobile* incisum est in basi, quod iste *eruditus homo et Graeculus*, qui haec subtiliter iudicat, qui solus intellegit, si unam litteram Graecam scisset, certe non sustulisset. Nunc enim quod scriptum est inani in basi declarat quid fuerit, et id ablatum indicat. Quid? signum Paeanis ex aede Aesculapi praeclare factum, sacrum ac religiosum, non sustulisti? quod omnes propter pulchritudinem visere, propter religionem colere solebant”.

Entretanto, é notório que, no contexto da sociedade romana, a aquisição e a exposição de obras de arte deveriam ser feitas para fins decorativos e servir aos princípios de *decorum* e *utilitas*: era considerado impróprio demonstrar, em público, excessivo interesse por peças de arte, uma vez que se trata de trabalhos manuais, o que, aos olhos dos romanos, as desvalorizava³⁸. Nesse caso, a personificação da deusa poderia ser interpretada como uma forma de manter o *decorum* e de demonstrar a *utilitas* da obra roubada por Verres.

A seguir, o acusador de Verres procede a um maior detalhamento do objeto roubado:

(2.3) [...] O “signum”, envolto em uma longa túnica, era de grande tamanho e altura; mas, apesar de suas dimensões, sugeria bem a *graça juvenil de uma donzela, com a aljava pendurada em um ombro, o arco na mão esquerda, e a direita segurando uma tocha acesa*. (Cic., *Verr.*, 2.4.74, tradução Luciana Maio, grifo nosso).

A minuciosa descrição da deusa Diana e a própria escolha dessa divindade trazem em si bastante significado. Cícero, no *De Natura Deorum*, assim a descreve:

Por sua vez, o nome de Apolo é grego, e os gregos afirmam ser ele o sol; a Diana, por outro lado, julgam ser a própria lua. O sol foi assim nomeado ou porque “só” (*solus*) ele, dentre todos os astros, é tamanho ou porque, quando nasce, obscurecidas todas as coisas, “só” (*solus*) ele aparece. A Lua foi assim denominada a partir de “luzindo” (*lucendo*); certamente é aquela mesma Lucina. E, assim como, entre os gregos, invoca-se Diana, e a própria Lucífera, entre nós, romanos, invoca-se Juno Lucina no parto. Ela também é chamada de Diana onívaga, não por sua atividade de caça, mas porque é incluída entre os sete vagantes (planetas), por assim dizer. É dita Diana porque, durante a noite, fazia quase ser dia (Cícero, *Nat. De.*, II, 68-69, tradução Luciana Maio, grifo próprio³⁹).

Já de acordo com o *Harpers Latin Dictionary*, Diana é uma antiga divindade italiana cujo nome é a contraparte de *Ianus*. É também deusa da lua, da caça

38 Cf. Leen (1991, p. 231).

39 No original: “Iam Apollinis nomen est Graecum, quem solem esse volunt, Dianam autem et lunam eandem esse putant, cum sol dictus sit vel quia solus ex omnibus sideribus est tantus vel quia cum est exortus obscuratis omnibus solus apparet, Luna a lucendo nominata sit; eadem est enim Lucina, itaque, ut apud Graecos Dianam eamque Luciferam, sic apud nostros lunonem Lucinam in pariendo invocant. Quae eadem Diana Omnivaga dicitur non a venando sed quod in septem numeratur tamquam vagantibus. Diana dicta quia noctu quasi diem efficeret”.

e do parto, sendo seus atributos similares aos da deusa grega Ártemis. No *Lewis and Short's Latin-English Lexicon*, Diana é definida como a virgem deusa da lua (*Luna*), a patrona da virgindade e aquela que preside o parto (*Lucina*). Spalding (1961, p. 75), por sua vez, anota que Diana é considerada, dentre outras denominações, deusa dos caçadores e da castidade, e é sob esta ótica que o orador a descreve. A aljava e o arco são uma referência à caçadora; a aparência virginal se refere à castidade, à pureza. Essa última imagem é diretamente contrastada com o ἦθος (*êthos*) que o orador projeta para Verres, conforme será abordado mais adiante.

Nessa passagem caracteristicamente ecfrástica, evidencia-se a enargia (ἐνάργεια, *euidentia*, vividez), considerada “a alma da *ekphrasis*” (Soares, 2011, p. 1-2 *apud* Martins, 2016, p. 174) na Antiguidade Clássica, e que confere à descrição um aspecto vívido e dinâmico, consequentemente apresentando o objeto descrito como a própria realidade (Almeida, 2020, p. 164).

A partir desse momento da narrativa, o objeto da descrição não é mais um simulacro, uma estátua de culto representando uma deusa: o orador, ao operar uma personificação, provoca, no receptor, por meio de suas palavras minuciosamente selecionadas, a criação da imagem mental de um ser vivo, de feição humana e que realiza ações analogamente humanas. Diana está vestida com uma longa túnica (*stola*), possui a graça juvenil de uma donzela, tem uma aljava com flechas pendurada (*sagittae pendebant ab umero*) em um dos ombros – ou seja, ela é uma caçadora, e, portanto, realiza a ação de caçar –, também realiza as ações de segurar (*retinebat*) um arco na mão esquerda e, por fim, de segurar (*praeferibat*) uma tocha acesa (*ardentem facem*): aqui Cícero explora não apenas os sentidos da visão (mediante o sentido da audição), mas também o do tato. Tudo isso imprime enargia à descrição, tornando-a uma écfrase. O rétor do *De Oratore* assinala a importância de explorar o uso dos sentidos para os fins de deleite e de persuasão (Cic. *De or.* 3.25), embora dê destaque à visão como sendo o sentido mais aguçado (Cic. *De or.* 3.160).

É como se Cícero, na qualidade de testemunha, esculpisse Diana com suas palavras, diante dos receptores, realizando uma mimese (ou *imitatio*) da peça, de modo que a obra final, imbuída de vividez (enargia, ou *euidentia*), resulta numa espécie de *imitatio* verbal do objeto apreciado pelo orador, conferindo *auctoritas* ao discurso. Consoante Almeida (2020, p. 164),

[...] as impressões, opiniões a respeito do elemento descrito, afirmam a presença do descritor diante daquilo que ele descreve. Esta presença coloca este narrador como uma espécie de testemunha desta obra de

arte e lhe garante a autoridade perante os receptores desta descrição, visto que estes não testemunharam com seus próprios olhos – agora me refiro aos olhos físicos, e não os olhos incorpóreos – a obra que a écfrase encerra.

A seguir será analisada outra passagem:

(2.4) [...] foi *trazida de volta* para Segesta e *colocada*, mais uma vez, *em sua antiga casa*, em meio às grandes expressões de alegria e de agradecimento dos cidadãos. *Lá foi erguida em um pedestal bastante alto, no qual estava inscrito, em letras grandes, o nome de Públio Africano*, e a declaração de como ele a restituiu após a captura de Cartago. Era *adorada* pelos habitantes da cidade e todos os visitantes iam vê-la. (Cic., *Verr.*, 2.4.74, tradução Luciana Maio, grifo próprio).

Nessa parte do discurso, ainda constante no capítulo 74 do *De Signis*, porém anterior à écfrase empreendida pelo orador, é importante ressaltar que Cícero, então *quaestor*, evoca os valores romanos como parte de sua estratégia de acusação, a fim de dar suporte à referida écfrase. Ao evocar um *topos* da memória partilhada, ou seja, ao ativar, na memória do público/dos leitores, a ação de Públio Africano de devolver Diana aos segestanos, Cícero não só traz verossimilhança à écfrase (Almeida, 2020, p. 161-162), como também evoca o *mos maiorum* e ressalta a importância desse *simulacrum* para Segesta, estabelecendo uma conexão entre romanos e segestanos pelo viés do sagrado. Nesse caso, a própria devolução do simulacro exalta a *fides* romana.

No que tange à *fides*, Rocha Pereira (1989, p. 324) afirma: “Os romanos consideravam-se – e eram considerados, segundo o testemunho de Políbio – como povo que ‘respeita o seu dever, pela própria fidelidade decorrente do seu juramento’” e acrescenta que “era na *fides* romana que estava uma parte da explicação da espantosa capacidade de congregar os povos sob a sua égide” (Rocha Pereira, 1989, p. 325). Por fim, a pesquisadora cita Cícero, no *Dos Deveres*: “O Senado era o porto de abrigo de reis, povos e nações, e os nossos magistrados e generais ansiavam por obter um único título de glória, o de terem defendido as províncias e os aliados com justiça e com *fides*” (Rocha Pereira, 1989, p. 326).

A priori, toda a ação movida por Cícero contra Verres deveria figurar como prova da *fides* do orador. Ao rememorar o ilustre ato de Públio Africano, de devolver Diana a Segesta, o acusador de Verres imediatamente estabelece associação com a própria empresa. Ademais, a opção por conferir destaque ao simulacro da deusa poderia também estar ligada ao fato de o mais importante templo

dedicado à deusa em Roma, situado no Aventino, ter sido construído por iniciativa do sexto rei de Roma, *Servius Tullius*, um membro da *gens Tullia*, do qual o orador possivelmente descenderia. Dessa forma, Cícero estaria colocando a própria *gens* como tradicional defensora de Diana, evocando também para si o *mos maiorum*.

A passagem a seguir trata sobre o momento dramático em que o simulacro da deusa teria sido levado de Segesta:

- (4) O que é mais célebre, em toda a Sicília, do que todas as matronas e virgens segestanas terem se reunido quando *Diana* seria transportada para fora da cidade, terem-lhe ungido com perfumes, cobrido com coroas e flores, queimando incenso e essências e terem-na acompanhado até os limites do território? (Cic., *Verr.*, 2.4.77, tradução Luciana Maio, grifo próprio).

O arpinate novamente presentifica o simulacro, referindo-se à imagem da deusa como a própria divindade. Assim, Verres não teria roubado uma simples estátua, mas a própria deusa que romanos e segestanos cultuavam. Note-se ainda que o orador emprega novamente os termos *matronas* e *virgines*, características previamente associadas à Diana, que, desta vez, estão relacionadas às mulheres que acompanharam em procissão o simulacro: a deusa Diana era principalmente cultuada por mulheres, que rezavam por boa sorte no casamento e no parto (Peck, 1898). Logo, Verres não teria profanado apenas Diana, mas, por vias da *amplificatio*, todas aquelas mulheres piedosas. Ademais, a descrição dos atos realizados pelas mulheres segestanas durante a procissão reforça novamente a profunda identificação dos segestanos para com o culto da deusa, evidenciando-lhes a *pietas* e a relevância sociocultural da deusa e de seu culto.

Convém analisar que a imagem de pureza associada a Diana é contrastada à imagem de impureza atribuída a Verres, conforme se observa no seguinte excerto, o qual apresenta uma ἠθοποιία (*etopeia*), uma écfrase relacionada ao ἦθος (*êthos*) de Verres, réu da causa em questão:

- (5) Assim que esse inimigo e saqueador de todas as religiões e de todas as coisas sagradas a viu, como inflamado por aquela mesma tocha, começa a arder de desejo e loucura; ordena que os magistrados a retirem e a entreguem a ele [...].(Cic., *Verr.*, 2.4.75, tradução Luciana Maio, grifo próprio).

Na passagem em questão, o querelante procura, de modo hiperbólico, estabelecer um ἦθος (*êthos*) para Verres, o de indivíduo desprovido de *pietas* – evidentemente em contraste com o ἦθος que Cícero busca estabelecer para si próprio ao longo do discurso – e, nesse sentido, os substantivos *hostis* (inimigo)

e *praedo* (saqueador) são centrais. Estes nominativos estão sintaticamente vinculados aos genitivos plurais *sacrorum* (de todas as coisas sagradas) e *religiorum* (de todas as religiões), inseridos no campo do culto aos deuses, o qual, notadamente, engloba Diana.

A referência à tocha (*face*) segurada por Diana imprime energia à narração, suscitando o *páthos* por meio de uma impactante *φαντασία* (*phantasia*, *imaginatio*) que evoca os *sensus* (sentidos): a visão da tocha acesa na mão de Diana atinge/afeta Verres diretamente, o que se verifica pelo significado do infinitivo *flagrare* (arder), vinculado ao tato. Por sua vez, no âmbito do *mouere*, os substantivos *cupiditate* (desejo) e *amentia* (loucura), em ablativo, enfocam o descontrole bestial e a impetuosidade Verres, como desejasse o réu macular a própria deusa-donzela.

O emprego de formas verbais no presente (*coepit; imperat demoliantur e dent*) confere ainda mais vividez à narração, e o efeito de visualização garante à écfrase um grande poder persuasivo:

No procedimento ecfástico clássico, a descrição funciona como uma forma de amplificação, a qual contribui para a comoção e para reforçar a credibilidade do que se transmite por permitir a ilustração de discurso verbal: aquilo que, através da linguagem, se torna visível é capaz de comover com maior intensidade e de operar a favor da argumentação (Almeida, 2020, p. 166).

Com suas atitudes, Verres estaria rompendo com valores basilares da Roma republicana, enquanto Cícero se coloca como exímio defensor desses mesmos valores. O querelante, então, promove uma exaltação da obra de arte furtada sob a roupagem da tópica cultural e religiosa.

O autor do *Rhetorica ad Herennium* (*Rhet. Her.* I,7) cita que falar sobre matéria relacionada ao culto dos deuses imortais (*ad deorum immortalium religionem*) tornará os ouvintes atentos. Cícero, no *De Inventione* (*Cic. Inv. rhet.*, I,8.), trata sobre a controvérsia que envolve o nome a ser dado à ação *sub iudice*, e informa que deverá haver, entre as partes, uma disputa relacionada a esse termo. Evidencia-se, desde as primeiras linhas do *De Signis*, a existência da discussão acerca do nome a ser imputado ao réu pelos crimes cometidos:

Passo, então, a falar sobre a “paixão” desse homem, modo como ele próprio denomina isso, o mesmo que seus amigos chamam de patologia e loucura, e os Sicilianos, de pilhagem. Eu mesmo não sei qual nome

daria a isso: apresentarei a vocês a questão, ponderem-na por sua gravidade, não pelo nome que a ela se atribui. De que gênero de coisa se trata, ó juízes, primeiramente tomem conhecimento; então talvez não busquem com grandes esforços *por qual nome julgariam que isso deve ser chamado* (Cic., *Verr.*, 2.4.1, tradução Luciana Maio, grifo próprio⁴⁰).

Ao buscar um termo para referir-se às ações do ex-governador, Cícero, enfim, adentra o *locus communis* do *fur* ou *sacrilegus*, mencionado no *De Inventione*:

[...] se um indivíduo houver subtraído um objeto sagrado de um lugar privado, deveria ser julgado como ladrão ou sacrílego? Com efeito, quando se faz essa indagação, será necessário não apenas definir ambos os conceitos, isto é, o que seria um ladrão e o que seria um sacrílego, mas também expor, mediante a própria descrição, ser preciso chamar a matéria pela qual advoga com nome diverso daquele empregado pelos adversários (Cic., *Inv. rhet.*, I, 8, tradução Luciana Maio⁴¹).

Mais adiante, o orador, ao imputar ao réu a alcunha de “inimigo e saqueador de todas as religiões e de todas as coisas sagradas” (Cic., *Verr.*, 2.4.75, tradução Luciana Maio⁴²), procura fechar a questão da disputa entre os termos *fur* e *sacrilegus*: Verres, responsável pelo furto de *res sacrae*, tanto públicas quanto privadas, seria muito mais do que um ladrão, seria um sacrílego e teria, portanto, cometido *sacrilegium*. Sobre essa questão, Beltrão (2017, p. 95) afirma:

Há muito se chama atenção, com razão, para os efeitos retóricos da tópica da ‘autoridade dos deuses’ na oratória ciceroniana, e esta tópica é mesmo apresentada como o primeiro dos *loci communis* da *amplificatio*, para transformar um caso individual em uma questão de interesse geral e estimular aspectos emocionais.

No *De Legibus* (Cic., *Leg.*, II,16.), Cícero anota que o sacrilégio é passível de punição, entendendo-se este crime pelo ato de levar à força não somente algo sagrado, mas também qualquer coisa dedicada ao sagrado. Dessa forma,

40 No original: “Venio nunc ad istius, quem ad modum ipse appellat, studium, ut amici eius, morbum et insaniam, ut Siculi, latrocinium; ego quo nomine appellem nescio; rem vobis proponam, vos eam suo non nominis pondere penditote. Genus ipsum prius cognoscite, iudices; deinde fortasse non magno opere quaeritis *quo id nomine appellandum putetis*”.

41 No original: “[...] si quis sacrum ex privato subriperit, utrum fur an sacrilegus sit iudicandus; nam id cum quaeritur, necesse erit definire utrumque, quid sit fur, quid sacrilegus, et sua descriptione ostendere alio nomine illam rem, de qua agitur, appellare oportere atque adversarii dicunt”.

42 No original: “sacrorum omnium et religionum hostis praedoque”.

o orador busca elevar o nível de gravidade da causa em questão, que já não constitui o simples *furtum* de uma obra de arte pertencente a um povo de origem grega, arquitetado por uma autoridade romana em território romano (na província da Sicília), mas um grave crime contra os próprios deuses romanos.

Pode-se concluir que, em geral, no *De Signis*, as descrições que Cícero faz dos objetos roubados por Verres são protocolares, fornecendo o bastante para serem identificados, incluindo os critérios de material e quantidade, conforme sustenta Frazel. Entretanto, em algumas passagens, o orador se atém a descrições mais pormenorizadas das peças roubadas – como no caso das referências ao simulacro de Diana/Ártemis –, em virtude da necessidade de evidenciar os crimes cometidos por Verres, e essas descrições apresentam tal vividez que podem ser consideradas écfrases.

No *De Signis*, as écfrases do simulacro da deusa Diana e do próprio réu em questão não só cumprem as funções retóricas de *mouere* — suscitando o πάθος (*páthos*) — e *delectare*, mas também operam como argumentos de acusação, já que é mediante esse procedimento retórico-poético que Cícero busca evidenciar a magnitude dos crimes cometidos pelo ex-governador da Sicília, uma vez que provavelmente a maior parte de sua audiência jamais estivera em Segesta, tampouco pudera ver o simulacro da deusa.

Ao elaborar, na mente do público, pelo viés linguístico, uma imagem da peça roubada que pudesse proporcionar sua visualização, uma espécie de *imitatio* verbal da obra de arte, o orador explora os sentidos, em especial o da visão. O efeito persuasivo do “colocar diante dos olhos” proporcionado pela enargia é capaz de causar impacto visual e emocional, conforme destaca Soares, podendo aumentar a credibilidade do relato, uma vez que pretende oferecer ao público uma espécie de *autopsia* daquilo que está sendo objeto de descrição.

A fim de elevar a gravidade da causa em pauta, o querelante se baseia no *locus communis* do *fur* ou *sacrilegus*, e conclui que o réu havia cometido *sacrilegium*. Notadamente, um crime contra os próprios deuses seria passível de punição, conforme se lê no *De Legibus*. Ademais, a própria presença da tópica religiosa se justificaria com base no potencial de relevante impacto causado na audiência/nos leitores, como preceitua o *Rhetorica ad Herennium*, constituindo, consoante Beltrão, o “primeiro dos *loci communis* da *amplificatio*”.

A constante evocação aos valores romanos busca desqualificar Caio Verres enquanto cidadão de Roma, evidenciando o fato de o réu não compartilhar de valores basilares romanos, tais como a *fides*, a *pietas* e o *mos maiorum*. Tendo

em vista o caráter multifacetado dos povos sob a égide do Império Romano, a *fides* era central, pois corroborava para promover a própria estruturação sociocultural do império, em virtude de sua capacidade de congregação dos povos, conforme anota Rocha Pereira. A ação movida por Cícero seria, em si, uma forma de exaltar sua *fides*. Acrescente-se que o próprio interesse do ex-governador por peças de origem grega, ainda mais sendo elas obras de arte, constituiria um traço que, marcadamente, o apartaria ainda mais do modo romano de ser.

Cícero apresenta Verres como um governante corrupto, um ladrão, um sacrílego e um *graeculus*, um romano que, em vez de cumprir seus deveres políticos, se porta como um grego e tem verdadeiro fervor por peças de origem grega, e, como consequência disso, comete crimes que atentam contra os deuses romanos, um réu que indubitavelmente mereceria a condenação.

| Agradecimentos

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa, e ao professor Marcos Martinho, pelas importantes contribuições.

| Referências

ALMEIDA, L. N. Écfrase e presentificação de imagens: o episódio de Aracne nas Metamorfoses de Ovídio (VI, 1-145). **CODEX – Revista de Estudos Clássicos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 154-168, 2020. DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v8i1.32875>.

ALMEIDA, O. V. B. **O Brutus de Marco Túlio Cícero**: estudo e tradução. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

BARONE, A. C. A visão de arte em *De Signis*, de Cícero: uma reflexão tradutológica. **Coleção Estudos Clássicos**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 46-61, 2011.

BELTRÃO, C. A. A mais antiga Ceres: Cícero, “De signis” (IN VERREM 2.4.105-115). **Phoïnix**, v. 23, n. 2, p. 94-111, 2017. DOI: <https://doi.org/10.26770/phoinix.v23.2.n6> .

[CICERO]. Retórica a Herênio. Tradução, introdução e notas de Adriana Seabra e Ana Paula Celestino Faria. Araçoiaba da Serra: Mnêma, 2024.

CICERO. **De L’Orateur**. Texto estabelecido e traduzido por Edmond Courbaud. Paris: Les Belles Lettres, 2009. Tomos I e II.

CICERO. **De L’Orateur**. Texto estabelecido e traduzido por Edmond Courbaud e Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 2009. Tomo III.

CICERO. **Il Processo di Verre**. Tradução e notas de Laura Fiocchi e Nino Marinone. Milão: BUR, 1992. 2 v.

CICERO. **Verrinas**. Tradução e notas de José María Requejo Prieto. Madri: Editorial Gredos, 1990. (Discursos, v. II).

CICERO. **The Verrine Orations**. Editado e traduzido por L. H. G. Greenwood. Cambridge: Harvard University Press, 1989. v. I.

CICERO. **The Verrine Orations**. Editado e traduzido por L. H. G. Greenwood. Cambridge: Harvard University Press, 1989. v. II.

CICERO. **De Natura Deorum, Academica**. Editado por E. H. Warmington. Cambridge, MA: Harvard university press, 1967. (Loeb Classical Library).

CICERO. **Correspondance**. Texto estabelecido e traduzido por L.- A. Constans. Paris: Les Belles Lettres, 1962. Tomo I.

CICERO. **On the Republic. On the Laws**. Tradução e notas de Clinton W. Keyes. Cambridge, MA: Harvard university press, 1928. (Loeb Classical Library).

CICERO. **Seconde action contre Verrès**: les oeuvres d’art – livro IV. Texto estabelecido por Henri Bornecque, e traduzido por Gaston Rabaud. Paris: Les Belles Lettres, 1927. Tomo V.

ERNOUT, A. **Syntaxe latine**. Paris: Klincksieck, 2002.

ERNOUT, A. **Morphologie Historique du Latin**. Paris: Klincksieck, 1974.

ERNOUT, A.; MEILLET, A. **Dictionnaire étymologique de la langue latine**. Histoire des mots. Paris: Klincksieck, 1951.

FARIA, E. **Gramática Superior da Língua Latina**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1958.

FRAZEL, T. D. “Furtum” and the Description of Stolen Objects in Cicero “In Verrem” 2.4. **The American Journal of Philology**, Baltimore, v. 126, n. 3, p. 363-376, 2005. DOI: <https://doi.org/10.1353/ajp.2005.0042> .

GLARE, P. G. W. (org.). **Oxford Latin dictionary**. Oxford: Oxford University Press, 2006.

HANSEN, J. A. Categorias Epidíticas da Ekphrasis. **Revista da USP**, São Paulo, v. 71, p. 85-105, 2006. DOI: <https://doi.org/10.24277/classica.v29i2.425> .

KENNEDY, G. A. **Progymnasmata**: Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003.

LEEN, A. Cicero and the rhetoric of art. **The American Journal of Philology**, Baltimore, v. 112, n. 2, p. 229-245, 1991. DOI: <https://doi.org/10.2307/294719> .

LEWIS, C. T.; SHORT, C. **A Latin Dictionary**. Oxford: At Clarendon Press, 1879.

LONGINO. **Do Sublime**. Tradução do grego, introdução e comentário de Marta Isabel de Oliveira Várzeas. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015. (Série Autores Gregos e Latinos).

MARTINS, P. **A Representação e seus limites**: Pictura Loquens, Poesis Tacens.

MARTINS, P. Uma visão periegemática sobre a écfrase. **Clássica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, n. 29, v. 2, p. 163-204, 2016.

MARTINS, P. Constructing Cicero. **Nuntius Antiquus**, v. 9, n. 2, p. 221-237, 2013. DOI: <https://doi.org/10.17851/1983-3636.9.2.221-237>.

MARTINS, P. **Imagem e Poder**: considerações sobre a representação de Otávio Augusto. São Paulo: EDUSP, 2011.

MARTINS, P.; AMATO, R. S. S. Imagens antigas retoricamente referenciadas. *In*: MUHANA, A.; LAUDANNA, M.; BAGOLIN, L. A. (org.). **Retórica**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2012. p. 125-145. v. 1.

MONTEIL, P. **Elementos de Fonética Y Morfología del Latín**. Tradução e atualização Concepción Fernandez Martinez. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003.

PECK, H. T. **Harpers Dictionary of Classical Antiquities**. Harper and Brothers: Nova York, 1898.

ROCHA PEREIRA, M. H. **Estudos de História da Cultura Clássica**. 2. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1990. v. II.

RODOLPHO, M. Écfrase e evidência. **Revista de Estudos Clássicos – PPG/USP**, São Paulo, v. 18, p. 94-113, 2014. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v18i1p94-113>.

SARAIVA, F. R. dos S. **Dicionário latino-português**. Rio de Janeiro: Garnier, 1993.

SCATOLIN, A. **A invenção no Do Orador de Cícero**: um estudo à luz de “Ad Familiares” I, 9, 23. 2009. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SMITH, W. (ed.). **Dictionary of Greek and Roman Geography**. Londres: Walter and Maberly: John Murray, 1854.

SPALDING, T. O. **A mitologia grego-latina**. São Paulo: Cultrix, 1961.

STEWART, P. **Statues in Roman society**: Representation and response. Oxford: Oxford University Press, 2003.

STILLWELL, R. (ed.). **The Princeton encyclopedia of classical sites**. Princeton: Princeton University Press, 1976.

TACITUS. **Dialogus, Agricola, Germania**. Editado por T. E. Page e W. H. D. Rouse. Londres: William Heinemann, 1914. (Loeb Classical Library).

TOVAR, A. **Sintaxis**. Madrid: S. Aguirre, 1946.

VIEIRA, Trajano A. Ricca. **Ilíada**. São Paulo: Editora 34, 2020.

VIEIRA, Trajano A. Ricca. **Odisseia**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.

Como citar este trabalho:

MAIO, Luciana Mourão; MARTINS, Paulo. Mimese e écfrase no *De Signis* de Cícero. **Revista do GEL**, v. 1, n. 2, p. 102-126, ago. 2024. Disponível em: <https://revistadogel.gel.org.br/>.

Submetido em: 17/09/2024 | Aceito em: 14/10/2024.