

QUINTILIANO E A EDUCAÇÃO CÊNICA: AS LIÇÕES DO *COMOEDUS*

Jefferson da Silva Pontes
Charlene Martins Miotti

RESUMO: Preocupado com a atuação dos oradores de seu tempo e, particularmente, com certo excesso de dramaticidade que constatava nos discursos públicos, Quintiliano propõe uma formação *sui generis* ao oferecer, como parte de sua educação oratória, a observação do ator dramático, etapa de aprendizado, até onde se sabe, instituída e discutida com rigor de detalhes apenas na *Institutio oratoria*. Este artigo tem por objetivo mostrar que a tradução do undécimo capítulo do primeiro livro da *Institutio oratoria*, onde se pode encontrar os preceitos escolares do *comoedus*, evidenciou similaridades entre bons atores e bons oradores quanto aos objetivos, às técnicas, e à própria atuação.

PALAVRAS-CHAVE: Quintiliano, *Institutio oratoria*, educação cênica, comediante, educação oratória.

ABSTRACT: Concerned about orators' performances of his time and, particularly, about a certain excess of drama that he observed in public speeches, Quintilian proposes a distinct schooling formation by offering, as part of his oratory education, the observation of dramatic actors, a stage of learning, as far as it is known, instituted and discussed only in the *Institutio*. This article aims to show that the first book's eleventh chapter translation of *Institutio oratoria*, where we can find the school precepts of the *comoedus*, has pointed out similarities between good actors and good orators regarding their objectives, techniques and performance itself.

KEYWORDS: Quintilian, *Institutio oratoria*, scenic education, comedian, oratorical education.

Ao apresentar a vida de Demóstenes, Plutarco narra uma anedota acerca da formação do ilustre orador grego (*Mor.* 845a-b). Como relata o historiador, o orador apresentava certa dificuldade ao pronunciar a letra ρ (*rho*) e costumava praticar tal pronúncia diante do espelho com exercícios declamatórios. No entanto, diante de

fracassos, teria pago ao ator Neoptólemo dez mil dracmas para que o ensinasse a pronunciar longas sentenças controlando sua respiração. Plutarco ainda conta que, após fracassar em uma arenga, Demóstenes voltava para sua casa e, no caminho, encontrou-se com Éunomo de Tría, que o aconselhou a ter aulas com o ator Andronico, a fim de que pudesse melhorar sua performance, já que seus discursos eram bons, porém lhe faltava a correta respiração. Após as referidas aulas, quando lhe perguntaram o que é mais importante na oratória, Demóstenes respondeu: a representação; em segundo, a representação; e em terceiro, a representação.

Cícero e Quintiliano¹ recordam essa história ao assegurarem que o sucesso de uma causa está intrinsicamente ligado à atuação do orador. Os oradores aprendiam alguns preceitos sobre a atuação quando se dedicavam ao estudo da *pronuntiatio*, também chamada de *actio*, cuja etimologia retoma o verbo latino *agere* (em seu sentido mais amplo, “agir” e também “proferir um discurso”, “defender uma causa”, como em *agere causam*). Seu equivalente em grego, o vocábulo ὑποκρίνομαι, segundo Liddell e Scott², significava, em seus primórdios, nos textos gregos³, o trabalho dos atores no palco e, por extensão, o trabalho oratório desenvolvido pelos oradores no fórum. Para Ray Nadeau (1964, p. 53), instruções acerca da performance podem ser tão antigas quando a própria arte retórica, haja vista a existência de estudos que investigam⁴ indícios de atuação nos textos homéricos, *Ilíada* e *Odisseia*, baseados no uso do

¹ Cícero conta essa anedota em *Brut.* 142 e no *de Orat.* 3.213; em Quintiliano, *Inst.* 11.3.6-7. (O leitor há de notar que, em nossas referências aos textos antigos, preferimos seguir a lista de abreviações do *Oxford Latin Dictionary*, buscando uma padronização das referências).

² Liddell e Scott (1897, p. 1631- ὑποκρίνομαι) I. 1) to reply, make answer; 2) to expound, interpret, explain II. Of actors, to answer on the stage: hence to play a part. 2) to represent dramatically: hence to exaggerate. “1) responder, elaborar uma resposta; 2) expor, interpretar, explicar II. Dos atores, para responder no palco: portanto, interpretar um papel. 2) representar dramaticamente: portanto, exagerar”

³ A partir dos exemplos de Liddell e Scott (1987, p. 1631) conseguimos identificar a recorrência de tal vocábulo no grego iônico, em Heródoto; no grego ático, nos registros em Aristóteles; e no grego homérico. Mais específico, Ray Nadeau (1964) aponta indícios de ὑπόκρισις em Isócrates, Aristóteles, Demóstenes, Filodemo, Teofrasto, Crísipo, Diógenes Laércio, Ateneu, Demétrius e Longino.

⁴ Um dos estudos apontados por Nadeau é DELAUNOIS, Marcel. *Le plan rhétorique dans l'éloquence grecque d'Homère a Démosthène*. Brussels, 1959; onde se pode encontrar uma vasta bibliografia a respeito do trato da oratória nos textos homéricos.

substantivo grego ὑπόκρισις, o qual, originariamente, era utilizado como a resposta de um ator ao coro nas tragédias gregas, sobretudo.

Nadeau (1964, p. 53) apresenta o tratamento dado à ὑπόκρισις de Homero a Quintiliano, principalmente pelos autores que escreveram algum tratado sobre a oratória e dedicaram considerações à *pronuntiatio*. Conforme aponta, as ponderações acerca da atuação sempre estiveram presentes nos manuais de retórica, no entanto, nem sempre estiveram juntas aos preceitos da *actio*. Para Aristóteles, a atuação do orador estava associada à teoria das emoções, subordinada ao estilo do discurso, e a voz era a sua única preocupação explícita ao suscitar sentimentos durante a performance. Aristóteles (*Retórica*, 1413b-1414a) afirma que é preciso lembrar que cada gênero de discurso precisa de uma representação diferente. Já no século terceiro, como aponta Nadeau (1964, p. 55), o estoico Crisipo entendia que a performance constituía o quarto componente da retórica e estava subdividida em voz e atuação.

Embora tenhamos a ciência de que esses tratados existiram, muito pouco chegou até nós. Entretanto, quanto aos latinos, temos acesso a uma gama de escritos a respeito da *actio* ou *pronuntiatio* na teoria retórica. Uma das primeiras informações pode ser encontrada na *Retórica a Herênio*, onde se lê que a “pronúnciação é a moderação, com encanto, de voz, semblante e gesto” (*Her.* 1.3)⁵ a fim de que as palavras pareçam oriundas do ânimo (*Her.* 3.27). Considerações similares são encontradas em vários trabalhos de Cícero⁶ que seguem a lógica do pensamento aristotélico quanto à *actio*, colocando-a junto ao estilo e às emoções. Quintiliano concorda com Cícero e outros predecessores que uma boa atuação deve ser natural, sem artificialidades, aperfeiçoada com estudo e treinamento. Como Cícero, Quintiliano considera a *actio* como a quinta parte da retórica e, ao tratar de como suscitar emoções, ensina a utilizar certas técnicas para a promoção do *páthos* que não constavam explicitamente nos tratados retóricos.

⁵ *Pronuntiatio est uocis, uultus, gestus moderatio cum uenustate* (Todas as traduções da *Retórica a Herênio* seguem Faria e Seabra, 2005).

⁶ Cícero, *Inv.* 1.7.9; *Brut.* 8.34; 17.55; 37.142; 80.278. *Orat.* 17.55 e 18.60; *Off.* 1.37.133; *de Orat.* 1.61; 1.261; 2.19; 2.79; 3.56; 3.213 e 3.227

Concomitante à educação na escola do *grammaticus*, em que os alunos aprendiam os conteúdos teóricos da *ars oratoria*, Quintiliano propõe, sob a égide do *comoedus* (etapa de formação, ao que parece, instituída e amplamente discutida apenas na *Institutio oratoria*), um treinamento prático naquelas instruções ensinadas através da leitura dos textos literários. Esse profissional estaria encarregado de cuidar, sobretudo, da *pronuntiatio* para que os futuros oradores não cometessem erros durante sua performance no fórum, tais como apresentarem-se com “uma voz enfraquecida e fina de mulher ou trêmula como a de um velho” (*Inst.* 1.11.1)⁷. Além da correção dos *uitia oris*, compete ao trabalho do *comoedus* ensinar aos alunos elementos da formação cênica necessários para a atuação – *actio* – forense: acomodação dos gestos ao que está sendo dito, alguns exercícios respiratórios, a postura adequada, bem como o controle das emoções, já que atores e oradores, pondera Montana (2003, sem paginação), interpretam a música da paixão. A performance de cada um, entretanto, possui limites demarcados pelo gênero em que atuam, limites, os quais buscaremos evidenciar, entre a *ars scaenica* e a *ars oratoria* a partir da tradução do undécimo capítulo do primeiro livro da *Institutio oratoria*.

1. *Institutio oratoria* 1.11.1-19⁸

[11] 1. Dandum aliquid comoedo quoque, dum eatenus, qua pronuntiandi scientiam futurus orator desiderat. Non enim puerum, quem in hoc instituimus, aut femineae uocis exilitate frangi uolo aut seniliter tremere. 2. Nec uitia ebrietatis effingat neque seruili

[11] 1. É necessário também dar alguma atenção ao ofício do ator cômico, até o ponto em que o futuro orador deseje a habilidade na pronúncia; dado que eu não quero que o menino, a quem instruímos a discursar, tenha uma voz enfraquecida e fina de mulher ou trêmula como de um velho. 2. Nem imite os vícios da embriaguez, nem seja

⁷ *Non enim puerum, quem in hoc instituimus, aut femineae uocis exilitate frangi uolo aut seniliter tremere.* (Todas as traduções no presente artigo, exceto indicação contrária, são de nossa responsabilidade).

⁸ O texto latino utilizado para essa tradução é aquele estabelecido por Michael Winterbotton (Oxford, 1970) consultado na tradução de Beta e Amadio (1997).

uernilitate imbuatur nec amoris, auaritia, metus discat adfectum; quae neque oratori sunt necessaria et mentem, praecipue in aetate prima teneram adhuc et rudem inficiunt. Nam frequens imitatio transit in mores. **3.** Ne gestus quidem omnis ac motus a comoedis petendus est. Quanquam enim utrumque eorum ad quendam modum praestare debet orator, plurimum tamen aberit a scenico, nec uultu nec manu nec excursionibus nimius. Nam si qua in his ars est dicentium, ea prima est, ne ars esse uideatur. **4.** Quod est igitur huius doctoris officium? In primis uitia si qua sunt oris emendet, ut expressa sint uerba, ut suis quaeque litterae sonis enuntientur. Quarundam enim uel exilitate uel pinguitudine nimia laboramus, quasdam uelut aciores parum efficimus et alii non dissimilibus sed quasi hebetioribus permutamus. **5.** Quippe et rho litterae, qua Demosthenes quoque laborauit, labda succedit, quarum uis est apud nos quoque, et cum c ac similiter g non

impregnado pelas travessuras dos escravos, e nem aprenda a expressar as emoções do amor, da avareza e do medo; tais coisas não são necessárias ao orador e corrompem a mente, sobretudo na primeira idade, ainda tenra e inexperiente. Porque a imitação contínua transforma-se em hábito. **3.** Nem todos os gestos e movimentos devem ser adotados dos atores cômicos. Ainda que o orador deva, dentro de certos limites, desempenhar ambos, deverá, no entanto, afastar-se do ator cômico, sobretudo evitando a expressão facial e corporal exageradas. Porque, se nisso está a arte daquele que fala, a primeira recomendação é aparentar não tê-la. **4.** Qual é, então, o dever desse professor⁹? Em primeiro lugar, corrigir os vícios que são da pronúncia, para que as palavras sejam proferidas distintamente, para que cada uma das letras seja enunciada por seu som. Porque algumas letras pronunciamos com demasiada fraqueza ou aspereza, algumas, do mesmo modo, produzimos com som um pouco mais duro e mudamos para outras não dessemelhantes, mas algo mais fraco. **5.** Com efeito, *lambda* substitui a letra *rho*, sobre a qual Demóstenes também se empenhou, e cujas propriedades são as mesmas para nós, da mesma forma que, se C e G não forem

⁹ Quintiliano refere-se aqui ao *comoedus*. Francesca Nocchi (2013, p. 102-3) faz uma ressalva quanto à utilização do vocábulo *doctor* (seja *doctor scaenici*, como em 11.3.71, ou como *doctores palaestrici*, em 12.2.12). Repetido dezesseis vezes ao longo dos doze livros da *Institutio*, o termo designa o especialista de qualquer arte, o professor de ginástica, o mestre em qualquer arte manual e, na maioria dos casos, identifica os professores da escola. Conclui a autora que o uso de *doctores scaenici* parece atribuir uma determinada qualificação profissional para a categoria dos atores.

eualuerunt, in t ac d molliuntur. **6.** Ne illas quidem circa s litteram delicias hic magister feret, nec uerba in faucibus patietur audiri nec oris inanitate resonare nec, quod minime sermoni puro conueniat, simplicem uocis naturam pleniore quodam sono circumliniri, quod Graeci catapeplasmēnon dicunt **7.** (sic appellatur cantus tibiārum quae, praeclusis quibus clarescunt foraminibus, recto modo exitu grauiorem spiritum reddunt). **8.** curabit etiam ne extremae syllabae intercidant, ut par sibi sermo sit, ut quotiens exclamandum erit lateris conatus sit ille, non capitis, ut gestus ad uocem, uultus ad gestum accommodetur. **9.** Obseruandum erit etiam ut recta sit facies dicentis, ne labra detorqueantur, ne inmodicus hiatus rictum distendat, ne supinus uultus, ne deiecti in terram oculi, ne inclinata utrolibet ceruix. **10.** Nam frons pluribus generibus peccat. Vidi multos quorum supercilia ad singulos uocis conatus adleuantur, aliorum constricta, aliorum etiam dissidentia, cum alterum in uerticem tenderent, altero paene oculus

pronunciadas com força, serão suavizadas em T e D. **6.** Certamente o professor não irá aturar aquelas afetações da pronúncia da letra S, e nem tolerará que palavras sejam pronunciadas com a garganta, nem ressoadas através da cavidade da boca e nem que à natureza simples da voz seja dado um som com maior volume (algo absolutamente inconveniente à pureza da fala), o que os gregos chamam de καταπεπλασμένον¹⁰. **7.** (Assim é chamado o som das flautas, as quais, fechados os orifícios, produzem notas agudas e tornam o som mais grave ao deixar livre a saída principal). **8.** Cuidará ainda para que as sílabas finais não sejam cortadas a fim de que o discurso seja contínuo, esforçando-se todas as vezes em que falar para que o som venha do pulmão, não da boca, para que o gesto se ajuste à voz, o semblante ao gesto. **9.** Deverá observar também, para que a expressão daquele que fala seja adequada, que os lábios não estejam torcidos, que a abertura excessiva não escancare a boca, que seu rosto não [se volte] para cima, que não lance o olhar para o chão, que não incline o pescoço para um ou outro lado. **10.** Com efeito, o semblante comete erros de muitos tipos. Eu vi muitos oradores cujas sobranceiras eram levantadas a qualquer subida de voz; as de outros contraídas; as de outros ainda [moviam-se] em discordância, uma vez que estendiam

¹⁰ Liddell and Scott (1987, p. 768) definem καταπεπλασμένον, neste contexto, como o som artificial produzido ao reter as notas mais altas em uma flauta.

ipse premeretur. **11.** Infinitum autem, ut mox dicemus, in his quoque rebus momentum est, et nihil potest placere quod non decet. **12.** Debet etiam docere comoedus quomodo narrandum, qua sit auctoritate suadendum, qua concitatione consurgat ira, qui flexus deceat miserationem: quod ita optime faciet si certos ex comoediis elegerit locos et ad hoc maxime idoneos, id est actionibus similes. **13.** Idem autem non ad pronuntiandum modo utilissimi, uerum ad augendam quoque eloquentiam maxime accommodati erunt. **14.** Et haec dum infirma aetas maiora non capiet: ceterum cum legere orationes oportebit, cum uirtutes earum iam sentiet, tum mihi diligens aliquis ac peritus adsistat, neque solum lectionem formet uerum ediscere etiam electa ex iis cogat et ea dicere stantem clare et quem ad modum agere oportebit, ut protinus pronuntiationem uocem memoriam exercent. **15.** Ne illos quidem reprehendendos puto qui paulum etiam palaesticis uacauerunt. Non de iis loquor quibus pars uitae in oleo, pars in uino consumitur, qui corporum cura mentem obruerunt (hos enim abesse ab eo quem instituimus quam longissime

uma para o alto, [enquanto] a outra quase esmagava o próprio olho. **11.** No entanto, como veremos em breve, também há de se empregar um esforço incessante nessas questões, pois nada que não é decoroso pode ser agradável. **12.** O ator cômico deve ainda ensinar como narrar, de que forma aconselhar com autoridade, com qual estímulo provocar a ira, que inflexão é apropriada para a comisseração: o que se fará perfeitamente se tiver escolhido alguns excertos das comédias mais apropriados para essa função, isso é, semelhantes às ações. **13.** Isso, todavia, não será extremamente útil apenas para a pronúnciação – na verdade, se forem adaptados, também desenvolverão consistentemente a eloquência. **14.** E tudo isso enquanto a inexperiência da pouca idade não absorva ensinamentos mais avançados: além disso, quando for preciso que leia os discursos, no momento em que já compreender as virtudes deles, então [que] alguém cuidadoso e experiente me assista, e não só instrua a leitura, mas também a aprender de cor passagens escolhidas das comédias e a recitá-las com clareza, de pé, e na maneira com que será preciso atuar [em uma causa], a fim de que exercite simultaneamente a pronúnciação, a voz e a memória. **15.** Considero que não se devem repreender até mesmo aqueles que cederam um pouco de tempo à ginástica. Não falo sobre aqueles que gastam parte da vida em óleo, parte em vinho, os quais

uelim): **16.** sed nomen est idem iis a quibus gestus motusque formantur, ut recta sint bracchia, ne indoctae rusticae manus, ne status indecorus, ne qua in proferendis pedibus inscitia, ne caput oculique ab alia corporis inclinatione dissideant. **17.** Nam neque haec esse in parte pronuntiationis negauerit quisquam neque ipsam pronuntiationem ab oratore secernet:

et certe quod facere oporteat non indignandum est discere, cum praesertim haec chironomia, quae est (ut nomine ipso declaratur) lex gestus, et ab illis temporibus heroicis orta sit et a summis Graeciae uiris atque ipso etiam Socrate probata, a Platone quoque in parte ciuilium posita uirtutum, et a Chrysippo in praeceptis de liberorum educatione compositis non omissa. **18.** Nam Lacedaemonios quidem etiam saltationem quandam tamquam ad bella quoque utilem habuisse inter exercitationes accepimus. Neque id ueteribus Romanis dedecori fuit: argumentum est sacerdotum nomine ac religione durans ad hoc tempus saltatio et illa in tertio Ciceronis de Oratore libro

obstruíram a mente com o cuidado do corpo (desejo que esses estejam o mais distante possível daquele a quem educamos): **16.** Contudo, atribuímos o mesmo nome àqueles através dos quais gestos e movimentos são ensinados, para que os braços estejam retos, as mãos não se mostrem grosseiras e desajeitadas, não apresente postura indecorosa, nem brutalidade ao movimentar os pés, e não destoem a cabeça e os olhos da posição do corpo. **17.** Porque, ninguém teria negado que esses aspectos fazem parte da pronúnciação, nem que a própria pronúnciação se aparte da figura do orador: e, sem dúvida, não é indigno aprender o que seja preciso fazer, sobretudo quanto a essa quironomia, que é (como indicado pelo próprio nome) a lei do gesto, tendo sido originada naqueles tempos heroicos e aprovada por homens ilustres da Grécia, inclusive pelo próprio Sócrates, e também colocada, por Platão, entre as virtudes dos cidadãos, além de não negligenciada por Crisipo nos preceitos escritos sobre a educação dos filhos. **18.** Sabemos, pois, que os espartanos, de fato, concebiam certo tipo de dança como útil também para a guerra, entre os exercícios. E isso não foi desonroso para os antigos romanos: a prova está na dança feita em nome dos sacerdotes e da religião, que dura até hoje, e ainda naquelas palavras de Crasso no terceiro livro do *de Oratore*¹¹, de Cícero, com as quais recomenda que o orador faça uso de uma

¹¹ Cícero, *de Oratore* 3.220

uerba Crassi, quibus praecipit ut orator utatur “laterum inclinatione forti ac uirili, non a scaena et histrionibus, sed ab armis aut etiam a palaestra”. Cuius disciplinae usus in nostram usque aetatem sine reprehensione descendit.

19. A me tamen nec ultra puerilis annos retinebitur nec in his ipsis diu. Neque enim gestum oratoris componi ad similitudinem saltationis uolo, sed subesse aliquid ex hac exercitatione puerili, unde nos non id agentis furtim decor ille discentibus traditus prosequatur.

“inflexão forte e viril dos pulmões, não oriunda do teatro e dos atores, mas do exército ou mesmo do ginásio”¹². A prática dessa disciplina chegou até nossa época sem restrição. **19.** Por mim, no entanto, essa formação não será mantida além dos anos pueris, nem por muito tempo nesses mesmos anos. Não quero, então, que os gestos do orador sejam semelhantes aos da dança, mas que permaneça algum desses exercícios da infância, através dos quais aquele decoro adquirido como alunos continue sem que intervenhamos.

2. *Sermo Corporis*

Para Quintiliano, “nem todos os gestos e movimentos devem ser adotados dos atores cômicos” (*Inst.* 1.11.2). A partir desta afirmação depreende-se que, claramente, há gestos que há gestos tomados dos atores cômicos que podem e devem inspirar os oradores; além disso, tal declaração reforça a existência de certa codependência entre o ofício dos atores e o dos oradores, o que parece motivar Quintiliano a propor uma educação pautada no que Cícero denominou como *eloquentia corporis*¹³. Os elementos dessa *eloquentia*, assegura Austin Gilbert (1806, p. 1), compõem a “parte externa” da oratória e revelam o talento do orador, uma vez que são postos em cena na última parte do discurso, a *peroratio*. Integram essa “eloquência do corpo” os gestos e, sobretudo, a expressão facial. Quintiliano os apresenta como componentes da atuação, ora em três

¹² Todas as traduções do *de Oratore* seguem Scatolin, 2009.

¹³ *Est enim actio quasi corporis quaedam eloquentia, cum constet e voce atque motu* “a pronúnciação é, por assim dizer, uma espécie de eloquência do corpo, já que consiste em voz e gesticulação”.

(*Inst.* 11.3.2)¹⁴, ora em duas (*Inst.* 11.3.14)¹⁵ partes¹⁶, porém nomeia-os como “*quironomia* que é (como indicado pelo próprio nome) a lei da gesticulação, e teria sido originada naqueles tempos heroicos e aprovada por homens ilustres da Grécia” (*Inst.* 1.11.17).

De maneira semelhante ao ofício artístico, o trabalho do orador deve se desenvolver nos tribunais: é necessário que o orador saiba expressar, inclusive, os sentimentos que não possui, que assuma um personagem e que convença não apenas o auditório, mas também o juiz de que sua atuação e as emoções provocadas por suas palavras são verdadeiras. O fórum não proporciona a mesma liberdade que o palco – *scaena* – oferece ao ator quanto ao uso dos artifícios da voz. No jogo da atuação, explica Montana (2003, sem paginação), tanto atores como oradores possuem um arcabouço estético a seu favor: o volume, a altura e duração dos sons; mas os oradores, apesar de usarem essas mesmas técnicas, têm no discurso o principal código a partir do qual o auditório decifra o jogo, de modo que o discurso deve prevalecer acima de qualquer outro traço performático (o da movimentação do corpo, por exemplo). Essa mesma especificidade se aplica ao uso dos gestos, uma vez que os atores podem se servir da gestualidade com mais autonomia do que os oradores durante sua performance. Excedendo os limites da gestualidade no fórum, suscita-se o riso, efeito colateral repudiado tanto por Cícero quanto por Quintiliano, que recomendam o afastamento da mordacidade dos bufões que caracteriza aquela vertente da oratória histriônica, privada de virilidade, deturpadora dos valores morais da retórica, como condenam Quintiliano (*Inst.* 5.12.20) e Tácito (*Dial.* 26.2).

¹⁴ *adfectus omnes languescant necesse est, nisi voce, vultu, totius prope habitu corporis inardescunt.* “Todas as emoções necessariamente perdem a força se não são inflamadas pela voz, pelo semblante e por quase todo o corpo”

¹⁵ *cum sit autem omnis actio, ut dixi, in duas divisa partis, vocem gestumque, quorum alter oculos, altera aures movet, per quos duos sensus omnis ad animum penetrat adfectus, prius est de voce dicere, cui etiam gestus accommodatur.* “toda pronúnciação, como eu disse, está dividida em duas partes, a voz e os gestos, das quais uma move os olhos, outra os ouvidos, dois sentidos pelos quais a emoção invade o ânimo, o primeiro de que falaremos é a voz, à qual se acomodam os gestos”.

¹⁶ Essa mesma divisão em duas partes pode ser encontrada na *Retórica a Herênio* 3.19 *Diuitur igitur pronuntiatio in uocis figuram et in corporis motum.* “A pronúnciação divide-se em configuração da voz e movimentos do corpo”.

O orador tem nos princípios da sua atuação muitas coisas em comum com os atores, porém elas se diferem principalmente quanto aos modos com que são realizadas, quanto à postura que têm no tribunal, quanto aos movimentos da cabeça, dos ombros, braços, dedos, lábios e também dos pés. Quintiliano insiste, em muitas passagens¹⁷, nas diferenças cruciais que devem ser observadas mesmo entre bons atores e bons oradores, dado que, conforme sustenta, a principal tarefa do orador é discursar bem (*Inst.* 2.15.38), como só um homem bom pode fazer (*Inst.* 2.15.34), visando à persuasão, ainda que ela não se configure como um fim obrigatório (*Inst.* 2.17.23). Quanto ao ator, sua função é entreter a plateia, deleitar pela visão e pela audição. Ambos podem compartilhar apelos à moralidade pela crítica de costumes, mas seus propósitos basilares seriam, a princípio, diferentes. A prática mais comum é que o orador redija e pronuncie seu próprio discurso, enquanto os atores, em geral, recitam um texto escrito por um dramaturgo alheio ao elenco¹⁸.

Outra diferença apontada por Quintiliano concerne à estrutura da atuação, posto que no texto teatral, as réplicas já estão previstas e ensaiadas, enquanto, no fórum, algumas ocasiões podem apenas ser imaginadas, de acordo com a experiência de cada orador. Os limites entre uma atuação e a outra apenas comprovam que as duas artes compartilhavam recursos na delicada tarefa de conquistar o auditório. Cícero vai além: “no orador, deve-se exigir a agudeza dos dialéticos, as máximas dos filósofos, as palavras, praticamente, dos poetas, a memória dos juriconsultos, a voz dos atores trágicos, os gestos, quase, dos grandes atores” (*de Orat.* 1.128)¹⁹. Para Andrés Pociña (1981-82, p. 104), a *Institutio oratoria* “vem a ser, em um crescente número de páginas, um manual precioso para a formação do ator dramático”, visto que “a função

¹⁷ Para citar algumas: 1.11.1-3 e 12 (das diferenças entre o ator e o orador e a contribuição do primeiro para a arte do segundo); 1.12.14 (*non comoedum in pronuntiando nec saltatorem in gestu*); 6.3.29-35 (sobre o recurso do riso, empregado de modo digno); 11.3.181-182 (*non enim comoedum esse, sed oratorem uolo*).

¹⁸ É interessante ressaltarmos que em algumas ocasiões os dramaturgos também atuavam como atores em suas próprias produções como indica Gesine Manuwald (2011, p. 84) citando o exemplo de Lívio Andronico.

¹⁹ *In oratore autem acumen dialecticorum, sententiae philosophorum, verba prope poetarum, memoria iuris consultorum, vox tragoedorum, gestus paene summorum actorum est requirendus.*

do orador é semelhante à do intérprete teatral, já que um mesmo termo latino, *actor*, pode referir-se a ambos na obra de nosso rétor”²⁰. Como o teatro, a oratória não permite a correção de eventuais erros durante a atuação, por isso Quintiliano fornece-nos no décimo primeiro livro da *Institutio* uma ampla e rica discussão quanto ao uso das partes do corpo atreladas ao discurso. Dos cento e oitenta e quatro parágrafos que compõem o terceiro capítulo desse livro, setenta abarcam inúmeros conselhos a respeito de como devem ser utilizados todos os gestos pelo orador²¹.

A mesma sorte de instruções para uma pronúncia bem-feita não pode ser encontrada em Cícero, pois como salienta Jon Hall (2004, p. 143)

é frustrante quão pouca evidência temos sobre as próprias práticas de atuação oratória de Cícero. Enquanto dispomos dos textos de mais de cinquenta de suas orações, poucos detalhes são fornecidos por seus contemporâneos sobre como ele transformou essas palavras em efetivas performances ao vivo²².

Para o orador republicano (*de Orat.* 3.220), todas as paixões precisam ser seguidas por gestos, “mas não os do teatro, que representam as palavras, mas que manifestem todo assunto e todo o pensamento por um sinal, não por uma demonstração, com esta inflexão forte e viril dos pulmões, proveniente, não do teatro e dos atores, mas do exército ou mesmo do ginásio²³”.

É preciso lembrar que as fortes paixões fazem-se comunicar através do corpo por meio da gesticulação, mas se, por ventura, o orador não souber executá-la,

²⁰ La *Institutio oratoria* de Quintiliano viene a ser, en un crecido número de páginas, un manual precioso para la formación del actor dramático. No podía ser de otro modo hasta tal punto la función del orador es semejante a la del intérprete teatral, que un mismo termino latino, actor, puede referire a ambos en la obra de nuestro retor.

²¹ A discussão de Quintiliano quanto aos gestos pode ser encontrada em 11.3.66-136.

²² “It is frustrating how little evidence we have about Cicero’s own practices of oratorical delivery. While we possess texts of over fifty of his orations, few details are provided by his contemporaries about how he turned these words into effective live performances”.

²³ *non hic verba exprimens scaenicus, sed universam rem et sententiam non demonstratione, sed significatione declarans, laterum inflexione hac forti ac virili, non ab scaena et histrionibus, sed ab armis aut etiam a palestra.*

incorrerá em acenos indignos e em absurdas contorções e, ao invés de inspirar os outros com seus sentimentos, ele se tornará ridículo. Austin (1806, p. 142) reitera que, “quando o orador fala para seu cliente, não podemos pensar que ele está atuando em uma causa, mas que ele está dando um testemunho”. Em atenção a esses preceitos, Quintiliano apresenta um catálogo que poderíamos considerar sua própria teoria da gesticulação para que seus alunos não atuem como atores no árduo trabalho forense e para que os jovens estejam familiarizados com esses recursos que deveriam exercitar a fim de obter mais desenvoltura na atuação.

Ao defender a importância de uma *pronuntiatio* bem-feita, Quintiliano alude ao exemplo dos *scaenici actores*, cuja descrição incluiria também os *recitatores*, o que possibilita depreender que, para o rétor, a popularidade de um autor dramático não corresponde necessariamente à qualidade estética das peças (MIOTTI, 2016, p. 192). No âmbito cômico, Quintiliano enaltece três atores em particular: Róscio²⁴ (*Inst.* 11.3.111), Demétrio e Estrátocles (*Inst.* 11.3.178-180), atores especializados em tipos diferentes de personagens. Róscio é lembrado por sua vivacidade, ao passo que Estrátocles é citado por sua seriedade, porque recitava tragédias. Já Demétrio representava impecavelmente um deus, um jovem, um pai tolerante, um escravo fiel, uma matrona, enquanto Estrátocles era insuperável nos papéis de um velho amargo, de um escravo astuto, de um parasita, de um cafetão, ou de qualquer outro papel ‘vigoroso’.

Frente a essas atuações, é preciso que o orador se atente ao decoro, uma vez que Quintiliano revela que os dois últimos atores conquistaram prestígio através de características opostas. Essas recomendações quanto ao uso dos recursos teatrais na oratória só foram feitas para proteger a imagem pública dos oradores da má reputação dos atores. Segundo afirma Quintiliano, “ainda que o orador deva, dentro de certos limites, desempenhar ambos (voz e gestos), deverá, no entanto, afastar-se sobretudo do comediante” (*Inst.* 1.11.3). Uma vez que o papel fundamental da *mise en scène* da

²⁴ Ao buscar Róscio, um ator dos tempos de Cícero, Quintiliano não está apenas exemplificando e, no caso de Róscio, o elogiando devido às suas performances, está, sobretudo, resgatando os moldes da época republicana.

oratória consiste na capacidade de sedução da palavra em função da sua habilidade na hora da atuação, o mais importante é o modo como o orador executa o discurso e demonstra, quando necessário, seus sentimentos através das palavras, “pois tal como madeira alguma é tão fácil de acender a ponto de se inflamar sem o uso de fogo, nenhuma mente é de tal forma disposta a receber a força do orador que possa ser incendiada sem que o próprio orador tenha chegado a ela em chamas e ardendo” (*de Orat.* 2.190)²⁵.

Em virtude de exaltar essas características no *uir bonus* que está formando, Quintiliano ambiciona que, junto ao *comoedus*, os alunos aprendam “os gestos e movimentos para que os braços fiquem retos, as mãos sejam delicadas e bem cuidadas, nobre a postura, sem nenhuma singularidade ao andar e que a cabeça e os olhos não destoem da posição do próprio corpo” (*Inst.* 1.11.16). O papel dos oradores, lembra Rezende (2010, p. 39), enquanto mediadores entre o juiz e seu litigante, é ser tanto a causa como o efeito causado por seu discurso, ou seja, “o orador precisa ser ele próprio o resultado das verdades que ele constrói e profere, da mesma forma que as verdades construídas são a consequência de outras verdades anteriormente incorporadas por esse orador” (2010, p. 40). Essas “verdades” ecoam no discurso na medida em que são instrumentos para a criação de uma “verdade” que pareça incontestável.

A pronúncia ocorre em interação com o público, que deve reagir às proposições do orador, como lembra Rezende (2010, p. 36). O orador não apenas executa uma fala, mas, ao assumir o discurso, ele interpreta também um papel, e, portanto, “ao orador não convêm em hipótese alguma caretas e gestos afetados, os quais nos mímicos costumam fazer rir. Assim, a dicacidade boba e cênica é completamente estranha à figura do orador” (*Inst.* 6.3.29)²⁶. Ao aconselhar que seus jovens alunos aprendam quanto puderem do ofício de um ator, Quintiliano deixa claro seu objetivo e os limites da percepção orador (*Inst.* 11.3.181). Segundo considera

²⁵ *ut enim nulla materies tam facilis ad exardescendum est, quae nisi admoto igni ignem concipere possit, sic nulla mens est tam comprehendendam vim oratoris parata, quae possit incendi, nisi ipse inflammatus ad eam et ardens accesserit.*

²⁶ *Oratori minime conuenit distortus uultus gestusque, quae in mimis rideri solent. Dicacitas etiam scurrilis et scaenica huic personae alienissima est.*

Nocchi (2013, p. 45), Quintiliano escolhe o ator cômico tendo como crença os reflexos das mudanças sociais da época, pois não ambiciona falar do ator em geral, mas propriamente do ator cômico de certo nível, distinto do histrião, uma designação mais genérica que já em Cícero aparecia com um significado pejorativo, identificando qualquer ator de baixa qualidade, o que para um orador era uma comparação difamatória.

O testemunho de Antônio (*de Orat.* 1. 251) reforça a necessidade do estudo com o ator, pois nada seria mais indispensável a qualquer orador que a gesticulação e a graciosidade de Róscio na performance oratória; à vista disso, o rétor espera que esses anos de aprendizado deixem os alunos hábeis na “linguagem do corpo” (*de Orat.* 3.222)²⁷, na *actio*, parte do discurso em que, avalia Enders (1997, p. 258), são criadas e articuladas normas para a performance retórica. Contudo, é também o lugar em que essas normas são violadas, haja vista a necessidade de fazer uso dos afetos, dos gestos e das modulações da voz para a persuasão do auditório e, sobretudo, dos juízes. Em vista desse objetivo, Navaud (2010, p. 15) conclui que, apesar de algumas limitações, o orador e os atores compartilham alguns elementos em comum, basicamente, a interpretação do texto por voz ou por gestos. Entretanto, acreditamos que, mais do que a interpretação do texto, é a capacidade de convencimento do seu público que aproxima a atuação dos oradores à dos atores, é essa capacidade que os atores têm de convencer a sua plateia que os oradores precisam durante sua apresentação.

Quanto à teatralização na *actio*, Leonor Gómez (1990, p. 100) defende a existência de uma “teoria geral da apresentação” na *Institutio*. A autora aborda os elementos teatrais em Quintiliano sob a perspectiva da semiótica. Discutindo esses elementos gestuais como uma característica autêntica da linguagem (ideia já conhecida por Quintiliano), ela afirma que, para o rétor, um bom ator é aquele que consegue integrar os movimentos do seu corpo com o texto que está declamando e essa também deve ser a tarefa dos oradores (*Inst.* 11.3.89). A teoria de Gómez está baseada em três

²⁷ “De fato, a atuação é como que a linguagem do corpo, de modo que deve ser mais congruente com a mente”.

preceitos da semiótica: na heterogeneidade dos significantes implicados tanto na representação oratória quanto na teatral; na espacialidade da encenação e na pluralidade das falas, a polifonia. O primeiro manifesta-se através da multiplicidade de discursos na performance do orador, performance que abarca o texto pronunciado no fórum e acompanhado da gestualidade de diversas partes do corpo, compondo um outro discurso tão eloquente quanto as palavras em si (*Inst.* 11.3.67).

O segundo tópico dessa teoria concerne à espacialidade do palco, isto é, do rosto de onde o orador fará sua performance, utilizando-se da linguagem espacial e temporal, pensando na simultaneidade da gestualidade com o discurso proferido. O último pilar da teoria proposta por Gómez está pautado na multiplicidade de vozes que integram o discurso do orador que fala por seu cliente – como nas prosopopeias – pelas testemunhas e por ele mesmo, além da linguagem corporal (*Inst.* 11.3.39)²⁸. Essas três considerações são o suficiente para levar Gómez a acreditar que Quintiliano, já no primeiro século da era comum, era conhecedor da denominação de “teatralidade”. Entendemos, no entanto, essa teatralidade assim como a define Angelos Chaniotis (1997, p. 222):

Como teatralidade entendi o esforço de indivíduos ou grupos para construir uma imagem de si, a qual é, pelo menos em parte enganar, porque ele quer estar em contraste com a realidade ou porque exagera ou parcialmente distorce a realidade. Como teatralidade entendo, além disso, o esforço para ganhar o controle sobre as emoções e os pensamentos dos outros, para provocar reações específicas, tais como, tristeza, compaixão, raiva, medo, admiração ou respeito²⁹.

²⁸ Assunto também apresentado por Cícero em *de Orat.* 3.57 e 216.

²⁹ “As theatricality I understood the effort of individuals or groups to construct an image of themselves which is at least in part deceiving, because it either is in contrast to reality or because it exaggerates or partly distorts reality. As theatricality I understand, furthermore, the effort to gain control over the emotions and the thoughts of others, to provoke specific reactions, such as, sorrow, pity, anger, fear, admiration, or respect”.

O elemento principal dessa teatralidade, obviamente, é o orador, “ao mesmo tempo, aquele através de quem se materializa o discurso e o mediador entre as partes de uma causa; ele é a *pronuntiatio*, [...] ele é a *actio*”, afirma Rezende (2010, p. 27), que pondera sobre as qualidades exigidas no orador, começando pela linguagem de seus discursos que “deve ser clara, objetiva³⁰, ousada, elegante, adequada ao assunto e, quando oportuno, espirituosa”.

Algumas breves considerações ainda precisam ser feitas com relação à gesticulação no âmbito da *Institutio oratoria*, posto que, conforme Pociña (1981-2, p. 104), “a cada passo, quando Quintiliano há de oferecer normas sobre a prática oratória, ao falar de movimento, gesticulação, pronúncia etc., o recurso da comparação com o ator teatral se faz indispensável”³¹. Embora existam possíveis aproximações entre as duas artes, reforça Hall (2007, p.158) que “não se pode supor que uma oratória gesticulada foi influenciada naquele momento pelas pantomimas contemporâneas”. Compartilhamos da mesma opinião que Elaine Fantham (1982, p. 243) quando afirma que alguns dos mais interessantes elementos na apresentação de Quintiliano podem ser produtos diretos de sua experiência no fórum e do ensino, pois o rétor parece ter sido um espectador observador, sendo ele mesmo a única fonte para algumas das práticas teatrais mencionadas no livro 11 da *Institutio*.

Austin (1806, p. 136) lembra que embora haja essa variedade de gestos à disposição dos oradores, a movimentação durante sua performance não pode ser incessante, ou poderá se converter em objeto de riso³², pois há partes em que ele deverá usar alguns gestos, já em outras ele deverá ficar praticamente imóvel. A respeito de todo esse repertório gestual, Panayotakis (2005, p. 12) manifesta suas dúvidas quanto

³⁰ No quesito objetividade, discordamos de Rezende por não concebermos usos “objetivos” da linguagem no ofício oratório, sobretudo, se pensarmos nos discursos e toda a argumentação construída a fim de emplacar as teses de uma ou outra parte envolvida numa causa.

³¹ “A cada paso, cuando Quintiliano ha de ofrecer normas sobre la práctica oratoria, al hablar de movimiento, gesticulación, pronúncia, etc, el recurso a la comparación con el actor teatral se hace indispensable”.

³² Cic. *de Orat.* 2.251-2; 2.242 e 244; 2.251 e 274; *Orat.* 26.88. *Inst.* 6.1.46; 6.3.29 Cícero e Quintiliano, ao abordar o assunto do riso na oratória romana, afirmaram que um *bonus orator* deveria evitar se comportar como um ator, já que sua dignidade poderia ser comprometida.

à existência de técnicas de atuação na Antiguidade concernentes a cada sentimento e que, ao mesmo tempo, pudessem regular a performance dos atores³³. Certo é que “aqueles que reforçam o seu desgosto por meio de gestos, de vozes, de indumentária e, em geral, de gestos teatrais, excitam mais a piedade”, assegura Aristóteles (*Rhet.*, 1386a), quem ainda diz que “quando a componente de representação é retirada, o discurso não perfaz o seu trabalho e parece fraco” (*Rhet.*, 1413b). Por isso, recomenda, enfim, que não sejam desprezadas as virtudes morais e que o orador seja também uma espécie de ator exímio, resume Rezende (2010, p. 62).

Não nos restam dúvidas de que os gestos constituíam uma importante parte da atuação dos atores e oradores. Conforme ressalta Fritz Graf (1991, p. 44), em trabalho que discute as convenções dos gestos no livro 11 da *Institutio*, a boa aparência e os gestos apropriados do orador e do seu cliente, além de serem decisivos no veredito do juiz, ajudam a criar uma impressão favorável diante da audiência; essa empatia é resultado de um processo identificatório com aquele que está falando, a mesma identificação que acontece com os personagens das peças teatrais. Segundo Nocchi (2013, p. 3), para Quintiliano o teatro é fundamental, pois exemplifica a criação dessa identificação, já que “permite criar um processo de *sympatheía* entre orador e público e que, ao demonstrar a coerência entre o conteúdo do discurso e a linguagem meta verbal do corpo, faz com que demonstre confiança diante dos olhos e ouvidos dos seus interlocutores³⁴”. Conferindo a educação dos alunos ao *comoedus*, Quintiliano marca os limites da *actio oratoria*, ao que nos parece, ensinando a seus alunos que a espontaneidade é a condição mínima para ganhar credibilidade em seu discurso (e não convém ser confundido com os pantomímicos no uso dos gestos).

³³ “For I do not believe that, in Roman acting technique, or, in fact, in the acting technique of any period in antiquity, there existed a rigidly drawn and precisely defined repertory of gestures and stage-movements, which were associated with a specific emotional state, and which dictated to a comic actor how to act with the different parts of his body at any given time during his or her role”.

³⁴ “Il teatro costituisce per Quintiliano, dunque, un esempio di quella tecnica immedesimativa che permette di attivare un processo di *sympatheia* fra l’oratore ed il pubblico e che, mostrando la congruenza fra il contenuto del discorso e il linguaggio metaverbale del corpo, rende chi parla credibile agli occhi e alle orecchie dei suoi interlocutori”.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional, 2005.

CHANIOTIS, Angelos. "Theatricality Beyond the Theater: Staging Public Life in the Hellenistic World". *Theatre et representations dramatiques apres Alexandre le Grand dans les cites hellenistiques. Actes du Colloque*, Toulouse 1997 (Pallas, 41), Toulouse 1997, p. 219-259.

CÍCERO. *Retórica a Herênio*. Tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

ENDERS, Jody. "Delivering delivery theatricality and the emasculation of eloquence". *Rhetorica*. Volume 15, n. 3, 1997, p. 253-278.

FANTHAM, Elaine. "Quintilian on Performance: traditional and personal elements in 'Institutio' 11.3". *Phoenix*, vol. 36, No. 3, 1982, p. 243 – 263.

GILBERT, Austin. "Chironomia or a treatise or rhetorical delivery: the voice, the countenance, and gesture". Printed for T. Cadell and W. Davies, in the strand, Londres, 1806.

GOMÉZ, Leonor Pérez. "Quintiliano y la semiótica del teatro". In: *Emerita*, vol. 58, núm. 1, 1990, p. 99 -111.

GRAF, Fritz. "Gestures and conventions: the gestures of Roman actors and orators". In: BREMMER, Jan. e ROODENBURG, Herman (eds.), *A Cultural History of Gesture: from Antiquity to the Present Day*. London: Cambridge, 1991, p. 36–58. Disponível em: <https://www.rug.nl/research/portal/files/3346043/BremmerH2.pdf>

HALL, Jon. "Cicero and Quintilian on the oratorical use of hand gestures". *Classical Quarterly*. 54.1, 2004, p. 143-160.

_____, Jon. "Oratorical delivery and the Emotions: Theory and Practice". In: *A Companion to Roman Rhetoric*. Oxford: Blackwell, 2007. p. 218-234

LIDDELL, H. G. & SCOTT, R. "A Greek-English Lexicon". 9ª ed. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MANUWALD, Gesine. "Roman Republican Theatre: a history". Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

MIOTTI, Charlene Martins. “Action! Quintilian’s orator between stage and pulpit”. In: *Rétor.* 6 (2), 2016. p. 180-197

_____, Charlene Martins. “Ridentem dicere uerum: o humor retórico de Quintiliano e seu diálogo com Cícero, Catulo e Horácio”. Tese de Doutorado. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem/Unicamp, 2010.

MONTANA, Jean-Marie. “Rhétorique, voix et art dramatique dans la tragédie romaine”. Janeiro de 2003. Mais informações? Disponível em: <http://babel.revues.org/1406#bodyftn19>

NADEAU, Ray. “Delivery in ancient times: Homer to quintilian”. *Quarterly Journal of Speech*, 50:1, 1964, p. 53-60.

NAVAUD, Guillaume. “L'orateur et l'acteur antiques: un art partagé?”. Conférence prononcée au lycée Chateaubriand de Rennes, 2010, p. 1-15. Disponível em http://www.lycee-chateaubriand.fr/cru-atala/publications/conferences09_10/NavaudOrateurActeurAntiques.pdf

NOCCHI, Francesca Romana. *Tecnica teatrale e formazione dell'oratore in Quintiliano*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2013a.

PANAYOTAKIS, Costas. “Non-verbal behaviour on the Roman comic stage”. In: Cairns, D.L. (Eds) *Body Language in the Greek and Roman World*, Chap 8. Swansea: The Classical Press of Wales, 2005, p. 1-23.

PLUTARCO. *Obras morales y de costumbres (moralia) X*. Introducciones, traducciones y notas por Mariano Valverde Sánchez, Helena Rodríguez Somolinos y Carlos Alcalde Marín. Madrid: Editorial gredos, 2003.

POCIÑA, Andrés. “Quintiliano y el teatro latino”. In: *Cuadernos de Filología Clásica*. Vol. XVII, (1981-1982), p. 97 – 110.

QUINTILIANO. *Istituzione oratoria*. Tradução de BETA, Simone. & AMADIO, Elena. D’Incerti. Milão: Mondadori, 1997.

REZENDE, A. M. de. *Rompendo o silêncio: a construção do discurso oratório em Quintiliano*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

SCATOLIN, Adriano. “A invenção no Do orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23”. 2009. 308 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.