

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

JEFFERSON DA SILVA PONTES

**TALIS ACTOR, QUALIS ORATOR:
ENCENANDO O DISCURSO ORATÓRIO**

Juiz de Fora
2017

JEFFERSON DA SILVA PONTES

**TALIS ACTOR, QUALIS ORATOR:
ENCENANDO O DISCURSO ORATÓRIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura e Crítica Literária

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Charlene Martins Miotti

Juiz de Fora
2017

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Pontes, Jefferson da Silva.

Talis actor, qualis orator : encenando o discurso oratório / Jefferson da Silva Pontes. -- 2017.
140 f.

Orientadora: Charlene Martins Miotti

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2017.

1. Institutio oratoria. 2. Quintiliano. 3. Educação cênica. 4. Retórica. 5. Teatro. I. Miotti, Charlene Martins, orient. II. Título.

JEFFERSON DA SILVA PONTES

TALIS ACTOR, QUALIS ORATOR: ENCENANDO O DISCURSO ORATÓRIO

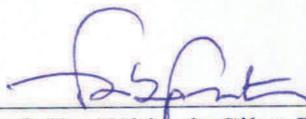
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 21 de fevereiro de 2017.

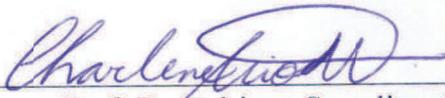
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dra. Charlene Martins Miotti (Orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Fábio da Silva Fortes
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Adriano Scatolin (Cf. ata)
Universidade de São Paulo

Prof. Dra. Fernanda Cunha Sousa
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Antônio Martinez de Rezende
Universidade Federal de Minas Gerais

*matri patrique,
sine quibus non*

Sed haec omnia perinde sunt, ut aguntur. Actio, inquam, in dicendo una dominatur; sine hac summus orator esse in numero nullo potest, mediocris hac instructus summos saepe superare.

“Mas tudo isso depende da atuação do orador. A atuação, enfático, reina sozinha no discurso. Sem ela, o orador mais perfeito pode não ter importância, um orador, mediano, instruído nela, muitas vezes supera os mais perfeitos” (Tradução de Scatolin, 2009).

Cícero, *de Oratore*, 3.213

AGRADECIMENTOS

Entrar nessa empreitada que é a escrita exige um trabalho solitário, uma imensa dedicação, por vezes, onerosa e cansativa. Vencer esse desafio, no entanto, só é possível com o apoio e a presença de pessoas queridas que ajudam a tornar o caminho menos árduo, a pesquisa mais interessante, o trabalho menos fatigante e o sonho realizado. Assim, as próximas linhas dedico a vocês, família, amigos e companheiros de pesquisa.

Agradeço a Deus, pela providência divina, assistência, saúde e auxílio e por permitir a conclusão desse trabalho.

Meus sinceros agradecimentos à minha orientadora, Charlene Martins Miotti, quem, estando eu ainda na graduação, me apresentou o texto de Quintiliano e desde então tem me encorajado e orientado nos estudos da *Institutio. Cara magistra*, exemplo de dedicação e trabalho, obrigado pela orientação, pelos puxões de orelha quando necessários, por ter aceitado meu projeto de pesquisa e por ter confiado em mim na realização dessa dissertação. Obrigado pelo cuidado com que leu e releu meus trabalhos e as páginas que se seguem com olhos críticos, sempre empenhados em me conduzir à correta reflexão dos assuntos aqui abordados. Cabe a mim, agora, assumir quaisquer eventuais falhas ao longo desse trabalho.

Estendo esse agradecimento ao professor Doutor Fábio Fortes, que desde a banca do trabalho de conclusão de curso tem acompanhado meu progresso. Agradeço pela leitura atenta dos capítulos submetidos durante a qualificação, assim como pela correção dos equívocos cometidos e pelas sugestões bibliográficas que muito contribuíram na redação deste trabalho. Agradeço ainda por integrar, agora, a banca para defesa juntamente com o professor Doutor Adriano Scatolin, da Universidade de São Paulo, a professora Fernanda Cunha Sousa, da Universidade Federal de Juiz de Fora, e o professor Antônio Martinez de Rezende, da Universidade Federal de Minas Gerais, por aceitarem o convite e integrarem a banca para a defesa, cujas contribuições e leitura agradeço de antemão. *Meas gratias ago magistris.*

Agradeço à minha família por acreditar no meu trabalho. Em especial, agradeço aos meus pais, meus maiores incentivadores, pelo suporte em cada decisão minha, por acreditarem que eu conseguiria por apoiarem diariamente, mesmo que à distância, e por aceitarem essa distância, principalmente nos meses finais de confecção dessa dissertação. Obrigado por não terem medido esforços durante minha formação enquanto cidadão e enquanto estudante. Aos meus tios e primos pelo incentivo de sempre, pelo carinho durante as minhas visitas esporádicas, ou quando o encontro se dava apenas através do meio eletrônico.

Meus sinceros agradecimentos também aos meus amigos, companheiros de todas as horas, que tornaram essa caminhada mais fácil e prazerosa.

Às três mulheres da minha vida, Juliana Coelho, Luciana Kreutzfeld e Mariana Lamego, irmãs que os anos de faculdade me concederam. Obrigado por estarem presentes desde o processo seletivo até a conclusão dessa dissertação, fazendo com que cada obstáculo encontrado fosse superado.

Ao Felipe, amigo e ouvinte das minhas queixas, quem me ouviu falar de Quintiliano sem ao menos terem sido apresentados. Obrigado pelas conversas, pelo incentivo de sempre e pelos momentos de descontração quando mais precisei.

Aos amigos da faculdade de Letras, companheiros de congressos e da vida. Ao Filipe Cianconi, ao João Victor Leite e a Isabella Cunha pelo convívio, pelas conversas e pelos risos, sobretudo. Vocês tornaram a vida mais interessante, mais bonita essa caminhada.

Ao Fernando Freitas, pelas conversas e pelas preciosas sugestões bibliográficas. Ao Lucas Preste, Adriano Oliveira e Guilherme Bueno. À Laís Lagreca, Fernanda Nogueira, Vanessa Gonçalves Oliveira, Monique Costa, amigos de todas as horas. Em especial à Izabella Maddaleno, pelo companheirismo, pelo incentivo de sempre, pelas conversas em nossos encontros esporádicos nos corredores da FaLe, pela ajuda, quando necessário, com o italiano, *grazie mille mia amica*.

Estendo esse agradecimento aos colegas e professores do grupo de pesquisa PROAERA, Programa de Estudos em Representações da Antiguidade, em especial às professoras Leni Ribeiro Leite, Tatiana Oliveira Ribeiro e Ana Thereza Basílio Vieira, pelas riquíssimas contribuições bibliográficas acrescidas ao texto e aquelas que, se não constam nas referências formais, integram minha formação acadêmica.

Agradeço também aos amigos, professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Juiz de Fora, pelo apoio, pela aceitação de uma pesquisa distinta das vertentes pesquisadas até a presente dissertação, assim como pelo carinho com que me acolheram no programa.

Agradeço à CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão da bolsa de estudos, fundamental para a aquisição de bibliografia importada e participação em congressos, além de me proporcionar dedicação exclusiva a esta pesquisa.

RESUMO

Se o livro 11 da *Institutio oratoria* de Quintiliano tem sido considerado como um dos mais completos manuais de performance forense na Roma antiga, o livro 6, ao apresentar as instruções para uma peroração bem-feita, curiosamente aproxima a ação do orador à ação do ator de teatro na sofisticada arte de manipular as emoções do auditório. Esta dissertação tem por objetivo mostrar que a tradução completa do primeiro capítulo do sexto livro evidenciou similaridades entre bons atores e bons oradores quanto aos objetivos, às técnicas, e à própria atuação, além de um vasto vocabulário comum entre as duas artes. Pretende-se, de igual modo, trazer à discussão, através da tradução do undécimo capítulo do primeiro livro, o projeto educacional de Quintiliano para formar aquele que seria o *uir bonus dicendi peritus* fornecendo aos alunos não apenas conhecimentos técnicos e teóricos da oratória, mas, sobretudo, aspectos morais e práticos da atuação forense que construirão o *êthos* do orador. Preocupado com a atuação dos oradores de seu tempo e, particularmente, com certo excesso de dramaticidade que constatava nos discursos públicos, Quintiliano inaugura uma formação diferenciada ao oferecer um professor para cada uma das etapas que constituem o percurso escolar do futuro orador. Concomitantemente à formação na escola do *grammaticus*, em que os oradores aprendem, através da leitura dos textos literários, preceitos técnicos da arte retórica, Quintiliano propõe como parte de sua educação oratória a observação do ator dramático, etapa de aprendizado, até onde se sabe, instituída e discutida apenas na *Institutio*, uma dimensão prática daquelas instruções ensinadas pelo *grammaticus*, as quais também serão úteis na última etapa da formação: a escola do *rhétor*, onde aprenderão os preceitos da retórica através de tarefas que os auxiliarão a desenvolver sua eloquência. Almeja-se, também, demarcar as fronteiras da atuação forense amparada muitas vezes por princípios da atuação cênica, investigando as referências teatrais presentes nos capítulos traduzidos da *Institutio oratoria*, tendo em vista as múltiplas similaridades entre as duas artes, as quais nos permitem estabelecer relações entre o palco e o fórum, bem como entre orador e ator quando o que está em jogo, durante a narração de um caso, é a persuasão da plateia.

Palavras-chaves: Quintiliano. *Institutio oratoria*. Educação cênica. Retórica. Teatro.

ABSTRACT

If the 11th book of Quintilian's *Institutio oratoria* has been considered one of the most complete manuals of forensic performance in Ancient Rome, the sixth book, by presenting the instructions for a well-made peroration performance, curiously approximates the orator's action to the theatrical actor's action in the sophisticated art of manipulating emotions of the audience. This dissertation aims to show that the complete translation of the first chapter of the sixth book has pointed out similarities between good actors and good orators regarding their objectives, techniques and performance itself, as well as a vast common vocabulary between the two arts. It is also intended to bring to discussion, by means of first book's eleventh chapter translation, Quintilian's educational project to rear the man that would become a *uir bonus dicendi peritus*, providing the students not only with technical and theoretical knowledge of oratory, but, especially, moral and practical aspects of the forensic practice that will build the orator's *éthos*. Concerned about performance of the orators of his time and, particularly, about a certain excess of drama that he observed in public speeches, Quintilian pioneers a distinct schooling formation by offering a teacher for each of the stages that would constitute the educational background of the future orator. Concomitantly with the formation of the *grammaticus* – in which the orators learn, by reading literary texts, technical precepts of the rhetorical art – Quintilian proposes as part of his oratory education the observation of dramatic actor, the stage of learning, as far as it is known, instituted and discussed only in the *Institutio*, a practical dimension for those instructions that were taught by the *grammaticus*. In the *rhetor*'s school, they would learn the precepts of rhetoric from tasks that would help them to develop their eloquence. It is also desired to demarcate the limits of forensic practice, which is often supported by principles of scenic performance, by investigating the theatrical references that are present in the translated chapters from the *Institutio oratoria*, in view of the multiple similarities between the two arts, which allow us to establish relations between the stage and the forum, as well as between the orator and the actor when what is being considered, during the narration of a case, is the persuasion of the audience.

Keywords: Quintilian. *Institutio oratoria*. Scenic education. Rhetoric. Theater.

ESCLARECIMENTOS

O texto original da *Institutio oratoria* será sempre o de Winterbottom (Oxford, 1970) consultado na tradução de Beta e Amadio (1997).

Todas as traduções de excertos de obras estrangeiras, bem como dos textos latinos para o português, exceto outra indicação, são de nossa autoria.

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.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	i
RESUMO	iii
ABSTRACT	iv
ESCLARECIMENTOS	v
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – O PROJETO EDUCACIONAL DE QUINTILIANO	6
1.1 – A escola do <i>grammaticus</i>	8
1.1.1 – <i>Comoediae</i>	11
1.1.2 – <i>Tragoediae</i>	1
1.2 – A escola do <i>comoedus</i>	23
1.2.1 – <i>Sermo corporis</i>	26
1.2.2 – A dança	35
1.2.3 – A música: <i>modulatio scaenica et cantus obscurior</i>	38
1.3 – A escola do <i>rhetor</i>	42
1.3.1 – <i>Progymnasmata</i>	45
1.3.2 – <i>Declamationes</i>	49
CAPÍTULO 2 – PESSOA, <i>PERSONAE</i>, PERSONAGEM: (OR)ATOR	56
2.1 – <i>Narratio ex personis</i>	59
2.2 – As roupas e os coadjuvantes	75
2.3 – <i>Decorum</i>	83
CAPÍTULO 3 – TRADUÇÕES	89
3.1 – <i>Institutio oratoria</i> 1.11.1-19	89
3.2 – <i>Institutio oratoria</i> 6.1.1-55	93
3.3 – Quintiliano em português: notas à tradução	111
3.4 – O texto da <i>Institutio</i> : os manuscritos	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	122
<i>Dicionários</i>	122
<i>Edições da Institutio oratoria</i>	122
<i>Documentação primária</i>	123
<i>Obras de apoio</i>	124

INTRODUÇÃO

Ao escrever sobre as origens e o desenvolvimento da retórica em Roma, William J. Dominik (2012, p. 95) afirma que ela não passa de um “reflexo do processo natural de mudança cultural e política como é uma expressão de seu desenvolvimento teórico e prático a partir de suas origens gregas”, as quais, segundo Laurent Pernot (2005, p. 5) remetem à obra homérica, uma vez que teóricos¹ têm sustentado a ideia de que Homero praticava retórica em suas narrativas através de sua própria voz e dos discursos de seus personagens. Não nos faltam estudos que discutem o elo entre a retórica e as outras artes, principalmente a poesia², devido ao lugar que a retórica ocupava na sociedade: importante pela valorização da palavra falada em seus primórdios e pela regulamentação da vida em sociedade, posto conseguido a partir do seu desenvolvimento.

Fundamental, de igual modo, para a educação, a retórica, a partir de sua introdução no currículo das escolas, desempenhou um importante papel na instrução dos alunos, pois ao mesmo tempo em que era disciplina, era também método de preparação para a vida pública, isto é, integrava a formação cidadã do sujeito, o desenvolvimento da inteligência, os assuntos políticos e, para Pernot (*ibidem*, p. 15), ensinava certos aspectos de virtude. O desenvolvimento e a importância que a retórica ganhava no cenário grego, de certa forma, contribuíram para valorização da arte da persuasão entre os romanos, porquanto Dominik (*ibidem*, p. 97) aponta dois possíveis caminhos da sua entrada em território latino: 1) através de estudiosos familiarizados com a retórica, professores que se mudaram para Roma e 2) por meio de romanos que viajaram para a Grécia para estudá-la, o que fez com que a retórica romana, em seu estágio inicial, fosse essencialmente a retórica grega adaptada gradualmente ao ambiente latino.

Se, nos anos iniciais, o modelo grego de retórica era o que vigorava em Roma, nos anos seguintes, com seu desenvolvimento, começaram a surgir manuais de retórica escritos em latim, como a *Retórica a Herênio*, fundamentada na latinidade (4.12.17), bem como o *de Inventione*, de Cícero, o mais antigo tratado romano de retórica existente (Dominik, 2012, p. 101). O desenvolvimento da retórica em Roma seguiu com a publicação de vários tratados durante o período republicano, especialmente os de Cícero, o grande nome do período republicano. Anos mais tarde, no fim do primeiro século d.C., “a retórica romana havia desenvolvido seu próprio corpo sistemático de conhecimento suficiente para permitir a Quintiliano produzir, na forma de

¹ Por exemplo, Kennedy (1963) e Meyer (1999).

² A título de exemplificação, podemos citar os trabalhos de Dominik (1992), Fox (2007), Narducci (2007) e Vansan (2016).

sua *Institutio oratoria*, o manual mais abrangente de retórica que tinha aparecido até o momento”, conforme sublinha Dominik (*ibidem*, p. 103), ao apontar que, nesse período, a prática forense, aos poucos, cedia lugar aos exercícios declamatórios, aos quais, segundo Plínio, o jovem, (*Ep.* 2.14) e Quintiliano (*Inst.* 2.10), estavam marcados pelo exibicionismo exacerbado e pela teatralidade.

Entendemos que tanto Plínio quanto Quintiliano, em seus trabalhos, comentavam a respeito do que viam acontecer no cenário deliberativo, julgamento que, segundo cremos, era proporcionado pelo direcionamento da retórica romana a partir da ascensão do Império, num movimento de constantes modificações e adaptações. Cômico das mudanças que estavam acontecendo, Quintiliano proporciona aos seus leitores-alunos preceitos que abrangem os distintos saberes necessários para uma atuação forense impecável, seja nos assuntos retóricos, seja nos assuntos referentes à postura diante da sua audiência, haja vista termos, no livro 11 da *Institutio*, um completo manual de estratégias cênicas para os oradores, uma particularidade quanto aos outros compêndios de retórica da Antiguidade. A quantidade de técnicas descritas por Quintiliano quanto aos movimentos das mãos, as expressões faciais e o trabalho da voz compõem uma discussão ricamente documentada quanto à performance dos oradores. Encontramos no decorrer de todo o livro preceitos que abrangem tanto a necessidade de falar apropriadamente em cada situação (capítulo 1), como os movimentos corretos de gesticulação e as vestimentas dos *actores* do discurso (capítulo 3).

Esses ensinamentos reforçam o elo entre o ofício dos atores dramáticos e o ofício dos oradores forenses, reiteram a estreita relação entre a retórica e o teatro, tão bem retrato no relato de Antônio, no *De oratore* (2.241), quando afirma que uma das particularidades da narração é a imprescindibilidade de expressar todas as características e “os costumes daquele sobre o qual narra, sua fala, todas as suas expressões; que eles pareçam, a quem ouve, produzir-se e acontecer naquele momento”³. O orador precisaria fazer com que seu auditório visse e sentisse os infortúnios que induziram seu cliente à causa judicial através da atuação do seu discurso, compartilhando do mesmo ânimo do litigante. Poderíamos, então, guardadas as devidas proporções, afirmar que seu trabalho se assemelha àquele dos atores que interpretam falsas dores e comovem sua plateia com textos nos quais abundam sentimentos forjados. O trabalho de Quintiliano, expresso na *Institutio oratoria*, é formar oradores que além de serem hábeis no falar, sejam também hábeis nessa atuação.

³ *ut ita facta demonstras, ut mores eius, de quo narres, ut sermo, ut uultus omnes exprimantur, ut eis, qui audiunt, tum geri illa fierique uideantur.* (Todas as traduções do *de Oratore* seguem Scatolin, 2009).

Em vistas de cumprir seu objetivo, sempre pautado pela máxima de Catão: *uir bonus dicendi peritus*, Quintiliano elabora um projeto pedagógico para preparar seus alunos nas doutrinas da retórica, conduzindo-os ao aprendizado junto ao *rhetor*, nos preceitos “linguísticos” na escola do *grammaticus* e nas lições de atuação na escola do *comoedus*, pelo que sabemos, formação institucionalizada apenas por Quintiliano. Nessa etapa da formação, os alunos aprenderão a ter controle do seu corpo para que utilizem a correta modulação da voz, se expressem por meio de gestos sem que pareçam com os atores das pantomimas ou sigam aquela vertente histriônica da oratória, a qual tanto Quintiliano como outros oradores, como Tácito (*dial.* 26.2), rechaçam em seus escritos. Nosso objetivo, na presente dissertação, através de nossas traduções é demarcar as fronteiras que separam a *actio scaenica* e a *actio oratoria*.

Em vistas de cumprir o que propomos, nosso trabalho está estruturado em três capítulos, nos quais dissertamos sobre a educação oratória e cênica discutida por Quintiliano nos capítulos undécimo do primeiro livro e no primeiro do sexto livro da *Institutio oratoria*. No primeiro capítulo, concentramos nossos comentários no “projeto educacional de Quintiliano”, demonstrando a partir de textos clássicos e modernos os princípios da educação fornecida aos oradores com base nas prescrições ditadas por Quintiliano. Partimos da escola do *grammaticus*, em que os alunos aprendem aspectos da língua grega e latina e têm acesso aos grandes textos da literatura latina, com os quais aprenderão técnicas de leitura para a declamação do discurso. Damos mais importância às tragédias e às comédias por serem textos comuns aos atores e aos oradores. Em seguida, adentramos na escola do *comoedus*, formação paralela à do *grammaticus*, onde os alunos praticarão os ensinamentos teóricos recebidos a partir da leitura dos textos e terão acesso a instruções da música. Finalizamos nosso primeiro capítulo com os exercícios declamatórios, os quais estarão sob a supervisão do *rhetor*.

No capítulo seguinte, “Pessoa, *personae*, personagem: (or)ator”, dissertaremos sobre os elementos que compõem a ação do orador no fórum, isto é, as roupas, os coadjuvantes e as máscaras (*personae*), apresentando as figuras retóricas que garantem vivacidade ao discurso e auxiliam a recriar a cena da adversidade, ao mesmo tempo em que elevam os pequenos problemas a níveis de grandes catástrofes. Nossas reflexões aqui estarão sob a égide do texto de Quintiliano no primeiro capítulo do sexto livro, no qual Quintiliano discorre sobre como deve ser uma boa peroração. Como suporte às nossas discussões, utilizaremos o terceiro capítulo do undécimo livro onde Quintiliano apresenta alguns aspectos importantes da atuação forense, tais como a gestualidade, a presença dos coadjuvantes e o correto uso das roupas para os oradores e para os litigantes. Tais aspectos, como veremos, estreitam a relação entre o teatro

e a retórica e nos conduzirão a enxergar o orador como um ator na importante tarefa de suscitar o *páthos* no seu auditório e convencer os juízes da veracidade da sua causa.

No terceiro capítulo, apresentamos as traduções das passagens acima referidas com notas que, ao nosso ver, auxiliarão a compreensão completa do texto. Em seguida, apresentamos algumas ponderações acerca das nossas escolhas de tradução e aos manuscritos da *Institutio*. Não deixaremos de conceder certa atenção ao texto latino utilizado para a tradução, assim como alguns comentários sobre Quintiliano e a fase de sua vida em que escreveu o sexto livro (devido à intensidade dos fatos que ele relata no proêmio e aos assuntos abordados no também chamado “livro dos afetos”, especificamente nessa parte da *Institutio*).

Finalizaremos nossa dissertação com uma breve conclusão das ideias apresentadas no decorrer desses capítulos certos de que o assunto não se esgotará ao longo de nossas páginas. No entanto, no que concerne às referências teatrais no ofício dos oradores expressas na *Institutio oratoria*, tentaremos esmiuçar o máximo possível o que Quintiliano apresenta aos seus leitores, a fim de concluir nosso principal objetivo: demarcar as fronteiras da atuação forense amparada, muitas vezes, por princípios da atuação cênica. Com isso, o processo de seleção do *corpus* de análise para a realização do presente projeto de pesquisa constituiu-se do interesse em dar continuidade à pesquisa desenvolvida e apresentada como trabalho de conclusão de curso do bacharelado em letras, opção latim⁴. No que tange à relevância desta pesquisa, acreditamos que ela se manifesta no plano prático e teórico, uma vez que temos por objetivo apresentar a tradução do texto latino para o leitor de língua portuguesa⁵ e, junto à nossa proposta tradutória, oferecermos um suporte analítico-teórico sobre o tema que escolhemos. Esperamos, dessa forma, contribuir modestamente para os estudos literários, especificamente na área de literatura clássica, seja por apresentarmos a tradução de um texto produzido nos primórdios do primeiro século de nossa era e de extrema importância para compreendermos os princípios da oratória romana, seja porque damos um passo para emprendermos um estudo novo a respeito de uma obra que vem ganhando, a cada ano, maior destaque no contexto acadêmico dos estudos clássicos no Brasil. Servimo-nos destes apontamentos para justificar a natureza desta pesquisa, na qual, como bem ilustra Rezende (2010), trabalha-se com um passado, não em um aspecto absoluto, um passado, entretanto, amplamente dinâmico e inexaurível, que ainda nos proporciona os mais intrigantes questionamentos.

⁴ PONTES, Jefferson da Silva. *Páthos e Êthos no livro VI da Institutio oratoria de Quintiliano: poesia e drama da peroração*. Juiz de Fora, 2014.

⁵ Não podemos deixar de mencionar a recente publicação da tradução completa da *Institutio oratoria* sob o cuidado de Bruno Fregni Basseto pela editora da Unicamp, 2015-6.

Estamos cômicos de que nessa parte da obra se poderiam identificar muitos outros pontos para discussões posteriores, no entanto, escolhemos centrar nossa atençã na *Institutio oratoria*, especificamente nos capítulos indicados, partes em que Quintiliano aborda temas, concernentes à elaboraçã de uma boa peroraçã e disserta acerca da educaçã junto ao *comoedus* (comediante). Com isso, pretendemos evidenciar e exemplificar o estreito elo entre a retórica e o teatro, notadamente, o uso de elementos cômicos oriundos do palco em uma performance à altura do *êthos* do orador e do seu cliente no fórum, uma vez que, a partir do que dizem Quintiliano e Cícero, entedemos que tal relaçã se estabelece sobre uma ambiguidade, isto é, como veremos em algumas passagens, compete ao orador certas atitudes cômicas, mas não lhe é permitido que se comporte como um ator. Tal questionamento impulsiona nossa pesquisa, do mesmo modo que nos perguntamos como, então, poderiam ser traçados os limites que separam uma atuaçã digna de um orador daquela de um ator de acordo com o que Quintiliano apresenta ou ainda quando o orador poderia imitar um ator e como deve fazer e quando não deve imitar para que sua imagem não seja denegrada.

1 – O PROJETO EDUCACIONAL DE QUINTILIANO

A *Institutio oratoria*, de Quintiliano, ao que nos parece, pretende-se a algo distinto dos tratados de retórica existentes tanto à época em que foi composta quanto em relação àqueles que a precederam. Tal distinção justificar-se-ia por dois motivos: primeiramente, acreditamos ter influenciado no trabalho do nosso rétor, em certa medida, o período político vivenciado por Roma nos primeiros séculos da nossa época, uma vez que os litígios no fórum perdiam cada vez mais espaço diante do cenário deliberativo, como parece sugerir Michael Albrecht (1999, p. 833). Em segundo lugar, o modo como Quintiliano escreveu sua obra magna, isto é, apoiando-se em três perspectivas complementares: sua prática como orador, a orientação didática de professor e, por fim, seu viés filosófico.

Essa particularidade manifesta-se na *Institutio oratoria* a partir da necessidade de escrever um manual de retórica que não descrevesse apenas técnicas de composição e apresentação de um discurso, como nota-se no tratado da *Retórica a Herênio*, por exemplo, mas também que se preocupasse em apontar o que seria necessário para a completa formação do orador desde o “berço até sua aposentadoria, se não até o túmulo”, como ressalta Kennedy (1962, p.132). Para Quintiliano, essa educação abrangeria principalmente quatro etapas: 1) a educação domiciliar, que acontece nos anos que seguem ao nascimento e envolve principalmente aprender a ler e a escrever; 2) o ensino de gramática, quanto ao bom uso da língua e explicação dos textos dos poetas, bem como a instrução nos primeiros preceitos retóricos; 3) paralela à educação do *grammaticus*, o que chamamos de educação cênica junto ao *comoedus*; e 4) o aprendizado mais especializado da arte retórica.

Todo esse projeto educacional de Quintiliano está pautado no ideal estoico⁶ de Catão, o qual buscava formar o *uir bonus dicendi peritus* e, por conseguinte, iria além daqueles projetos educacionais retóricos oferecidos na escola do rétor, calcados na tradição sofística que tinha por finalidade a persuasão através da fala. Conforme ressalta Vasconcelos (2002, p. 207), esse projeto criado por Quintiliano visava a fornecer aos alunos não apenas conhecimentos técnicos e teóricos da oratória, mas, sobretudo, aspectos morais da atuação forense que fortaleceriam o caráter do orador. Para a autora, que identifica quatro princípios básicos na educação oratória

⁶ Arthur Walzer (2003, p. 26) afirma que na passagem citada em que Quintiliano associa seu *uir bonus* com o homem sábio estoico, Quintiliano incisivamente insiste que seu orador ideal não é nenhum filósofo, porque o filósofo não tem participação na vida cívica, o que é esperado no orador ideal de Quintiliano, de Isócrates e também de Cícero.

de Quintiliano⁷, o autor “leva a relação entre virtude moral e virtude oratória a um tal extremo de interdependência, que chega mesmo a vaticinar que não haverá certamente de ser orador, senão o homem de bem” (*ibidem*, p. 207-8).

Quintiliano deixa claro que seu objetivo, além daquele de formar o *uir bonus*, não é criar novas teorias para julgar ou criar conflitos entre aquelas já existentes, algumas vezes divergentes entre si (*Inst.* 1.Pr.2)⁸, mas fornecer aos estudantes de retórica os conhecimentos necessários para lhes transformar num bom orador quanto aos saberes técnicos e principalmente morais. Arthur Walzer (2003, p. 26) enfatiza que “a contribuição de Quintiliano sintetiza em seu ideal dois outros ideais que existiam em tensão e contradição: o ideal estoico de caráter virtuoso e o ideal ciceroniano de orador eloquente⁹” que parecem reforçar a função da retórica como uma disciplina moral e, como salienta Vasconcelos (2005), como uma *bene dicendi scientia*¹⁰, além de colocar o orador a serviço público. Para Michael Winterbottom (1964, p. 96) esse viés moralista na retórica apresentado por Quintiliano é o mesmo de Platão, e é um reflexo do seu desgosto pelo modo como a retórica vinha sendo aplicada.

Diante desse cenário, Quintiliano propõe na *Institutio* uma educação que comece desde os primeiros anos, uma vez que as crianças aprendem através da imitação (*Inst.* 1.1.5)¹¹ os primeiros sons, - por isso recomenda que até as amas de leite não tenham vícios na linguagem, sendo o ideal que fossem inteligentes para que as crianças crescessem reproduzindo a “correta” linguagem (*Inst.* 1.1.5-6). Essa mesma recomendação se estende ao *paedagogus*, acompanhante das crianças e, muitas vezes, instrutor nas primeiras lições até que estivessem sob os cuidados do *ludus magister* com quem começariam a aprender os cálculos elementares, a ler e, principalmente, a escrever, em torno dos sete anos de idade (Cantó, 1997, p. 746; Nocchi, 2013a, p. 31). Somente após essa fase das primeiras instruções, os alunos, por volta dos doze anos, passariam à tutela do *grammaticus*, bem como às lições do *comoedus* (a fim de aprenderem técnicas de atuação), até completarem dezessete anos.

⁷ Conforme discute Vasconcelos (2002), esses princípios seriam: 1) confiar na natureza do aluno; 2) adaptar o ensino às aptidões do aluno; 3) orientar o ensino para a prática e 4) a destinação moral do ensino oratório.

⁸ [...] *quod inter diversas opiniones priorum et quasdam etiam inter se contrarias difficilis esset electio* “porque seria difícil a escolha entre as diversas opiniões dos antecessores e ainda umas tantas opostas entre si”.

⁹ Indeed, Quintilian's contribution as to synthesize in his ideal two other ideals that existed in tension or contradiction: the Stoic ideal of virtuous character and the Ciceronian ideal of the eloquent statesman.

¹⁰ Uma discussão mais ampla a respeito desse assunto pode ser encontrada em Vasconcelos, 2005.

¹¹ *Has primum audiet puer, harum verba effingere imitando conabitur, et natura tenacissimi sumus eorum quae rudibus animis percepimus* “Primeiro, o menino as ouvirá, tentará reproduzir as palavras delas por imitação e somos muito persistentes por natureza àquilo que percebemos com o espírito intocado”.

1.1 – A ESCOLA DO *GRAMMATICUS*

Nessa fase da educação, os alunos já são hábeis na leitura e na escrita (*Inst.* 1.4.1)¹² e começam o estudo da língua: classificar as letras em consoantes, vogais e semivogais; formação de sílabas e, por conseguinte, palavras. Essas tarefas, como ressalta Pereira (2006, p. 64), eram realizadas através da leitura, o que proporcionava ao “mestre das letras” a correção da pronúncia dos alunos, uma vez que a definição de gramática apresentada por Quintiliano está calcada naquela de Varrão, que a preceitua como “a arte de falar corretamente” (*recte loquendi scientia*) e a “explicação dos poetas” (*poetarum enarratio*). Cícero também reconhecia no estudo da gramática o “estudo assíduo dos poetas, o conhecimento de história, a interpretação das palavras, a pronúncia de determinados sons (*de Orat.* 1.187)¹³”. No entanto, Quintiliano vai além, ao incluir nesse exercício o estudo de “toda a sorte de escritores, não tendo em vista o conteúdo, mas as expressões, que com frequência adquirem legitimidade pelos autores” (*Inst.* 1.4.4)¹⁴.

Com o objetivo de que seus alunos estudem toda sorte de autores que lhes serão necessários para o conhecimento linguístico, o *grammaticus*, pondera Cantó (1997, p. 741), além das funções de comentarista dos textos, de docente e erudito, desempenhava o trabalho de crítico literário, ao selecionar os textos que seriam utilizados durante a aprendizagem dos seus alunos. A seleção dos autores não era aleatória e segundo o próprio gosto, pelo contrário, seguia parâmetros estritos, haja vista a necessidade de apresentarem “qualidade literária¹⁵” e, ao mesmo tempo, subsídios para a formação moral do futuro orador (Aricò 2001, p. 256; Cantó, *ibidem*, p. 747), já que, como ressalta Rezende (2010, p. 120), “o texto literário que se escolhe

¹² *Primus in eo qui scribendi legendique adeptus erit facultatem grammaticis est locus.*

¹³ *in grammaticis poetarum pertractatio, historiarum cognitio, verborum interpretatio, pronuntiandi quidam sonus.*

¹⁴ *Nec poetas legisse satis est: excutiendum omne scriptorum genus, non propter historias modo, sed verba, quae frequenter ius ab auctoribus sumunt.*

¹⁵ Cantó (1997) fala em “qualidade literária”, no entanto, do ponto de vista gramatical tal qualidade não faz referência às questões estéticas como poderíamos entender hoje, mas sim à *Latinitas*, conceito que muito se aproxima da noção de identidade cultural. Empregado pela primeira vez na *Retórica a Herênio*, como umas das subdivisões da *elegantia*, juntamente com a *explanatio*, o termo parece abarcar a noção de “pureza” da língua, uma busca por um latim sem os vícios da linguagem e dos barbarismos. Como sublinha Françoise Desbordes (2007, p. 91), a *Latinitas* estaria mais próxima de um modelo identitário romano no que tange ao latim, o que lhe impingiria uma função reguladora e separatista daqueles que eram falantes do latim do que não eram, bem como daqueles que compartilhavam ou não da cultura romana. Fábio Fortes (2012, p. 208), conclui que a *Latinitas* representava uma noção complexa, pautada em dois aspectos: tanto no conjunto de critérios de referência cultural e linguística para o romano culto (o latim em oposição às línguas estrangeiras), quanto em um estudo das variedades de linguagem presentes nos textos da tradição poética, definidores dos *uitia* e *uirtutes*.

para leitura deve permitir que seu autor, de algum modo, seja identificado (de forma imaginada, suposta, presumida, não importa) como homem em ação, para cumprir todos os requisitos de modelo imitável”.

Como dito anteriormente, para Quintiliano, a imitação era um dos meios pelos quais os alunos aprendiam muitos aspectos das línguas grega e latina; com a leitura, o processo era o mesmo, tanto que Quintiliano adverte no capítulo oito do primeiro livro da *Institutio*, dedicado à leitura dos textos junto ao *grammaticus*, que

seja estabelecido de início, porém, que uma leitura própria de homem é grave, mas com algum encanto e não, decerto, semelhante à prosa, pois se trata de um poema e os poetas proclamam que são cantores. Não deve a leitura, todavia, desandar em cantilena, nem deve ser uma declamação efeminada, como a praticam muitos agora (*Inst.* 1.8.2)¹⁶.

Quintiliano não apenas apresenta como a leitura deve ser realizada pelos alunos, desprovida dos vícios que, à sua época, estavam corrompendo a oratória (*Inst.* 1.8.2)¹⁷, mas também afirma que a leitura devia estar, ao mesmo tempo, provida de interpretação graças ao tratamento correto da voz, que transmite ao auditório o conteúdo do discurso e os sentimentos que impulsionam a causa.

Por esse motivo, o *grammaticus* precisava selecionar correta e apropriadamente os textos que seriam lidos, pois eles serviriam no processo de aprendizado dos alunos e como meio para o diagnóstico dos erros cometidos durante as leituras. Nocchi (*ibidem*, p. 38) ressalta, quanto às escolhas textuais, que os textos poéticos auxiliavam os alunos porque mostravam os artifícios fonéticos alcançados por razões prosódicas dos textos e facilitavam a memorização devido à estrutura rítmica dos versos. Para a pesquisadora, compete ainda ao professor experiente fazer como que as crianças, nessa etapa escolar, enganadas pela licença poética, não façam uso desse recurso na linguagem cotidiana. A fim de empreender essa tarefa, o trabalho

¹⁶ *Sit autem in primis lectio uirilis et cum suauitate quadam gravis, et non quidem prorsae similis, quia et carmen est et se poetae canere testantur; non tamen in canticum dissoluta nec plasmate, ut nunc a plerisque fit, effeminata* (Todas as traduções do primeiro livro da *Institutio*, exceto as do undécimo capítulo, são de Pereira, 2002).

¹⁷ Em 1.8.2, Quintiliano aponta uma das causas que estavam corrompendo a prática oratória; segundo adverte ao *grammaticus*, que cuidava da supervisão das leituras na escola, “não deve a leitura, todavia, desandar em cantilena, nem deve ser uma declamação efeminada, como a praticam muitos agora” (*Non tamen in caticum dissoluta, nec plasmate, ut nunc a plerisque fit, effeminate*). O problema, depreende-se desse relato, seria uma “efeminação”, sobretudo, na atuação dos oradores. Quanto a esse aspecto, Jody Enders (1997), discute com base em algumas passagens da *Institutio*, como Quintiliano apresenta esse problema culpando a teatralização da performance retórica pela emasculação da eloquência ocasionando uma marginalização do discurso durante a *actio*.

do mestre das letras era ensinar a seus discentes qual seria a adequada respiração, incluindo aqui o momento correto das pausas e o que elas significavam, bem como a prosódia correta para cada parte do discurso. Quintiliano apenas fazia uma recomendação quanto à interpretação dos textos na escola do *grammaticus*: que os textos poéticos que contêm as prosopopeias¹⁸ não fossem lidos à maneira dos cômicos (*Inst.* 1.8.3), mas que fossem pronunciados como certa inflexão para que se distinguisse qual era a voz do poeta e a do protagonista.

Com a finalidade de que as virtudes da oratória não fossem corrompidas pela leitura de um texto mal selecionado, Quintiliano fornece, no capítulo em que trata da leitura, algumas ponderações quanto aos autores que considera indispensáveis. Segundo acredita, “aos meninos se devem prelecionar sobretudo aquelas coisas que desenvolvam o talento e enriqueçam o espírito; quanto às demais, que dizem respeito apenas à erudição, dar-lhes-á lugar a idade madura” (*Inst.* 1.8.8)¹⁹. Quintiliano passa, então, às considerações a respeito de autores como Homero e Virgílio, expoentes da épica clássica, gênero que precedeu a tragédia, a comédia e a lírica na preferência dos gramáticos, posto que era o gênero mais elevado e capaz de suscitar nos jovens os sentimentos sublimes e de oferecer-lhes bons exemplos a imitar.

Breves considerações quanto às tragédias e comédias, assim como à lírica, também encontram lugar no oitavo capítulo do primeiro livro. Entretanto, no décimo livro da *Institutio oratoria* encontramos uma lista de autores gregos e latinos dos distintos gêneros literários que, segundo Quintiliano, se lidos pelos oradores, lhes servirão como suporte na elaboração do discurso, trata-se, com efeito, de um trabalho de literatura comparada, conforme sublinha Pociña (1981-2, p. 98). Com essa lista de autores, lembra Fantham (1982, p. 244-5), Quintiliano espera que o jovem orador que completou sua formação técnica possa encontrar todos os autores disponíveis não apenas para a leitura durante sua trajetória junto ao *grammaticus*, mas também para imitar.

Françoise Desbordes (1995, p. 48) assegura que, ao tratar da gramática por si mesma, Quintiliano manifesta claramente sua opinião a respeito de como deveria ser o ensino dado às crianças por parte do *grammaticus*. Para a autora, o trabalho de Quintiliano empenha-se em demonstrar como a gramática deve se integrar na formação do orador, para prepará-lo para as exigências da performance oratória. As técnicas da retórica que envolvem tal performance, como observa Montana (2003, s.p.), são o meio pelo qual a voz adquire sua máxima eficácia,

¹⁸ Algumas informações quanto ao uso das prosopopeias estão ao longo do segundo capítulo quando abordamos as técnicas de visualização na atuação dos oradores.

¹⁹ *pueris, quae maxime ingenium alant atque animum augeant praelegenda: ceteris, quae ad eruditionem modo pertinent, longa aetas spatium dabit.*

quando usada pelo orador para uma performance única e pública. Em vista disso, nas próximas páginas, daremos atenção à escolha dos textos literários do *grammaticus*, em especial às tragédias e comédias, por caracterizarem instrumentos de trabalho dos atores, embora contribuam amplamente para a formação e, sobretudo, para a atuação dos oradores.

1.1.1 – *COMOEDIAE*

A épica sempre esteve entre as preferências dos mestres de retórica como o gênero mais apropriado para a leitura nas escolas da Antiguidade. Conforme dissemos anteriormente, Quintiliano manifesta certa preferência por Virgílio e Homero por serem modelos de imitação e proporcionarem aos jovens sentimentos sublimes; no entanto, a poesia dramática cômica²⁰ também integrava o *corpus* literário para a leitura, mesmo constituindo um gênero de imitação baixo, como a categorizou Aristóteles²¹. Após legitimar a utilidade da épica, Quintiliano afirma que “estando os bons costumes salvaguardados, deverá a comédia ser lida entre as coisas principais” (*Inst.* 1.8.7)²² porque, por meio dela, os alunos tornar-se-ão mais eloquentes e também porque terão acesso a diversos caracteres e paixões, resume nosso rétor.

Por retratarem questões mais próximas da realidade e personagens do cotidiano da sociedade, as comédias serão mais úteis aos oradores devido à verossimilhança que não pode ser encontrada nas tragédias, as quais tendem a elevar os acontecimentos e, por conseguinte, afastam as ações da realidade. Por apresentar uma descrição da vida em um estado medíocre, no qual os personagens são, muitas vezes, contemplados pela sorte, a utilidade da comédia se apresenta no plano da representação dos costumes e das afeições dos homens. Em vista disso, Quintiliano diz que uma das tarefas do *comoedus* será “ensinar como narrar, sobre qual seja o modo de aconselhar com autoridade, com qual estímulo provocar a ira, qual inflexão da voz é

²⁰ Explica Pérez (1974, p. 12) que a poesia dramática apresenta dois grandes gêneros: a tragédia e a comédia, os quais compreendem uma série de subgêneros, unidos entre si por sua acomodação ao significado normal de trágico e cômico. As tragédias referem-se às peças de argumento mítico, tomadas pelos latinos do teatro grego, e a *praetexta*, a uma obra de argumento nacional baseada na lenda ou na história romana. Em contrapartida, no gênero cômico encontram-se quatro tipos de comédias: a *palliata*, cuja inspiração remete à *Néa* grega, com ambientação e temática próprias do mundo heleno; a *togata*, de temática semelhante à *palliata*, mas com ambientação romana; a *atellana*, obra de temática elementar e popular com ambientação itálica e o mimo, encenação em que o diálogo se adiciona como elemento essencial à representação mímica.

²¹ Aristóteles, *Poética*, 2.1447a-b “A mesma diferença separa a tragédia da comédia: esta quer fazer a mimese de homens piores que os de agora, aquela, de melhores” (Tradução de Gazoni, 2006, p. 37). A comédia, portanto, estaria abaixo das tragédias devido ao modo como representa seu objeto de imitação.

²² *Comoediae, quae plurimum conferre ad eloquentiam potest, cum per omnis et personas et adfectus eat, quem usum in pueris putem, paulo post suo loco dicam; nam cum mores in tuto fuerint, inter praecipua legenda erit.*

apropriada para a comisseração: o que fará assim que tiver escolhido alguns excertos das comédias extremamente idôneos para isso, ou seja, semelhantes às ações” (*Inst.* 1.11.12)²³.

Adaptar-se à situação é uma das principais contribuições da comédia para o orador, bem como adequar seu discurso aos personagens que, por ventura, o integrem. Para Quintiliano, o orador deve falar antes como um litigante do que como um advogado, uma vez que, se ele estiver representando um órfão, um naufrago ou um homem em grave perigo, então a única maneira de fazer isso com sucesso será assumindo também o seu estado emocional (*Inst.* 6.2.36). Despir-se de seu caráter para assumir a personalidade de seu personagem é o que Quintiliano sugere ao orador, isto é, adotar os sofrimentos e emoções de seus clientes para persuadir os juízes. Ele sugere um aspecto comum entre os trabalhos do orador e do ator: ambos devem ser capazes de apresentar um personagem crível no palco, além de evocarem uma emoção convincente no seu público.

Essa tarefa remete aos exercícios de representação, os quais eram praticados nas escolas de retórica, e Quintiliano, outrora, os nomeia de *éthe*, porque consistiam em atividades nas quais, a partir do tema proposto, os alunos representavam “camponeses, supersticiosos, avarentos e tímidos, porque se os *éthe* referem-se aos costumes, conduzimos nosso discurso a partir deles” (*Inst.* 6.2.17)²⁴. Bons e Lane (2003, p. 141) observam que esse tipo de exercício era conhecido como *éthologia* e envolvia a imitação de certos paradigmas de comportamento da vida. Esses exercícios, segundo explicam em nota, pertenciam ao estágio propedêutico do estudo da retórica, correspondentes aos *progymnasmata*²⁵, os quais são considerados por Quintiliano como parte constitutiva da arte retórica. Circunscritos ao *éthos*, esses exercícios também eram capazes de fomentar a construção da imagem pública do orador por proporcionarem o contato com distintos personagens, isto é, os alunos precisavam interpretar o papel do litigante em determinada situação respeitando o seu *éthos*.

Quintiliano nos diz que os oradores devem empenhar-se na enunciação da sua fala, pois “aquele que, enquanto discursa, aparenta ser mau, então faz um mau discurso” (*Inst.* 6.2.18)²⁶. A respeito desse modo de falar, Quintiliano faz uma ressalva: “há, porém, o que convém a todos sempre e em toda parte: proceder e falar de modo decente. A ninguém cabe agir ou falar jamais

²³ *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.*

²⁴ *rusticos supersticiosos auaros timidos secundum condicionem positionum effingimus.*

²⁵ Informações quanto aos *progymnasmata* podem ser encontradas, ainda nessa dissertação, entre as páginas 46 e 51.

²⁶ *nam qui dum dicit malus uidetur utique male dicit.*

e em parte alguma de modo indigno” (*Inst.* 6.1.14)²⁷. Somente dessa forma, com discurso suave e claro, a plateia estará atenta e a mensagem será compreendida, pois a maior virtude do *êthos* incide nisto: expressar-se correta e adequadamente para que seja revelado um caráter bom, honesto e incorruptível. Por esse motivo, Quintiliano dedica-se prioritariamente ao trabalho do *grammaticus* e do *comoedus* na escolha dos textos, já que, por estar mais próxima da realidade, a má utilização dos textos cômicos pode ser perigosa e conduzir o orador ao excesso na atuação, denegrindo, por consequência, seu *êthos*²⁸.

O próprio Quintiliano faz uma observação quanto à imitação dos caracteres, sobretudo, quanto à sua teatralidade

É necessário também dar alguma atenção ao ofício do comediante, 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 de um velho. 2. Nem imite os vícios da embriaguez, nem seja impregnado pelas travessuras dos escravos, e nem aprenda a expressar as emoções do amor, da avareza e do medo; todas essas coisas não são necessárias ao orador e corrompem a mente, sobretudo na primeira idade, ainda tenra e inexperiente. (*Inst.* 1.11.1-2)²⁹.

Tanto em Quintiliano quanto em Cícero encontramos uma tentativa de teorização da utilidade das técnicas cômicas a partir dos preceitos que devem guiar a defesa de qualquer causa. Para o orador republicano, é necessário que, ao expor os argumentos, “se exprimam os costumes daquele de que narras, sua fala, todas as suas expressões; que eles pareçam, a quem ouve, produzir-se e acontecer naquele momento (*de Orat.* 2.241)”³⁰. Essa recomendação é seguida de outra: “se a imitação, bem como a obscenidade, é excessiva, será própria dos mimos e dos etólogos. É preciso que o orador se apodere da imitação de tal forma que o ouvinte pense

²⁷ *Est autem quod omnes et semper et ubique deceat, facere ac dicere honeste, contraque neminem umquam ullo in loco turpiter. Minora uero quaeque sunt ex mediis plerumque sunt talia ut aliis sint concedenda, aliis non sint, aut pro persona tempore loco causa magis ac minus uel excusata debeant videri uel reprehendenda.*

²⁸ Vasconcellos (2014, p. 137) faz uma ressalva quanto à adequação de uma “máscara” às circunstâncias da enunciação. Para o autor, errar no tratamento do seu *ethos* por não “ter sabido adaptar *res, uerba, actio* às circunstâncias particulares que devem moldar o discurso, “revela que tudo, na prática oratória, é planejado detalhadamente, inclusive a impressão que se deseja transmitir de si mesmo”. Cometer falhas na apresentação do discurso revelaria não a personalidade do autor empírico, mas uma *persona* acuradamente preparada e ensaiada.

²⁹ *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. Nec uitia ebrietatis effingat neque seruili uernilitate imbuatur nec amoris, auaritia, metus discat adfectum; quae neque oratori sunt necessaria et mentem, praecipue in aetate prima teneram adhuc et rudem inficiunt.*

³⁰ *ut ita facta demonstres, ut mores eius, de quo narres, ut sermo, ut vultus omnes exprimentur, ut eis, qui audiunt, tum geri illa fierique videantur.*

mais do que veja; que dê mostra de sua nobreza e pudor evitando a torpeza das palavras e a obscenidade da matéria” (*de Orat.* 2.242)³¹.

Já para Quintiliano (*Inst.* 11.3.91), até mesmo os atores cometem erros de pronúncia ao declamarem textos canônicos da sua própria arte, pois, segundo conta, erram ao pronunciarem com voz trêmula ou efeminada quando estão interpretando o papel de um jovem. A fim de corrigir erros como esse, a leitura dos textos cômicos fará com que os alunos aprimorem a capacidade representativa aprendendo a incorporar os vários sentimentos previstos no texto, sempre sob a supervisão do professor que corrigirá eventuais falhas de pronúncia e, principalmente, atuação. É imprescindível ressaltar que os atores também recebem a mesma educação “interpretativa” oriunda da leitura dos textos literários, como salienta Nocchi (*ibidem*, p. 71), informando que a grande diferença está na imitação que ambos farão da realidade após assimilarem, através da leitura, os modelos a serem imitados.

Fica bastante evidente que a educação pautada nos princípios da arte teatral constitui para o orador aquele modelo instrutivo não apenas no nível performativo, mas, sobretudo, no que tange ao repertório de *éthe* e *páthe*, pois, como assinala Sander Goldberg (1987, p. 360) a leitura dos textos das comédias ajuda no desenvolvimento da eloquência porque coloca o aluno frente a uma ampla gama de personagens e emoções que lhes serão úteis no momento da prática oratória. Giuseppe Aricò (2001, p. 258) apresenta duas qualidades fundamentais da comédia antiga para a formação do orador: a primeira seria a liberdade de fala ou *παρρησία* (*parresía*)³², retomando a quarta sátira de Horácio³³, e a segunda seria a pureza da linguagem empregada nas comédias³⁴. Sob essas características, Aricò resalta que Quintiliano dedica mais atenção à comédia, aos atores cômicos, do que à tragédia, aos atores trágicos. Essa aparente preferência parece se justificar com a seguinte colocação do orador romano:

³¹ *Atqui ita est totum hoc ipso genere ridiculum, ut cautissime tractandum sit; mimorum est enim et ethologorum, si nimia est imitatio, sicut obscenitas. Orator surripiat oportet imitationem, ut is, qui audiet cogitet plura quam videat; praestet idem ingenuitatem et ruborem suum verborum turpitudine et rerum obscenitate vitanda.*

³² Liddell e Scott (1897, p. 1159) - *παρρησία, η (ῥῆσις) freespokenness, openness, frankness, claimed by the Athenians as their privilege.*

³³ Horácio, em *Sat.* 1.4.5, a respeito de alguns poetas da comédia antiga: *multa cum libertate notabant*. Já em Quintiliano, em (9.2.27), lê-se que a *παρρησία* é uma figura de linguagem denominada por Cornifício como licença e, pelos gregos, como a liberdade de expressão. *Quod idem dictum sit de oratione libera, quam Cornificius licentiam vocat, Graeci παρρησίαν.*

³⁴ Aricò retoma o pensamento de Quintiliano em 1.8.8, onde lê-se, na tradução de Marcos Aurélio Pereira (2006): Os antigos latinos, porém, poderão ser também muito úteis, conquanto em grande parte deles prevaleça mais talento que arte, sobretudo no que se refere à riqueza de palavras. Em suas tragédias, pode-se encontrar gravidade; em suas comédias, elegância e como que um certo aticismo. *Multum autem veteres etiam Latini conferunt, quamquam plerique plus ingenio quam arte valuerunt, in primis copiam verborum: quorum in tragoediis gravitas, in comoediis elegantia et quidam velut atticismos inveniri potest.*

É o que fazem os atores cômicos: quando apresentam seus discursos, não imitam exatamente a fala cotidiana, porque não haveria aí arte, nem por outro lado afastam-se muito da natureza, um defeito que destruiria a imitação; em vez disso ornamentam, com certo decoro teatral, o modo costumeiro de se falar (*Inst.* 2.10.13)³⁵.

Ainda que todos os críticos que utilizamos em nossa discussão apontem certa preferência de Quintiliano pela comédia (mais especificamente, a grega), Pociña (1981-2, p. 110) destaca, levando em consideração a utilidade desses dois gêneros da poesia dramática, que há autores que defendem o contrário, afirmando que a tragédia, na formação dos oradores, será um importante meio para aprender as técnicas necessárias para o efeito de vividez e a encenação do discurso esperada nos oradores³⁶.

Além do que apresentamos até aqui, a comédia é de suma importância para a atuação do orador, por possuir, assim como a tragédia, duas qualidades imprescindíveis à *actio*: a memória e a capacidade de improvisação. Lembremo-nos de que Quintiliano reclama ajuda no processo de aprendizagem dos alunos durante a fase das leituras, de modo a conduzi-los 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 pronúncia, a voz e a memória” (*Inst.* 1.11.14)³⁷. Era necessário que os alunos lessem os excertos selecionados e os memorizassem, assim como os sentimentos que precisavam ser expressos naqueles trechos, o que o ajudava no processo de memorização e também lhe proporcionava um repertório de textos e sentimentos para serem utilizados, futuramente. Conforme salienta Quintiliano em 11.3.25, não apenas os modelos de paixões podem ser extraídos dessa seleção de textos, mas também as variações dos tons da voz (*Inst.* 11.3.25)³⁸, técnica de atuação essencial à arte dramática e à oratória.

³⁵ *nonnihil sibi nitoris adsumere. Quod faciunt actores comici, qui neque ita prorsus ut nos uulgo loquimur pronuntiant, quod esset sine arte, neque procul tamen a natura recedunt, quo uitio periret imitatio, sed morem communis huius sermonis decore quodam scaenico exornant.* (Todas as traduções do segundo livro da *Institutio* seguem Falcón, 2015).

³⁶ Uma discussão mais sólida quanto a esse tópico pode ser encontrada na próxima seção quando daremos atenção aos textos trágicos.

³⁷ *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.*

³⁸ *Ediscere autem quo exercearis erit optimum (nam ex tempore dicentis avocata cura vocis ille qui ex rebus ipsis concipitur adfectus), et ediscere quam maxime varia, quae et clamorem et disputationem et sermonem et flexus habeant, ut simul in omnia paremur.* (Será melhor, no entanto, aprender de cor aqueles excertos com os quais tenhas treinado (pois o que se diz de improviso afasta-nos do cuidado com a voz e aquele sentimento que é inspirado nas mesmas coisas), também será melhor aprender de cor coisas muito variadas, as quais tenham

É conveniente lembrarmos que, ao considerar a leitura das comédias junto ao *grammaticus* em 1.8.8, Quintiliano manifesta clara preferência pelas comédias de Menandro, justificando que é preciso que os alunos aprendam as coisas que lapidem o talento e enriqueçam o espírito. Dentre os poucos nomes citados pelo rétor nesse capítulo, Terêncio³⁹ e Cecílio são os únicos comediógrafos latinos postos ao lado do comediógrafo grego, escolhidos, como justifica Quintiliano (*Inst.* 1.8.11), “não apenas por uma questão de erudição, mas também pelo deleite que representam, quando os ouvidos respiram da aspereza forense em meio aos prazeres da poesia”⁴⁰. A leitura dos textos, conforme dito anteriormente, representava para os alunos um exercício de capacidade interpretativa e a escolha dos textos de Menandro justifica-se pela presença de elementos de *páthe* e *éthe*, segundo Nocchi (*ibidem*, p. 185).

Nessa breve escolha pelas comédias de Menandro, percebe-se que Quintiliano compara o estilo arcaico, caracterizado pela riqueza de palavras e elegância, além de um certo aticismo (*Inst.* 1.8.8)⁴¹, àquele estilo que lhe era contemporâneo, marcado pelo constante uso de sentenças na busca de “pureza e virilidade” (*Inst.* 1.8.9)⁴². Quintiliano parece estar cômico dos benefícios que a leitura do texto dramático pode fornecer aos alunos, ao pretender que desenvolvam uma sensibilidade estilística expressa, principalmente, através da *copia uerborum* discutida amplamente no décimo livro da *Institutio*. Diferentemente do tratamento concedido à leitura junto ao *comoedus* e ao *grammaticus*, as instruções quanto à utilização dos textos literários contidas no primeiro capítulo do décimo livro são endereçadas àqueles que já concluíram sua formação, mas carecem de exemplos de como colocar todo o conhecimento em prática (*Inst.* 10.1.4).

Interessa-nos apresentar as ponderações de Quintiliano quanto aos textos cômicos, sobretudo suas escolhas para o orador já formado e atuante. Fato é que, nessa lista, não

sonoridade, discussão, estilo e inflexão, para que estejamos preparados para todas as circunstâncias ao mesmo tempo).

³⁹ Em nota, Pereira (2006, p. 178) sublinha que várias peças de Terêncio eram consideradas imitações das peças menandrianas. Talvez esse seja um dos motivos pelos quais o comediógrafo romano esteja entre as indicações de Quintiliano.

⁴⁰ *summa non eruditionis modo gratia, sed etiam iucunditatis, cum poetis uoluptatibus aures a forensi asperitate respirant.*

⁴¹ *Multum autem veteres etiam Latini conferunt, quamquam plerique plus ingenio quam arte valuerunt, in primis copiam uerborum: quorum in tragoediis gravitas, in comoediis elegantia et quidam velut atticismos inveniri potest.* “Os antigos latinos, porém, poderão ser também muito úteis, conquanto em grande parte deles prevaleça mais talento que arte, sobretudo no que se refere à riqueza de palavras. Em suas tragédias, pode-se encontrar gravidade; em suas comédias, elegância e como que um certo aticismo”.

⁴² *Oeconomia quoque in iis diligentior quam in plerisque novorum erit, qui omnium operum solam virtutem sententias putaverunt.* “Neles haverá também economia, mais rigorosamente do que na grande maioria dos novos, que acreditam serem as sentenças a única virtude de todas as obras”.

poderíamos esperar menos que uma seleção dos melhores autores da literatura grega e latina (*Inst.* 10.1.20)⁴³, escolhidos cuidadosamente por um crítico exigente como Quintiliano, que após dissertar sobre os poetas gregos, reconhece duas qualidades da poesia cômica⁴⁴. Dentre os comediógrafos da Grécia, elenca Aristófanes, Êupolis e Cratino como os principais autores a serem lidos, a mesma tríade apontada por Horácio nas *Sátiras*. Em seguida, passa aos tragediógrafos e, parágrafos adiante, retoma suas escolhas de leitura dos textos cômicos com uma série de elogios a Menandro, que “fielmente expressou toda uma imagem da vida; tão copiosas eram nele a riqueza da invenção e a capacidade de falar; tão perfeitamente equilibrado ele era em todas as situações, personagens e emoções” (*Inst.* 10.1.69)⁴⁵. Quintiliano chega a afirmar que, se lido corretamente, Menandro⁴⁶ pode, por si só, ser suficiente para fornecer tudo o que o orador precisa de *copia uerborum* e que seria particularmente útil aos declamadores devido à presença dos mais diversificados personagens.

Antonio Garzya (1959, p. 242-3) faz seis considerações a partir da estima de Quintiliano quanto aos textos de Menandro: a primeira e a segunda revelam o alto conceito sobre o comediógrafo considerando os elogios feitos à sua produção e a importância reconhecida para a formação dos oradores, em parte, seguindo a esteira da tradição retórica. Os próximos dois pontos ressaltados por Garzya concernem à escolha de Quintiliano por Menandro: como destaca, o autor da *Institutio* não pretendia dizer que Menandro é o melhor de todos os cômicos e não há razões para pensar que entre Aristófanes e Menandro, Quintiliano escolheria o

⁴³ *Ac diu non nisi optimus quisque et qui credentem sibi minime fallat legendus est, sed diligenter ac paene ad scribendi sollicitudinem nec per partes modo scrutanda omnia, sed perlectus liber utique ex integro resumendus, praecipueque oratio, cuius virtutes frequenter ex industria quoque occultantur.* “Além do mais, durante prolongado tempo, devem ser lidos somente aqueles que sejam os melhores e que, de modo quase nenhum, possam enganar a quem neles confia. Sejam lidos diligentemente e com cuidado semelhante da solicitude de quem escreve. Não será por partes que o todo haverá de ser profundamente examinado: uma vez lido do princípio ao fim, o livro há de ser retomado em sua inteireza. Isso se faça sobretudo quando se trate de um discurso, pois suas qualidades essenciais também se podem ocultar deliberadamente” (Todas as traduções do livro 10 da *Institutio* são de Rezende, 2010).

⁴⁴ Conforme nota 33: Horácio, em *Sat.* 1.4.5, a respeito de alguns poetas da comédia antiga: *multa cum libertate notabant*. Já em Quintiliano, em (9.2.27), lê-se que a *παρρησία* é uma figura de linguagem denominada por Cornifício como licença e, pelos gregos, como a liberdade de expressão. *Quod idem dictum sit de oratione libera, quam Cornificius licentiam vocat, Graeci παρρησίαν.*

⁴⁵ *tanta in eo inveniendi copia et eloquendi facultas, ita est omnibus rebus personis adfectibus accommodatus.*

⁴⁶ Convém salientar que, para Quintiliano, Menandro está no mesmo nível que Eurípides, embora sejam expoentes gregos de gêneros dramáticos distintos. Quintiliano (*Inst.* 10.1.69) diz que “a este [Eurípides] admirou muitíssimo, como sempre o testemunhou, Menandro, e o seguiu, ainda que numa obra de natureza diferente”. Ambos, segundo relata Quintiliano, são extremamente úteis e, se lidos corretamente, proporcionariam aos oradores grandes exemplos para imitação. Possuem qualidades oratórias em seus discursos dramáticos, os quais servem de molde para a confecção de um bom discurso repleto de toda sorte de situações, personagens e emoções.

segundo. As duas últimas considerações dizem respeito mais ao gênero do que ao poeta, uma vez que, para o pesquisador, na exposição da comédia ática à nova, combinado à tragédia de Eurípides, Quintiliano tem intenção, por via indireta, de tomar posição sobre a origem da *néa* e, quanto à bipartição ao invés da tripartição da comédia antiga, Quintiliano teria se prendido a uma tradição mais antiga.

Ao comentar sobre os autores latinos, curiosamente, o juízo de Quintiliano não é nada positivo, já que afirma: “na comédia nós claudicamos” (*Inst.* 10.1.99)⁴⁷; para ele, a produção cômica romana não seria mais do que uma tênue sombra da comédia grega. Para Pociña, o termo “sombra” se justifica apenas, se comparada à comédia ática, por apresentar uma carência de *gratia* que só poderia, em sua opinião, ser encontrada nos gregos. Quintiliano até afirma que na comédia é impossível competir com os gregos (*Inst.* 12.10.38). O rétor restringe-se a citar Terêncio e Cecílio⁴⁸, os quais aponta serem os poetas mais citados por Cícero e Asínio Polião (*Inst.* 1.8.11-2)⁴⁹, indicando os benefícios advindos ao referi-los, tendo em vista que a graça da poesia repousaria os ouvidos dos embates forenses, além de corroborarem para a argumentação.

Quanto à utilização das comédias pelos oradores, isto é, sua leitura, bem como o fornecimento de exemplos de argumentos e também estilo, merece ser salientado que Terêncio, dentre todos os comediógrafos latinos e gregos, é o mais citado por Quintiliano ao longo da *Institutio oratoria*. Quanto às peças de Terêncio, note-se aqui, a apropriação de recursos retóricos na constituição dos prólogos terencianos, como têm demonstrado Silva (2009) e Rossi (2013). Segundo assinalam ambos os estudiosos, a organização dos prólogos em Terêncio, sobretudo na peça *Eunuchus* (citada na *Institutio* nas seguintes passagens 9.2.11 e 58; 9.3.16; 9.4.141; 11.3.181-2), segue o modelo retórico de elaboração do discurso, haja vista todo o prólogo ser usado para uma *captatio benevolentiae*. Silva (2009, p. 23) explica que, no prólogo em questão, “o orador deve dissipar as acusações de seu adversário e fazer os espectadores benevolentes, dispostos a apreciar a comédia que o poeta oferece sem nenhum preconceito [...] assim sendo, ele inicia o discurso exibindo o *ethos* de seu defendido”. Comentando de maneira geral os prólogos terencianos, Rossi faz uma ressalva quanto à estranheza desses textos porque

⁴⁷ *in comoedia maxime claudicamos.*

⁴⁸ O que é importante notar é a ausência de Plauto nessa lista criada por Quintiliano. Na afirmação de Quintiliano, Miotti (2016, p. 184) identifica três principais razões pelas quais Quintiliano teria sido tão ácido no seu julgamento: primeiro a variação métrica nas peças plautinas; em segundo, uma suposta “falta de graça” (não no sentido de comicidade, mas na receptividade, já que Quintiliano, segundo conclui Miotti, parece sinalizar um acolhimento maior das peças de Terêncio) e, por último, os assuntos abordados nas tramas.

⁴⁹ *Nam praecipue quidem apud Ciceronem, frequenter tamen apud Asinium etiam et ceteros qui sunt proximi, [...] Quibus accedit non mediocris utilitas, cum sententiis eorum velut quibusdam testimoniis quae proposuere confirmant.*

Terêncio faz uso de “uma argumentação retórica cuja dicção se assemelharia à de Catão e traz para o palco discussões literárias” (p. 33). Conforme notam, o efeito “do prólogo das peças teatrais deve ser semelhante ao dos exórdios dos discursos judiciários e ao dos poemas épicos. Todos eles devem proporcionar o que Aristóteles resume do seguinte modo: “nos discursos judiciários e nos poemas épicos, o prólogo proporciona uma amostra do conteúdo, a fim de que se conheça previamente sobre o que será o discurso e que o entendimento do auditório não fique em suspenso” (Aristóteles, *Rhet.* 1415a).

Embora Pociña nomeie esse catálogo de Quintiliano como um dos primeiros trabalhos de literatura comparada, Chiappetta (1997, p. 413) afirma que “não há uma Teoria Literária na Antiguidade, assim como não há Literatura. Há, no entanto, uma instituição retórica que regula o contrato de circulação dos discursos”. O importante é que Quintiliano mostra-se um mestre extremamente exigente e, segundo o seu juízo, escolhe os melhores textos que auxiliarão os oradores a compor seus discursos com os melhores modelos de imitação, bem como aqueles textos em que se encontram as virtudes que geram graça, elegância e, principalmente, *páthos* e *êthe*.

1.1.2 – *TRAGOEDIAE*

O primeiro ponto que merece ser destacado quanto ao lugar da tragédia na formação dos oradores é que ela não está presente no plano de ensino do *comoedus*. Como vimos na seção anterior, o comediante cuidará para que o aluno tenha uma correta pronúncia dos sons e coadune os movimentos do corpo ao que está sendo dito através da leitura supervisionada de alguns excertos das comédias. Embora Quintiliano não mencione a tragédia nessa fase da educação dos jovens romanos, ela está presente na formação junto ao *grammaticus*, haja vista o autor da *Institutio*, ao tratar da leitura dos jovens, afirmar que “as tragédias são úteis” (*Inst.* 1.8.6)⁵⁰ nessa etapa escolar. Diferentemente das comédias, Quintiliano se restringe a apenas apontar sua utilidade, sem citar o nome de autores ou obras que devam ser lidas nessa etapa do aprendizado. Poderíamos pensar que esse seria um bom motivo para sinalizar a preferência de Quintiliano pela comédia.

Não há evidências bastantes para apontarmos qual seja a preferência de Quintiliano quanto a gêneros teatrais. No entanto, reconhecemos algumas de suas particularidades que serão proveitosas à educação literária dos futuros oradores, tomando, como exemplo, o que assegura Elaine Fantham (2011, p. 291): “em muitas maneiras, a oratória está mais próxima da tragédia,

⁵⁰ *utiles tragoediae*

especialmente quanto ao *páthos* da peroração”⁵¹. O próprio Quintiliano, no sexto livro, ao diferenciar o *êthos* do *páthos*, afirma que a tragédia está mais próxima desse e a comédia mais próxima daquele (*Inst.* 6.2.20)⁵². Tal afirmação se confirma, se considerarmos a tragédia como um gênero alto quanto ao seu objeto de imitação e a seu objetivo: retratá-los melhores do que são, segundo considerações de Aristóteles, tornando-se uma fonte confiável de representação do comportamento humano, seja com relação às paixões que demonstram, seja em relação às reações diante das situações da vida.

Em se tratando de representação proporcionada pelo gênero trágico, Montana (2003, s.p.) sustenta a ideia de que, baseada principalmente no ator, a tragédia romana é um espetáculo de voz e gesto, uma vez que é por meio da voz dos personagens que se criam na mente dos espectadores as imagens do que se narra, assim como é por meio da voz que se transmitem os sentimentos que agitam o auditório. Os gestos aparecem como um discurso auxiliar, já que também ajudam a contar história e a torná-la real. Esses dois aspectos da atuação dos atores são extremamente necessários aos oradores que precisam convencer aqueles que os ouvem. A importância dos textos trágicos é expressa através do uso que os oradores farão da sua voz, lembrando a exigência de Cícero quanto ao que se deve exaltar em um orador: “a voz dos atores trágicos” (*de Orat.* 1.128).⁵³

Em uma breve distinção entre tragédia e comédia, Aricò (2001, p. 256) assegura que nas tragédias encontra-se a *grauitas*, ao passo que, nas comédias, a *elegantia*. A leitura dos textos dramáticos, então, garante ao orador um sólido exemplo de uma disposição harmônica dos argumentos e de estilo, o que ajudará ao orador a evitar aquelas tendências histriônicas, que surgiam na época de Quintiliano, marcadas por excessos durante a performance oratória. Aricò (*ibidem*, p. 259-260) ainda afirma que a *grauitas* não é para Quintiliano o elemento que justifica a grandeza de um poeta, se não estiver acompanhada de um controle de expressão da graça e do estilo, o que pode ser explicado através das escolhas de Quintiliano no décimo livro da *Institutio* (Ésquilo, Sófocles e Eurípides, entre os gregos, e Ácio, Pacúvio, Vário, Ovídio e Pompenio Segundo, entre os latinos, tragediógrafos que devem ser lidos por aqueles oradores que já se encontram a serviço da oratória).

⁵¹ “In many ways oratory is closer to tragedy, especially in the pathos of the peroration”

⁵² *Diuersum est huic quod páthos dicitur quodque nos adfectum proprie uocamus, et, ut proxime utriusque differentiam signem, illud comoediae, hoc tragoediae magis simile. Oposto a isso (êthos) está o chamado páthos, ao qual, com razão, damos o nome de “afeto”. Para que eu assinale precisamente a diferença entre um e outro, aquele é mais semelhante à comédia, este à tragédia.*

⁵³ *In oratore autem acumen dialecticorum, sententiae philosophorum, verba prope poetarum, memoria iuris consultorum, vox tragoedorum, gestus paene summorum actorum est requirendus.*

Assim como fez com os comediógrafos latinos, Quintiliano tece comentários pouco significativos quanto aos dramaturgos romanos. Ácio e Pacúvio, para Quintiliano, são os dramaturgos mais brilhantes quando se trata de gravidade em suas reflexões, no peso das palavras e na dignidade de seus personagens (*Inst.* 10.1.97)⁵⁴. Conta ainda que, entre os romanos, alguns qualificavam Ácio como um poeta vigoroso, porém outros viam Pacúvio como o mais sábio. Quanto a Vário, nosso rétor assegura que o *Thietes* poderia, sem sombra de dúvidas, ser comparado a qualquer tragédia grega. Já a *Medeia* de Ovídio (cujo texto não nos chegou) é reveladora do legítimo talento do poeta augustano e, por fim, sobre Pompônio Segundo, Quintiliano diz que os antigos o julgavam pouco trágico, mas admitiam que ele tinha erudição e brilhantismo (*Inst.* 10.1.98)⁵⁵. Para Aricò (*ibidem*, p. 262) esse julgamento de Quintiliano em pares antitéticos seria uma estratégia para não assumir maiores responsabilidades no julgamento estético das obras mencionadas.

Entretanto, quanto aos dramaturgos gregos, Quintiliano reconhece a importância de Sófocles e Eurípides no desenvolvimento do gênero trágico, mas não escolhe qual dos dois seria o melhor. Ao elencar suas qualidades, Quintiliano diz que a linguagem de Sófocles apresenta sublimidade e gravidade, o que muito o aproxima do gênero oratório, uma vez que suas sentenças apresentam certa densidade similar à dos filósofos sábios. Os elogios a Sófocles continuam quando o nosso rétor afirma que

no discursar e no replicar há de ser comparado a qualquer um daqueles que no fórum eram eloquentes. No que se refere aos afetos, em tudo é admirável; especialmente naqueles movimentos que consistem de sentimentos de compaixão ele é indubitavelmente o primeiro (*Inst.* 10.1.68)⁵⁶.

No que concerne a Eurípides, Quintiliano afirma que “ninguém nega desnecessário (*sic*) àqueles que se preparam para a atuação forense: Eurípides, de longe, há de ser mais útil” (*Inst.* 10.1.67)⁵⁷. Quintiliano ainda afirma que Menandro o admirou e o seguiu em outro gênero (*Inst.*

⁵⁴ *Tragoediae scriptores veterum Accius atque Pacuvius clarissimi gravitate sententiarum, verborum pondere, auctoritate personarum.*

⁵⁵ *Eorum quos viderim longe princeps Pomponius Secundus, quem senes [quem] parum tragicum putabant, eruditione ac nitore praestare confitebantur.*

⁵⁶ *magis accedit oratorio generi, et sententiis densus, et in iis quae a sapientibus tradita sunt paene ipsis par, et in dicendo ac respondendo cuilibet eorum qui fuerunt in foro disertis comparandus, in adfectibus vero cum omnibus mirus, tum in iis qui miseratione constant facile praecipuus.* (Tradução levemente modificada).

⁵⁷ *Illud quidem nemo non fateatur necesse est, iis qui se ad agendum comparant utiliorem longe fore Euripiden*

10.1.69)⁵⁸. A utilidade do tragediógrafo grego contribuiria mais aos declamadores, já que é necessário que “se comportem como os mais diferentes personagens, ou seja, como pais, filhos, <solteirões>, maridos, soldados, camponeses, ricos, pobres, mal-humorados, suplicantes, amáveis, ríspidos” (Inst. 10.1.71)⁵⁹. Aricò (*ibidem*, p. 260) explica essa utilidade de Eurípides para os oradores ressaltando que, em suas obras, demonstra ter o mais alto grau de dialética oratória e, igualmente, ter o *páthos* como característica de seus dramas.

Para Quintiliano, o *páthos* é um aspecto da atuação forense que deve estar sendo estudado pelos oradores, assim como o *êthos*. O primeiro deles, nomeado assim pelos gregos, é chamado, em latim, de *adfectus* e abarca a ordem das emoções. O segundo, ἔθος, para Quintiliano, não tem correspondente na língua latina, mas assume os conteúdos que versam acerca do caráter e da moral, por isso, pode ser traduzido para o latim como *mos*. Esses, portanto, apresentam-se como estratégias emocionais através das quais o orador deve provocar agitações ou gerar placidez nos juízes (Inst. 6.2.9). Há, contudo, uma maneira específica de fazer uso desses artifícios. Antes de o orador tentar comover seus ouvintes e, sobretudo, o juiz, através das emoções, ele precisa retirar seus argumentos e criar seu discurso a partir do mesmo estado de espírito que almeja gerar no juiz, ou seja, para que suas atitudes sejam semelhantes à verdade, o orador deve compartilhar dos mesmos sentimentos que fazem sofrer os litigantes. Quintiliano adverte que “a imitação do luto e da ira e da indignação será até ridícula, se tanto as palavras quanto o semblante não tiverem refletido o sentimento em si” (Inst. 6.2.26)⁶⁰; assim, ao sensibilizar por meio da piedade, o orador deve acreditar que os males dos quais seu cliente se queixa aconteceram de igual modo a ele e fazer com que sua mente creia na existência desses fatos, sendo reais ou não.

Se tomarmos a *Medeia* de Eurípides como exemplo, veremos uma mulher marcada por um desejo imensurável de vingança motivado pela sua *timé*, depreciada por Jasão. Como bem resume Oliveira (2006, p. 15), em introdução à sua tradução do texto de Eurípides, a heroína, ferida em sua *timé*, tem sua honra e valor interno aniquilados e, devido a isso, suas ações não podem ser reduzidas a um simples capricho de vingança por ter sido traída e abandonada pelo homem que ama. Aos oradores, não seria útil inspirarem-se em todos os sentimentos que

⁵⁸ *hunc et admiratus maxime est, ut saepe testatur, et secutus, quamquam in opere diverso, Menander, qui vel unus meo quidem iudicio diligenter lectus ad cuncta quae praecipimus effingenda sufficiat*

⁵⁹ *quoniam his necesse est secundum condicionem controversiarum plures subire personas, patrum filiorum, caelibum maritorum, militum rusticorum, divitum pauperum, irascentium deprecantium, mitium asperorum.*

⁶⁰ *Nam et luctus et irae et indignationis aliquando etiam ridicula fuerit imitatio, si uerba uultumque tantum, non etiam animum accommodamus.*

motivam a trama da heroína grega ao defenderem uma causa semelhante? Não constitui excelente exemplo do *páthos*? Além desse quesito, as tragédias euripidianas auxiliam os futuros oradores, pois proporcionam-lhes um rico vocabulário com referência a termos épicos da linguagem de Homero e, de igual modo, possui o recurso a neologismos, termos técnicos da filosofia, da medicina, do direito, das competições esportivas, como ressalta Oliveira (*ibidem*, p. 27) ao afirmar que “entre os trágicos, tal aspecto inovador da linguagem se nota sobretudo em Eurípides”.

Essa questão da linguagem utilizada nos textos trágicos é de extrema importância para os oradores, pois, como visto, a comédia exige uma adequação ao *êthos* do personagem, já a tragédia exige o uso de um tom grandiloquente em todas as falas. Ressalta Nocchi (*ibidem*, p. 184-5) que a informação mais precisa quanto ao uso dos textos teatrais está na *Institutio* por possibilitar ao orador, segundo Quintiliano, a *copia uerborum*, ou seja, a comédia oferecendo o vocabulário elegante e a tragédia proporcionando um rico repertório de termos solenes. A leitura desses textos garantirá ao aluno o aprendizado técnico-gramatical e também antecipará alguns elementos que aprenderão ao estudar sobre a *elocutio* e a *actio*, elementos que, sublinha Nocchi, serão ministrados com textos em prosa.

Para Montana (*ibidem*), menos conhecidas do que as peças gregas, as tragédias romanas sofreram por muito tempo um grande descrédito e foram consideradas retóricas no mau sentido do termo, isto é, falastronas e privadas de um viés dramático. No entanto, como podemos depreender da associação apresentada por Elslandre, a leitura dos textos trágicos serão suporte indispensável para os oradores, pois os episódios de cunho trágico auxiliam na criação do efeito patético através da *uisio*, uma das figuras de visualização, que tem por objetivo causar o desejável efeito de presença, tornando mais eficaz a apresentação do orador, como apontamos em publicação anterior (Pontes, 2014, p. 16-7). As tragédias são úteis também por proporcionarem um clímax patético cujo alicerce é uma catástrofe, a qual se configura a partir de um sofrimento, de dores e até mortes, que são elementos essenciais para a dramatização de uma história. Concomitantemente, cria-se um incômodo emocional que gera um reconhecimento e empatia com a história descrita.

1.2 – A ESCOLA DO *COMOEDUS*

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 declamatórios⁶¹. No entanto, diante de fracassos, pagou ao ator Neoptólemo dez mil dracmas para que o ensinasse a pronunciar longas sentenças controlando sua respiração. Conta Plutarco que, após fracassar em uma arenga, 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, respondeu: ‘a representação’; e em segundo: ‘a representação’; e em terceiro: ‘a representação’”⁶².

Cícero e Quintiliano⁶³ 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 Scott⁶⁴, significava, em seus primórdios, nos textos gregos⁶⁵, 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 investigam⁶⁶ indícios de atuação nos textos homéricos, *Ilíada* e *Odisseia*, baseados no uso do substantivo grego ὑπόκρισις, o qual, originariamente, era utilizado como a resposta de um ator ao coro nas tragédias gregas, sobretudo.

⁶¹ Quintiliano retoma essa história em *Inst.* 1.11.5 *Quippe et rho litterae, qua Demosthenes quoque laboravit, lambda succedit, quarum uis est apud nos quoque, et cum c ac similiter g non eualuerunt, in t ac d molliuntur*. Com efeito, *lambda* substitui a letra *rho*, sobre a qual Demóstenes também se empenhou, das quais a força é a mesma para nós, da mesma forma que se C e G não forem pronunciadas com força serão suavizadas em T e D.

⁶² Plutarco, *Mor.* 845a “Por ello, cuando se le preguntó qué es lo primero en la oratoria, respondió: ‘la representación’; e qué lo segundo: ‘la representación’; y qué lo tercero: ‘la representación’.” (Tradução para o espanhol de Sánchez, Somolinos e Marín, 2003).

⁶³ Cícero conta essa anedota em *Brut.* 142 e no *de Orat.* 3.213; em Quintiliano, *Inst.* 11.3.6-7.

⁶⁴ 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 satge: hence to play a part. 2) to represnt dramatically: hence to exaggerate

⁶⁵ 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 (2009) aponta indícios de ὑπόκρισις em Isócrates, Aristóteles, Demóstenes, Filodemo, Teofrasto, Crísipo, Diógenes Laércio, Ateneu, Demétrius e Longino.

⁶⁶ 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.

Nadeau (*ibidem*) apresenta o tratamento dado à ὑπόκρισις de Homero a Quintiliano, principalmente pelos autores que escreveram algum tratado sobre a oratória e dedicaram algumas 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 (1413b-1414a) afirma que é preciso lembrar que cada gênero de discurso precisa de uma representação diferente. Como resume Nadeau, menos conhecida e comentada é a distinção de estilo entre o combativo, utilizado nas assembleias e tribunais, e o estilo gráfico, escrito com mais cuidado e concebido para ser lido. Os discursos forenses combativos devem ser precisos, íntimos e pessoais; o auditório é pequeno e geralmente crítico. Já os discursos deliberativos combativos são geralmente apresentados diante de plateias maiores, por isso requerem menos acabamento em detalhes. Em contrapartida, o estilo gráfico oferece pouca oportunidade para uma representação mais elaborada por ser bem adaptados à situação e possuir refinamento linguístico, característica dos discursos epidícticos. Nadeau (*ibidem*, p. 55) conclui que, para Aristóteles, há uma relação bem definida entre estilo e representação, reconhecendo que ambos são fatores que devem ser considerados na abordagem do problema para o público.

Já no século terceiro, o estoico Crisipo entendia que a performance constituía o quarto componente da retórica e estava subdividida em voz e atuação. Nadeau (*ibidem*) ressalta, que, embora tenhamos a ciência da existência desses tratados, muito pouco chegou até nós. Entretanto, quanto aos latinos, temos acesso a uma gama de escritos, quanto à *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)⁶⁷ a fim de que as palavras pareçam oriundas do ânimo (*Her.* 3.27)⁶⁸. Considerações similares são encontradas em vários trabalhos de Cícero⁶⁹ 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

⁶⁷ *Pronuntiatio est uocis, uultus, gestus moderatio cum uenustate* (Todas as traduções da *Retórica a Herênio* seguem Faria e Seabra, 2005).

⁶⁸ *Pronuntiationem bonam id proficere, ut res ex animo agi uideatur.*

⁶⁹ 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

certas técnicas para a promoção do *páthos* que não constavam explicitamente nos tratados retóricos. Concomitante à formação 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*), uma formação prática 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)⁷⁰. 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), interpretam a música da paixão. A performance de cada um, entretanto, possui limites demarcados pelo gênero em que atuam, limites que buscaremos evidenciar na *ars scaenica* e na *ars oratoria*.

1.2.1 – *SERMO CORPORIS*

Para Quintiliano, “nem todos os gestos e movimentos devem ser adotados dos comediantes” (*Inst.* 1.11.2)⁷¹. A partir da afirmação de Quintiliano depreende-se que, claramente, há gestos 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*⁷². Os elementos que compõem essa *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 da retórica, a *peroratio*. Integram essa “eloquência do corpo” os gestos e, sobretudo, a expressão facial. Quintiliano os apresenta como componentes da

⁷⁰ *Non enim puerum, quem in hoc instituimus, aut femineae uocis exilitate frangi uolo aut seniliter tremere.*

⁷¹ *ne gestus quidem omnis ac motus a comoedis petendus est*

⁷² *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)

atuação, ora em três (*Inst.* 11.3.2)⁷³, ora em duas (*Inst.* 11.3.14)⁷⁴ partes⁷⁵, 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)⁷⁶.

Guillaume Navaud (2010, p. 1-2), discutindo a relação entre teatro e retórica, mostra que, das cinco partes da oratória, as três primeiras referem-se à dimensão propriamente literária da arte do discurso: na *invenção*, descobre-se a matéria que será o tema do discurso; a *disposição* regulamentará a organização deste material de modo coerente, e a *elocução* é a forma que o orador dá ao discurso. As duas últimas partes constituem a dimensão interpretativa, sendo a *memoria* o lugar das técnicas de memorização de que dispõem os oradores para aprender de cor o conteúdo do discurso, e a quinta parte seria a *actio*, pois refere-se à forma como o discurso é apresentado, ou seja, técnica vocal e gestos através dos quais o orador expõe o discurso que ele memorizou. De maneira semelhante ao ofício artístico, o trabalho do orador deve se desenvolver nos tribunais: é necessário que o orador expresse os sentimentos que necessariamente não possui, que assuma um personagem e que convença não apenas o auditório, mas também o juiz de que sua atuação e as emoções expressas através de seu discurso são verdadeiras.

O fórum não proporciona a mesma liberdade que o palco – *scaena* – oferece ao ator quanto ao uso dos artificios da voz. No jogo da atuação, explica Montana (*ibidem*), 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 performativo (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

⁷³ *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)

⁷⁴ *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 pronúncia, como eu disse, está dividida em duas partes, a voz e o gesto, das quais uma move os olhos, outra os ouvidos, dois sentidos pelos quais as emoções chegam ao ânimo, o primeiro de que falaremos é a voz, à qual se acomodam os gestos)

⁷⁵ 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 pronúncia divide-se em configuração da voz e movimentos do corpo”.

⁷⁶ *cum praesertim haec chironomia, quae est (ut nomine ipso declaratur) lex gestus, et ab illis temporibus heroicis orta sit et a summis Graeciae uiris.*

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. Aquela vertente da oratória histriônica, privada de virilidade, deturpadora dos valores morais da retórica, como condenam Quintiliano⁷⁷ e Tácito⁷⁸.

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 passagens⁷⁹, 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)⁸⁰, como só um homem bom pode fazer (*Inst.* 2.15.34)⁸¹, visando à persuasão, ainda que ela não se configure como um fim obrigatório (*Inst.* 2.17.23)⁸². 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

⁷⁷ *Inst.* 5.12.20 *Quapropter eloquentiam, licet hanc (ut sentio enim, dicam) libidinosam resupina uoluptate auditoria probent, nullam esse existimabo, quae ne minimum quidem in se indicium masculi et incorrupti ostent.* “Consequentemente, embora os auditórios aprovem (darei o que penso) essa eloquência efeminada e libidinosa, considerá-la-ei totalmente nula, uma vez que não demonstra em si nem sequer o mínimo indício de um homem másculo e incorrupto”.

⁷⁸ *Dial.* 26.2 *Neque enim oratorius iste, immo hercule ne uirilis quidem cultus est, quo plerique temporum nostrorum actores ita utuntur, ut lasciua uerborum et leuitate sententiarum et licentia compositionis histrionalis modos expriment.* “Com efeito, por Hércules, não é no fundo muito viril essa forma de oratória, a mesma de que os atores dos nossos tempos em sua maioria se utilizam; assim passam a impressão de música histriônica pela lascívia das palavras, pela banalidade das sentenças e pela permissividade da composição”. (Tradução de Rezende, 2014).

⁷⁹ 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*).

⁸⁰ *Dicam enim non utique quae inuenero, sed quae placebunt, sicut hoc: rhetoricen esse bene dicendi scientiam, cum, reperto quod est optimum, qui quaerit aliud peius uelit. His adprobatis simul manifestum est illud quoque, quem finem uel quid summum et ultimum habeat rhetorice, quod telos dicitur, ad quod omnis ars tendit: nam si est ipsa bene dicendi scientia, finis eius et summum est bene dicere.* O que eu disser não será necessariamente invenção minha, mas será o que julgo correto. Neste caso em particular, penso que a retórica é “a ciência de discursar bem”. Quando a melhor resposta já foi encontrada, procurar por outra é buscar uma pior. Se aceitarmos tais argumentos, teremos também uma resposta clara para a questão de qual seria o fim ou o objeto máximo e último da retórica - ou, como se diz, o *τελος* ao qual todas as artes tendem. Ora, se ela é “a ciência de discursar bem”, seu fim e objeto mais alto é “discursar bem”.

⁸¹ *Nam et orationis omnes uirtutes semel complectitur et protinus etiam mores oratoris, cum bene dicere non possit nisi bonus.* “A definição que se acomodará melhor a esta noção de sua verdadeira natureza é que “a retórica é a ciência de discursar bem”. Esta definição inclui todas as virtudes do discurso numa só fórmula e ao mesmo tempo também o caráter do orador, pois somente um homem bom pode discursar bem”.

⁸² *tendit quidem ad uictoriam qui dicit, sed cum bene dixit, etiam si non uincat, id quod arte continetur effecit.* “O orador certamente visa a vencer; mas se ele tiver discursado bem, mesmo que não vença, já satisfaz as exigências da arte”.

redija e pronuncie seu próprio discurso, enquanto os atores, em geral, recitam um texto escrito por um dramaturgo alheio ao elenco⁸³.

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 só imaginadas se o orador for experiente. É interessante notar que Dominik e Hall (2007, p. 230) afirmam que “as atuações (dos atores) envolviam, frequentemente, gesticulação, ações, e tom de voz que transgrediam as normas da *dignitas* e masculinidade senatoriais”⁸⁴. 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)⁸⁵. 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 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”⁸⁶. 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 de como devem e não devem ser utilizados todos os gestos pelo orador⁸⁷.

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

⁸³ É interessante ressaltarmos que em algumas ocasiões os dramaturgos também atuavam como atores em suas próprias produções como indica Manuwald (2011, p. 84) citando o exemplo de Livio Andronico.

⁸⁴ “and second, their performances often involved gestures, actions, and voices that contravened the norms of senatorial *dignitas* and manliness”.

⁸⁵ *In oratore autem acumen dialecticorum, sententiae philosophorum, verba prope poetarum, memoria iuris consultorum, vox tragoedorum, gestus paene summorum actorum est requirendus.* (Todas as traduções do *de Oratore* seguem Scatolin, 2009).

⁸⁶ 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.

⁸⁷ A discussão de Quintiliano quanto aos gestos pode ser encontrada em 11.3.66-136.

suas orações, poucos detalhes são fornecidos por seus contemporâneos sobre como ele transformou essas palavras em efetivas performances ao vivo⁸⁸.

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 ginásio”.

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, 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”⁸⁹, 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.

Conforme explica Miotti (2016, p. 192) 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, sublinha a autora. No âmbito cômico, Quintiliano enaltece três atores em particular: Róscio⁹⁰ (*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 atuava 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’”, resume Miotti (*ibidem*).

⁸⁸ “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”.

⁸⁹ Agradecemos ao professor Fábio Fortes e professora Patrícia Prata, que durante apresentação dos projetos de mestrado desenvolvidos na área de estudos clássicos da Faculdade de Letras, da UFJF, chamaram nossa atenção à possibilidade da existência de uma teorização dos gestos por parte de Quintiliano ao estabelecer regras do bom uso das partes do corpo.

⁹⁰ Ao buscar Róscio, um ator dos tempos de Cícero, Quintiliano não está apenas exemplificando e, no caso de Róscio, o elogiando deviado às suas performances, está, sobretudo, resgatando os moldes da época republicana.

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)⁹¹. Uma vez que o papel fundamental da *mise en scène* da 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 discurso⁹² 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)⁹³.

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)⁹⁴. 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” (*ibidem*, 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 (*ibidem*, p. 36), da mesma forma que certamente o orador não apenas executa uma fala, mas, ao assumir o discurso, ele interpreta também um papel, devido a isso “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

⁹¹ *Quamquam enim utrumque eorum ad quendam modum praestare debet orator, plurimum tamen aberit a scenico*

⁹² *neque enim tam refert qualia sint quae intra nosmet ipsos composuimus quam quo modo efferantur: nam ita quisque ut audit mouetur.*

⁹³ *ut enim nulla materies tam facilis ad exardescendum est, quae nisi admoto igni ignem concipere possit, sic nulla mens est tam ad comprehendendam vim oratoris parata, quae possit incendi, nisi ipse inflammatus ad eam et ardens accesserit.*

⁹⁴ *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.*

figura do orador” (*Inst.* 6.3.29)⁹⁵. Decidindo deixar seus alunos sob o cuidado de um ator, Quintiliano deixa bem claro seu objetivo de não querer formar um ator cômico, mas um orador (*Inst.* 11.3.181). Segundo considera Nocchi (*ibidem*, p. 45), Quintiliano escolhe o comediante 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, identificado como qualquer ator de baixa qualidade, o que para um orador era uma comparação difamatória⁹⁶.

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)⁹⁷, 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 ele

⁹⁵ *Oratori minime conuenit distortus uultus gestusque, quae in mimis rideri solent. Dicacitas etiam scurrilis et scaenica huic personae alienissima est* (Tradução de Miotti, 2010).

⁹⁶ Occorre innanzitutto chiarire che con il termine comoedus Quintiliano non intende parlare dell’attore in generale, ma proprio dell’attore comico di un certo livello, distinto dall’histrio, designazione generica, ma che in Cicerone acquisiva addirittura un’accezione negativa: egli, infatti, vi identificava sovente un qualsiasi attore di bassa qualità che poteva costituire un termine di confronto peggiore con l’oratore. In realtà, come si cercherà di dimostrare, in Quintiliano la scelta del comoedus è frutto di una meditata e coerente convinzione e rispecchia i mutamenti sociali dell’epoca. “É necessário, primeiramente, esclarecer que, com o termo comoedus, Quintiliano não tem a intenção de falar do ator em geral, mas apenas o comediante de um certo nível, distinto do histrião, nome genérico, mas que em Cícero adquiriu um significado negativo: ele, na verdade, identificava frequentemente um ator qualquer baixa qualidade, o que poderia ser um termo pejorativo para a comparação com o orador. Na verdade, como tentaremos demonstrar, Quintiliano escolhe comoedus como resultado de uma convicção coerente e consistente reflexão das mudanças sociais da época”.

⁹⁷ “De fato, a atuação é como que a linguagem do corpo, de modo que deve ser mais congruente com a mente”.

acreditava que 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)⁹⁸. A teoria de Gómez está baseada em três 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)⁹⁹.

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)¹⁰⁰. Essas três considerações são o suficiente para levar Gómez a acreditar que Quintiliano já no primeiro século, 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 respeito¹⁰¹.

⁹⁸ *Abesse enim plurimum a saltatore debet orator, ut sit gestus ad sensus magis quam ad verba accommodatus, quod etiam histrionibus paulo gravioribus facere moris fuit.* O orador deve ser, o quanto possível, muito diferente de um dançarino, que seu gesto seja adaptado mais ao seu pensamento do que às suas palavras, o que, uma vez, também foi adotado por atores ilustres.

⁹⁹ *Nec mirum si ista, quae tamen in aliquo posita sunt motu, tantum in animis valent, cum pictura, tacens opus et habitus semper eiusdem, sic in intimos penetret adfectus ut ipsam vim dicendi nonnumquam superare videatur.* E não é de se admirar que os argumentos que são construídos sob algum gesto, de tal modo prevalecem na mente das pessoas, como a pintura, imagem silenciosa e sempre imutável, que do mesmo modo penetra em nossas afeições íntimas a tal ponto que, às vezes, parece superar a própria eficácia da linguagem.

¹⁰⁰ Assunto também apresentado por Cícero em *de Orat.* 3.57 e 216.

¹⁰¹ “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 (*ibidem*, p. 27), que pondera sobre as qualidades exigidas no orador, começando pela linguagem de seus discursos que “deve ser clara, objetiva¹⁰², 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 (*ibidem*, 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”¹⁰³. Embora existam possíveis aproximações entre as duas artes, reforça Hall (*ibidem*, p.158) que “não se pode supor que uma oratória gesticulada foi influenciada naquele momento pelas pantomimas contemporâneas”. Compartilhamos da mesma opinião que 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 a única fonte literária 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 riso¹⁰⁴, 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 à existência de técnicas de atuação na Antiguidade concernentes a cada sentimento e que, ao mesmo tempo, pudessem regular a performance dos atores¹⁰⁵. 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), que ainda diz que “quando a componente de representação é retirada, o discurso

¹⁰² Nesse quesito, objetividade, discordamos de Rezende por não acreditarmos na existência da objetividade no ofício oratório, sobretudo, se pensarmos nos discursos e toda a argumentação que precisava ser contruída a fim de provar a veracidade dos fatos defendidos.

¹⁰³ “A cada paso, cuando Quintiliano ha de ofrecer normas sobre la práctica oratoria, al hablar de movimiento, gesticulación, pronunciación, etc, el recurso a la comparación con el actor teatral se hace indispensable”.

¹⁰⁴ 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, ambos afirmaram que um *bonus orator* deveria evitar se comportar como um ator, já que sua dignidade poderia ser comprometida.

¹⁰⁵ “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”.

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, (*ibidem*, 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 Francesca Nocchi (*ibidem*, p. 3), para Quintiliano o teatro é fundamental, pois exemplifica a criação dessa identificação, já que “permite criar um processo de *sympatheia* 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 interlocutores¹⁰⁶”. 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 se parecer com as pantomimas no uso dos gestos).

1.2.2 – A DANÇA

No diálogo *Da dança*, escrito por Luciano de Samósata¹⁰⁷, cujo objetivo é defender a dança como uma das formas de arte mais benéficas e um dos maiores prazeres da vida, Licínio apresenta a Crato, filósofo cínico, uma argumentação sólida quanto à importância da dança para as sociedades antigas. Presente nas mais variadas celebrações como os ritos sagrados, as festividades solenes, as encenações teatrais e até mesmo na guerra, a dança foi comparada, nos argumentos de Licínio, ao trabalho oratório por ser uma arte que carece de estudo e prática para

¹⁰⁶ “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”.

¹⁰⁷ A respeito de Luciano de Samósata, José Alsina Clota, em introdução à tradução das obras de Luciano publicadas pelo Editorial Gredos, comenta que sobre a vida do autor pouco se sabe com segurança, apenas que era natural de Samósata, província romana na Síria, mas, conforme sugere Clota, teria morrido no Egito, onde trabalhou para o governador até o ano de 192, data comumente estabelecida para sua morte. Quanto à sua produção, sabe-se que é vasta, tendo sido atribuídas a Luciano um conjunto de mais de oitenta obras escritas em grego produzidas ao longo do segundo século, sob o governo pela dinastia dos Antoninos.

chegar à perfeição. Comenta a Crato (*Salt.* 62) que, “Ora, uma vez que a sua arte é imitativa e lhe compete interpretar por gestos aquilo que outros cantam, é imprescindível que o dançarino, à semelhança dos oradores, exercite a clareza, de forma que cada episódio por ele executado seja entendido sem necessidade de intérprete”¹⁰⁸.

Licínio confere mais credibilidade à sua argumentação retomando uma sentença do oráculo de Delfos, o qual afirma que o espectador da dança “deve compreender um mudo e ouvir o que o dançarino diz sem falar” (*ibidem*). Tarefa semelhante é a do orador que precisa se fazer compreendido através das palavras do seu discurso e fazer com que o auditório, na medida do possível, entenda os movimentos do seu corpo. Em vista disso, o projeto educacional proposto por Quintiliano ainda prevê instruções além daquelas gestuais aprendidas com o *comoedus* e com o catálogo de movimentos, as quais auxiliarão os futuros oradores a prepararem-se para uma boa performance. Na mesma esfera de qualificação do *comoedus*, Quintiliano alude a uma nova categoria de ensino junto ao *palaesticus* para integrar a completa formação no que ele denominou em 1.11.17 como *chironomia*, a lei da gestualidade do fórum.

Devido a uma vasta gama de funções que eram atribuídas a esse profissional, Nocchi (*ibidem*, p. 139) esclarece que suas funções abrangem noções de fisioterapia e medicina, bem como de dança e ginástica: as fontes, na verdade, falam da forma de *chironomia* a propósito do treinamento físico, de terapias médicas para reabilitação motora, da dança, arte da pantomima¹⁰⁹. Como afirma Quintiliano, a *chironomia* havia sido aprovada por ilustres gregos e eram exercícios que faziam parte da educação das crianças (*Inst.* 1.11.17): não apenas o ensino dos gestos, mas também o ensino da dança, não aquela dos pantomimos, mas aqueles exercícios utilizados pelos espartanos com passos de dança ensinados como treinamento para as guerras.

Embora Quintiliano aponte a utilidade de tais exercícios já para os antigos romanos, ele não deixa clara a utilidade da dança nem quais tipos de exercícios eram realizados; apenas sabemos que eram estudados junto ao *palaesticus* e seguiam o preceito de Cícero, como salienta o próprio Quintiliano:

Pois, sabemos que os espartanos, certamente, concebiam certo tipo de dança 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 e que dura até hoje e ainda aquelas palavras de Crasso no terceiro livro

¹⁰⁸ Tradução de Custódio Maguijo (2012).

¹⁰⁹ “Occorre, dunque, preliminarmente chiarire in cosa consistesse questa specializzazione, per poter capire quali fossero le competenze di tali maestri che sembra comprendessero anche nozioni di fisioterapia e medicina, oltre che di danza e ginnastica”

do *de Oratore*¹¹⁰, de Cícero, com as quais recomenda que o orador faça uso de uma “inflexão forte e viril dos pulmões, não oriunda do teatro e dos atores, mas do exército ou mesmo do ginásio”. A prática dessa disciplina chegou até nossa época sem restrição (*Inst.* 1.11.18)¹¹¹

Observa Nocchi (*ibidem*, p. 134-5) que a dança, em particular, é essencialmente um exercício funcional para o bem-estar, para a agilidade, para a beleza dos membros e das partes do corpo, uma vez que explora os movimentos mais convenientes e o ritmo que lhe é próprio; na sua função original, no entanto, é antes de mais nada a preparação para a guerra, sobrepondo-se, assim, com essas formas de luta que desenvolvem a agilidade das mãos, do quadril, pescoço e conferem ao corpo atitude viril. A dança que mais se aproxima deste ideal é o *pírrica*, que consiste em uma imitação rítmica dos movimentos da guerra. Plutarco já sinalizava a importância e a presença desse tipo de dança na formação militar ao contar que Lamprias foi nomeado juiz juntamente com Menisco após ter dançado a *pírrica* de forma convincente e nos movimentos das mãos parecia destacar-se entre os meninos do ginásio¹¹².

Luciano de Samósata (*Salt.* 9) conta que Neoptólemo, filho de Aquiles, alcançou fama por meio da dança e tendo-lhe acrescentado sua modalidade mais bonita, conhecida a partir dele como *pírrica*¹¹³. Platão apresentando uma distinção entre a dança guerreira e a pacífica explica que aquela

poderia ser denominada corretamente pírrica, porque imita os movimentos realizados para evitar todos os golpes de mão e de dardos através de giros com

¹¹⁰ Cícero, *de Oratore* 3.220 *Omnis autem hos motus subsequi debet gestus, 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 palaestra; manus autem minus arguta, digitis subsequens verba, non exprimens; brachium procerius proiectum quasi quoddam telum orationis; supplisio pedis in contentionibus aut incipiendis aut finiendis.* (Todas essas paixões devem ser acompanhadas 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 ginásio. A mão menos evidente, que siga, não represente, as palavras com os dedos; a batida do pé no começo ou no fim dos embates).

¹¹¹ *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 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.*

¹¹² Plutarco, *Plut. quaest. conv.* 747b “Tras esto se les traía a los chicos pasteles de sésamo por su victoria en danza. Y fue nombrado juez, junto con Menisco, el paidotriba, mi hermano Lamprias, pues bailó la pírrica de modo convincente y en los movimientos de manos parecía destacar sobre los chicos en la palestra. Y, como muchos bailaran más apasionada que artísticamente, algunos pidieron a los dos mejor conceptuados y que se esforzaron por guardar la armonía que ejecutaran el baile movimiento tras movimiento”.

¹¹³ Neoptólemo, el hijo de Aquiles, que consiguió renombre con el arte de la danza y le añadió su modalidad más hermosa, llamada pírrica a partir de él.

a cabeça e todo tipo de flexibilidade, saltos no alto e agachados, e contrários a esses que são feitos para as posições de ataque, que tentam imitar as posições nos lances de arcos, lanças e todos os tipos de golpes (Platão, *As leis*, 845a-b)¹¹⁴.

É oportuno lembrar que Quintiliano compara a atuação no fórum com a atuação nos campos de batalha, por isso os alunos precisam estar preparados para as arengas forenses não apenas nos preceitos teóricos da oratória, mas fisicamente, como os soldados que tem domínio do seu próprio corpo, para que saibam utilizá-lo da melhor forma possível. Nocchi (*ibidem*, p.138-9) ressalta que, nessa etapa do aprendizado, os alunos aprenderão com o *palaesticus* a se moverem corretamente, decorosa e harmoniosamente para que não se assemelhem ao pantomimo, uma vez que “não só a dança em geral, mas, sobretudo, os movimentos das mãos eram no tempo de Quintiliano uma área na qual se destacavam esses artistas”¹¹⁵ (*ibidem*, p. 140).

O próprio Quintiliano deixa clara sua vontade com relação à formação junto ao *palaesticus* e à instrução que será fornecida quanto aos gestos: “não quero, pois, que os gestos do orador sejam semelhantes aos da dança” (*Inst.* 1.11.19)¹¹⁶. Quintiliano especifica mais uma vez em 11.3.89¹¹⁷ que o orador deve ser o quanto possível diferente dos dançarinos no uso dos gestos os quais são permitidos para indicar que ele está falando de si mesmo, ou para apontar para outra pessoa a quem ele está aludindo, mas não devem, por outro lado, ser usados para imitar suas atitudes ou para ilustrar qualquer coisa que ele possa dizer.

1.2.3 – A MÚSICA: *MODVLATIO SCAENICA E CANTVS OBSCVRIOR*

Como já dito anteriormente, as discussões de Quintiliano, apresentadas ao longo do décimo primeiro livro da *Institutio*, são pragmáticas, muito detalhadas e abrangem distintos aspectos da atuação forense, como a voz e os gestos. Isso contribui para seu ineditismo perante

¹¹⁴ “De estas dos, a la guerrera, diferemte de la pacífica, se la podría denominar correctamente pírrica, porque ímita los movimientos realizados para evitar todos los golpes de mano y de dardos con giros de la cabeza y con todo tipo de ductilidad, saltos en alto y agachadas, y los contrarios a éstos que se hacen para las posiciones de ataque, que intentan imitar las posturas en los tiros de arcos, jabalinas y de todo tipo de golpes.

¹¹⁵ “Non solo la danza in generale, ma soprattutto il movimento delle mani era al tempo di Quintiliano un settore in cui eccelleavano questi artisti”.

¹¹⁶ *Neque enim gestum oratoris componi ad similitudinem saltationis uolo*

¹¹⁷ *Abesse enim plurimum a saltatore debet orator, ut sit gestus ad sensus magis quam ad uerba accommodatus, quod etiam histrionibus paulo grauioribus facere moris fuit. Ergo ut ad se manum referre cum de se ipso loquatur et in eum quem demonstrat intendere et aliqua his similia permiserim, ita non effingere status quosdam et quidquid dicet ostendere.*

qualquer outro autor que tenha escrito sobre a *actio*. Entre os parágrafos 15 e 65 do terceiro capítulo do undécimo livro, Quintiliano debruça-se sobre as propriedades da voz, assim como sobre pequenos detalhes que completam a performance oratória, sobretudo no que diz respeito à correta articulação das palavras, à correta respiração e eventuais problemas prosódicos, apontando, como um excelente professor, os erros que não devem ser cometidos e as virtudes que devem estar presentes ao longo do discurso.

Convém lembrarmos que umas das funções atribuídas ao *grammaticus* é cuidar da voz dos futuros oradores, posto que é necessário que não apresentem nenhum vício de linguagem durante a declamação do discurso no fórum. Tal aprendizado se dá através da leitura dos textos poéticos, cuja estrutura rítmica facilita a memorização do texto, bem como a correção dos erros de leitura e de pronúncia. No entanto, o tratamento da voz não se restringe à correção do mestre das letras, pois Quintiliano dedica um espaço na formação dos oradores em outras artes antes de passar às instruções do rétor, em especial o conhecimento musical (*Inst.* 1.10.3)¹¹⁸, ressaltando que seu objetivo com tal ensino não é formar um músico (*Inst.* 1.12.14)¹¹⁹, mas que seu aluno tenha um senso musical interiorizado que o ajude, mesmo que inconscientemente, nas suas atividades forenses, salienta Nocchi (*ibidem*, p. 87).

Para Quintiliano, o orador pode tirar proveito da música porque ela tem uma tríplice utilidade (proporcionar o aprendizado do ritmo, da modulação da voz e da disposição das palavras para um discurso harmonioso): “o primeiro deles se relaciona com a gesticulação, o segundo com a colocação das palavras e o terceiro com as inflexões da voz, que na prática são também muitas” (*Inst.* 1.10.22)¹²⁰. Essas características da técnica musical que são necessárias ao orador estreitam mais a relação entre a oratória e o teatro, haja vista serem comuns também à formação dos atores que precisam treinar a voz, instrumento pelo qual deleitam (ao contrário dos oradores que a utilizam para a persuasão). Os músicos são, na formação proposta por Quintiliano, modelos para que os oradores se espelhem na arte de despertar sentimentos e suscitar a comoção através da modulação da voz, pois “tanto pela voz como pela modulação, o músico celebra com nobreza os grandes feitos, com doçura os agradáveis e os mais modestos

¹¹⁸ *Aut quo melius uel defendet reum uel reget consilia qui citharae sonos nominibus et spatiis distinxerit?* Ou se sairá melhor caso venha a defender um réu ou reger assembleias, aquele que souber distinguir os sons da cítara pelos nomes e pelos intervalos?

¹¹⁹ *Nam nec ego consumi studentem in his artibus uolo: nec moduletur aut musicis notis cantica excipiat.* Porquanto, nem eu quero que o estudante gaste todo seu tempo com essas artes: que não ritme o retire os sons das notas musicais.

¹²⁰ *Quorum unum ad gestum, alterum ad conlocationem uerborum, tertium ad flexus vocis, qui sunt in agendo quoque plurimi, pertinent.* O primeiro deles se relaciona com a gesticulação, o segundo com a colocação das palavras e o terceiro com as inflexões da voz, que na prática também são muitas.

com suavidade – e com a arte completa ajusta os sentimentos àquilo que está dizendo” (*Inst.* 1.10.24)¹²¹.

Quanto ao ritmo, Quintiliano assegura que fornece aos oradores εὐρυθμία (*eurithmia*), isto é, a “movimentação adequada e conveniente do corpo” (*Inst.* 1.10.26)¹²². Os preceitos da técnica musical estão estritamente relacionados à pronúncia, por isso Quintiliano lhes dedica o mesmo cuidado quanto à recitação: informando o que pode ser útil à atuação sem nenhuma teorização. É preciso lembrar que os preceitos ensinados na *Institutio*, muitas vezes, são contrários às vertentes oratórias que, supostamente, espelhavam os costumes degradados do seu tempo, bem como desestruturavam a função *psicagogica* atribuída à voz. Em particular, Quintiliano critica uma dessas vertentes que tinha por princípio a pronúncia do discurso em tons de canto¹²³, a *modulatio scaenica*.

Ao tratar dos problemas de respiração que atrapalham a pronúncia do orador, Quintiliano apresenta uma série de erros que são toleráveis se comparados a uma nova vertente da oratória, contemporânea a seu tempo, presente nos fóruns e nas escolas: cantar ao invés de falar (*Inst.* 11.3.57)¹²⁴. Esse novo comportamento evidencia uma mudança no objetivo dos discursos forenses: entreter, ao invés de e não mais persuadir! Trata-se de uma preocupação constante de Quintiliano: uma performance excessiva pode instigar o orador a apresentar voz semelhante àquela dos oradores histriônicos que não empregam a correta modulação. É oportuno lembrar, nesse momento, as três possíveis explicações fornecidas pelo nosso rétor para a existência da depravação dos oradores histriônicos: 1) a excessiva vontade em mostrar sua capacidade de cantar; 2) a necessidade de conquistar o público através do canto em vez de uma sólida argumentação; e o 3) hedonismo que conduz o público a ouvir o discurso como se fosse uma performance musical (*Inst.* 11.3.60).

Cabe-nos ressaltar a afirmação de Jon Hall (2007, p. 223) quanto a essa corrupção. Conforme assegura, foi provavelmente o produto de certas escolas cujas dimensões literárias e

¹²¹ *Namque et uoce et modulatione grandia elate, iucunda dulciter, moderata leniter canit totaque arte consentit cum eorum quae dicuntur adfectibus.*

¹²² *Corporis quoque aptus et decens motus, qui dicitur εὐρυθμία, et est necessarius nec aliunde peti potest: in quo pars actionis non minima consistit* (A movimentação adequada e conveniente do corpo, que se denomina εὐρυθμία, também é necessária e só pode ser orientada pela música: nessa parte da atuação não consta nenhuma forma reduzida).

¹²³ Críticas similares ao discurso cantado podem ser encontradas em Tácito (*dial.* 26); em Sêneca, o velho (*Suas.* 2.10); em Sêneca, o jovem (*Ep.* 114.1) e em Plínio, o jovem (*Ep.* 2.14.12–13).

¹²⁴ *Sed quodcumque ex his vitium magis tulerim quam, quo nunc maxime laboratur in causis omnibus scholisque, cantandi, quod inutilius sit an foedius nescio.* Mas qualquer uma dessas faltas são mais toleráveis do que a prática do canto ao invés da fala, o que agora é muito presente em todas as causas e nas escolas, o que não sei se é mais inútil ou mais vergonhoso.

artísticas de declamação eram mais valorizadas do que o valor prático da persuasão retórica. Após apontar essas faltas graves que corrompem, segundo ele, não apenas a oratória, mas também o *êthos* do orador, Quintiliano alude a uma espécie de *cantus obscurior* em 11.3.172, que está intrinsicamente atrelado ao ritmo, à melodia do discurso, à dicção do orador e às expressões de pensamento que compõe o discurso, bem como aos sentimentos que serão expressos através da musicalidade da fala, mas não aquela repleta de excesso comum ao teatro.

Quintiliano reconhece, assim como Cícero, que há, ao longo do discurso, espaço para certo tipo de canto (Cícero diz *cantus obscurior*)¹²⁵, porém, ao que parece, essa modalidade prevista por Cícero não era a mesma que Quintiliano testemunhava. Não é possível saber o que Cícero tinha em mente quanto ao *cantus obscurior*, mas, para Hall (2007, p. 224), não equivaleria ao estilo vocal extravagante e a performance dramática sobrecarregada de excessos ao longo do discurso, sobretudo quanto à modulação da voz, tomando por base a explicação concedida por Quintiliano de como devem ser pronunciadas corretamente as palavras em uma sentença, através de um trecho das *Filípicas*, de Cícero.

Em 11.3.167, os conselhos de Quintiliano versam sobre a correta pronúncia das palavras, exemplificando como uma sentença retirada do referido discurso ciceroniano pode ser aplicada a outras sentenças, pois ao pronúncia-las, explica o autor da *Institutio*, os pulmões devem estar cheios e o fluxo da voz deve ser contínuo nas invocações, as palavras precisam ser pronunciadas de forma completa (*plenius*), mais lentas (*lentius*) e mais doces (*dulcius*), bem como, em algumas passagens, o orador pode fazer uso de um tom em forma de canto. É interessante ressaltar que, ao falar sobre os processos fonoarticulatórios, Quintiliano utiliza uma curiosa metáfora para descrever a formação dos sons, cuja produção se assemelharia aos tons das flautas. Segundo ele, “depois de fechados os orifícios formadores de tons mais agudos, tornam o som mais grave por deixar livre a saída direta” (*Inst.* 1.11.7)¹²⁶. Para Quintiliano,

Além disso, que a garganta esteja em perfeito estado, isto é, suave e agradável, senão a voz é quebrada, torna-se surda, enrouquece, desaparece. Como a flauta, por certo, tendo recebido a mesma quantidade de ar emite um som com a físsura uma fechada e com outra aberta, e emite outro som enfraquecido se não está limpa o bastante, assim também a garganta que está inchada abafa a

¹²⁵ Cíc., *Orat.* 18 *Est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior, non hic e Phrygia et Caria rhetorum epilogus paene canticum, sed ille quem significat Demosthenes et Aeschines, cum alter alteri obicit uocis flexiones; dicit plorare etiam Demosthenes istum quem saepe dicat uoce dulci et clara fuisse.* (grifo nosso)

¹²⁶ *praeclusis quibus clarescunt foraminibus, recto modo exitu grauiorem spiritum reddunt.*

voz, torna-a surda, fraca e espedaçado como um instrumento de tubos quebrados (*Inst.* 11.3.20)¹²⁷.

Conforme depreende-se dos ensinamentos de Quintiliano e daqueles contidos nos outros tratados retóricos, a voz é o instrumento do orador para alcançar a persuasão e expressar as emoções presentes no discurso. As instruções de canto auxiliarão os oradores na aquisição do ritmo necessário para o discurso, no uso correto das palavras nas sentenças e, principalmente, na correta modulação da voz. Uma das tarefas do professor, assegura Quintiliano, é não tolerar que as palavras sejam proferidas com a garganta, nem ressoadas através da cavidade da boca o que de forma alguma se coaduna com a natureza simples da linguagem (*Inst.* 1.11.6)¹²⁸.

1.3 – A ESCOLA DO RHETOR

Após concluir mais uma etapa da sua formação junto ao *grammaticus*, com quem aprenderam preceitos das línguas grega e latina, leram textos dos mais distintos gêneros para a formação literária e fizeram exercícios com o intuito de praticar algumas teorias da oratória, o aluno está apto a prosseguir na sua formação. Antes de passar aos cuidados do rétor, os jovens exercitavam-se, com a supervisão e correção do mestre de gramática, realizando paráfrases, narrações, vitupérios entre outros exercícios (*Inst.* 2.1.8)¹²⁹. Agora, com o *rhetor*, farão mais atividades por meio das quais aprenderão as lições de retórica através de tarefas que os auxiliarão a desenvolver sua eloquência. Quintiliano, no segundo livro da *Institutio*, dissertando acerca desses exercícios, concede-lhes especial atenção, discutindo também o modo como precisam ser realizados e corrigidos.

É oportuno salientar o que acontecia nessa etapa da educação dos jovens romanos. Segundo conta Quintiliano, antes de começar a falar sobre a educação do rétor, um problema

¹²⁷ *praeterea ut sint fauces integrae, id est molles ac leves, quarum vitio et frangitur et obscuratur et exasperatur et scinditur vox. Nam ut tibiae eodem spiritu accepto alium clusis alium apertis foraminibus, alium non satis purgatae alium quassae sonum reddunt, item fauces tumentes strangulant vocem, optusae obscurant, rasae exasperant, convulsae fractis sunt organis similes.*

¹²⁸ *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 καταπεπλασμένον dicunt.* (Certamente o professor não irá aturar aquelas afeições 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 aquilo que pertença, o menos possível, à pureza da voz seja dado à natureza simples da voz um som com maior volume, o que os gregos chamam de καταπεπλασμένον).

¹²⁹ *si rhetor prima officia operis sui non recusat, a narrationibus statim et laudandi uituperandique opusculis cura eius desideratur.* “Porém, se é que ele não recusa os primeiros deveres de seu trabalho, requer-se sua atenção inclusive para as narrações e para as primeiras tentativas de encômios e vitupérios”.

estava se tornando recorrente à sua época: os jovens estavam sendo retidos mais tempo que o necessário na escola do *grammaticus* e passando aos cuidados do rétor muito tarde. Para esse problema, Quintiliano apresenta duas razões: os rétores estavam negligenciando algumas de suas tarefas, as quais estavam sendo delegadas ao gramático, por acreditarem não ser sua responsabilidade, fazendo com que os gramáticos se ocupassem de outros assuntos (*Inst.* 2.1.1)¹³⁰. Para ele, era preciso que o *grammaticus* tomasse consciência do seu lugar depois de ter transposto os limites do seu trabalho (*Inst.* 2.1.4). Nosso rétor considerava o avanço do *grammaticus* nos ofícios do rétor “extremamente ridículo, parece que o menino não deve ser enviado ao mestre da declamação antes que saiba declamar” (*Inst.* 2.1.3)¹³¹, atitude criticada por Quintiliano ao defender que “cada professor será mais útil em seu trabalho” (*Inst.* 2.1.13)¹³².

Já Tácito, no *diálogo dos oradores*, ao descrever as causas da decadência da eloquência, aponta como uma delas a má educação que recebiam os jovens da época, representada sobretudo pelas escolas de retórica. Nas palavras do orador Materno, “eles um pouco antes dos tempos de Cícero, isto é certo, existiram e não agradaram aos nossos antepassados, de tal modo que, pelos censores Crasso e Domício, foram ordenados a fechar, como afirma Cícero, ‘a escola de descaramento’” (*dial.* 35.1)¹³³. Quintiliano, distintamente de Tácito, não desvaloriza o sistema de ensino vigente em seu tempo, mas aponta os problemas e sugere as mudanças necessárias para que não seja corrompida a educação dos jovens romanos¹³⁴.

O trabalho dos rétores, como depreendemos do discurso de Quintiliano, é extremamente fundamental na formação dos oradores. Ao enfatizar as virtudes que o bom *rhetor* deve ter, ele o compara a Fênix (*Inst.* 2.17.8)¹³⁵, preceptor de Aquiles, que, conforme afirma, teria sido

¹³⁰ *Eius rei duplex causa est, quod et rhetores utique nostri suas partis omiserunt et grammatici alienas occupauerunt.* “Isso por dois motivos: de uma parte, os retores, especialmente os nossos, abandonaram seus postos; de outra, os gramáticos ocuparam os alheios” (tradução por nós adaptada de Falcón, 2015).

¹³¹ *Ita, quod est maxime ridiculum, non ante ad declamandi magistrum mittendus uidetur puer quam declamare sciat.*

¹³² *et erit sui quisque operis magister utilior.*

¹³³ *quos paulo ante Ciceronis tempora extitisse nec placuisse maioribus nostris ex eo manifestum est, quod a Crasso et Domitio censoribus claudere, ut ait Cicero, “ludum impudentiae” iussi sunt.*

¹³⁴ Fortes (2014), discutindo a crise da retórica no Império Romano sob a perspectiva do *Contra os Retóricos*, de Sexto Empírico, expõe que tanto os discursos de Sêneca, o velho, de Tácito e de Quintiliano já sinalizavam um declínio das práticas retóricas reduzidas, cada vez mais, aos exercícios declamatórios. De igual modo, Fortes (*ibidem*, p. 100) apresenta que para Sexto Empírico a retórica não era “uma técnica útil para a vida (uma τέχνη), mas um mero artifício (κακοτεχνία), argumento atribuído aos filósofos da Academia e do Liceu, mas que parece dar o tom de toda a refutação da retórica que Sexto implementa ao longo da obra”. Sexto, porta-voz do ceticismo pirrônico tardio, como destaca Fortes (*ibidem*, p. 101) toma a retórica como objeto de um exercício do ceticismo filosófico ao “manifestar claramente seu juízo negativo sobre a retórica, com grande vivacidade discursiva e agressividade de tom, condenando as opiniões consideradas falsas, sem qualquer espaço para dúvida”.

¹³⁵ *Nos porro quando coeperit huius rei doctrina non laboramus, quamquam apud Homerum et praeceptorem Phoenicem cum agendi tum etiam loquendi, et oratores plures, et omne in tribus ducibus orationis*

encarregado por Peleu de ensinar o herói grego a discursar e a agir consoante as distintas situações¹³⁶. Ainda quanto à importância e ao caráter dos professores de retórica, Falcón (2015, p. 10) lembra que é necessário que eles sejam moralmente irrepreensíveis, respeitados, amados e, principalmente, imitado pelos alunos. O autor ainda salienta que os rétores precisam controlar a classe e administrar as diversas idades e temperamentos, a fim de que seus alunos mantenham a moralidade em suas amizades.

Conta Suetônio (*Gramm.* 4) que os professores que ensinavam os elementos da gramática eram os mesmos que ensinavam os preceitos de retórica. Contudo, para Quintiliano, era necessário que o rétor se ocupasse de todos os exercícios que precedessem a *narratio*, sendo que os demais seriam de responsabilidade do *grammaticus* (*fabula*, as *sententiae*, a *chria* e a *ethologia*¹³⁷). Nosso mestre de retórica, no segundo livro, ao discutir os exercícios que são de responsabilidade de ambos professores, estrutura sua discussão, como resume Falcón (*ibidem*, p. 8), do seguinte modo: “capítulos 1-10 (*prima apud rhetorem elementa*, questões pedagógicas concernentes ao professor de retórica); 11-12 (a necessidade da *ars* para a educação do orador); 13-21 (*ipsa rhetorices substantia*, questões preliminares e fundamentais sobre a arte retórica)”.

Interessa-nos, para nesta dissertação, a apresentação dos *progymnasmata* (exercícios preparatórios) apresentados no quarto capítulo do segundo livro: a narração (1-7), a refutação e confirmação (18-19), o encômio e a invectiva (20-21), os lugares comuns (22-23), as teses (24-32), assim como a discussão de leis (33-40). Sobre esses exercícios preparatórios, conforme aponta Maria Dolores Martínez (1991, p. 11), em introdução à sua tradução dos textos de Teão, o termo *progymnasmata* apareceu pela primeira vez na *Retórica de Alexandre*, hoje atribuída a Anaxímenes de Lâmpsaco. Ainda segundo a autora, outros rétores escreveram obras sobre esse estágio propedêutico da retórica, contudo, apenas a quatro tratados, mais ou menos completos, temos acesso: aqueles atribuídos a Élio Teão, Hermógenes, Aftônio e Nicolau de Mira. Além

genus, et certamina quoque proposita eloquentiae inter iuuenes inuenimus, quin in caelatura clipei Achillis et lites sunt et actores. “Quanto a mim, não me importa quando o ensino começou, mas já em Homero vemos: 1) Fênix como um professor de ‘ações e discursos’; 2) vários outros oradores; 3) todos os gêneros de discurso nos três líderes; e 4) uma competição de eloquência entre os jovens. Além disso, processos judiciais e advogados podem ser vistos nas gravuras do escudo de Aquiles”

¹³⁶ Hom. *Iliada*, 9.438-443 (tradução de Frederico Lourenço, 2013)

“Foi contigo que me mandou o velho cavaleiro Peleu
naquele dia em que da Ftia te mandou a Agamêmnon,
criança que nada sabias da guerra maligna
nem das assembleias, onde os homens se engrandecem.
Por isso ele me mandou, para que eu te ensinasse tudo,
como ser orador de discursos e fazedor de façanhas”

¹³⁷ Para uma discussão mais acurada quanto a origem, uso e a função de tais exercícios durante a tradição greco-latina do ensino de retórica ver Thaniel (1973).

desses tratados, entre os latinos¹³⁸, encontramos inúmeras referências aos *progymnasmata*, principalmente em Quintiliano que concede especial atenção ao assunto. Segundo conta Falcón (*ibidem*, p. 11-2), a tradução latina mais conhecida para esses exercícios é oriunda de uma adaptação feita por Prisciano, do tratado de Hermógenes: *praeexercitamina*. Ainda é possível encontrar outros termos que se refiram aos *progymnasmata*: Quintiliano os nomeia como *primae exercitationes* (2.4.36).

Interessam-nos, de igual modo os exercícios que eram realizados após os *progymnasmata*, as *declamationes*, também conhecidas como *controuersiae* e *suasoriae*, exercícios realizados junto ao *rhetor* que consistia, sobretudo, em que os alunos escrevessem e apresentassem publicamente um discurso com base em uma situação-problema fictícia. Para Falcón, (*ibidem*, p. 9) por serem exercícios mais sofisticados e também por serem exposições públicas, as declamações atraíam muita atenção e tornaram-se o foco dos professores de retórica que, por causa delas, abandonaram o ensino dos exercícios mais simples. Nosso intuito, nas seções a seguir, é conceder a devida atenção aos *progymnasmata* e às *declamationes* a fim de verificar sua função na formação dos oradores, anotando e em que medida abarcavam recursos teatrais que nos darão suporte para discutirmos a hipótese da teatralização da oratória.

1.3.1 – *PROGYMNÁSMATA*

Não nos faltam referências a esses exercícios preparatórios na literatura latina publicada antes da *Institutio oratoria*, o que, em certa medida, revela sua eficácia na formação dos oradores. Interessa-nos saber se, do modo como foram ensinados, tanto pelos outros oradores quanto por Quintiliano, esses exercícios eram destinados a preparar os alunos para uma atuação convincente. Ou seja, para a atuação dos oradores, em que será útil a prática dos *progymnasmata*? O que há em comum com as representações teatrais? Embora tenham sido elencados e discutidos amplamente por Quintiliano, como ressalta Thaniel (1973, p. 6), é possível encontrar também em outros nos tratados de retórica e escritas sobre aqueles exercícios que identificamos há pouco.

Constam, na *Retórica a Herênio*, referências a alguns exercícios como a *narratio* (1.8.12), a *chria* (4.44.56-58, nomeada aqui como *expolitio*, usada para embelezar os argumentos e dar variedade ao processo), a *laudatio* (3.8.15) e os lugares-comuns (2.3.47). Já

¹³⁸ Há referências na *Retórica a Herênio* (4.44.56-58); em Cícero no *de Inuentione*. 1.41.75; 1.53.100; 2.59.177-178; no *de Oratore* 1.154; 1.158; e em Suetônio *de Grammaticis* 4.

em Cícero, as alusões aos exercícios preparatórios são encontradas em muitos trabalhos, no *de Oratore* (1.149-158), por exemplo, através do testemunho do Crasso, descobrimos alguns exemplos de atividades que são úteis àqueles que querem ser bons oradores. Crasso apresenta alguns exercícios que costumava fazer quando era jovem, um deles é, conforme conta, uma atividade comum de C. Carbão: “depois de apresentar os versos mais graves ou a leitura de algum discurso até o limite em que podia abarcá-los em minha memória, pronunciava exatamente o mesmo assunto que lera com as palavras mais diversas que podia daquelas que lera” (*de Orat.* 1.154)¹³⁹. Além desse exercício, Crasso narra que costumava praticar a paráfrase de alguns discursos dos maiores oradores gregos e, às vezes, os traduzia para o latim com a finalidade de aumentar seu vocabulário.

A relevância dos *progymnasmata* foi discutida e exemplificada tanto pelos latinos quanto pelos gregos. Dentre os autores que compuseram tratados acerca dos exercícios preparatórios estão Teão, Hermógenes e Aftônio. A respeito da nomenclatura utilizada por eles, Martínez (1991, p. 11-2), em introdução à sua tradução dos textos de Teão, diz que Teão comumente utilizava o termo *gymnasmata*¹⁴⁰, aparecendo também como *gymnasia*, ao invés de *progymnasmata*, constatado apenas em duas passagens de sua obra. Hermógenes, segundo a tradutora, nunca utilizou o vocábulo *progymnasmata*, empregando, para se referir aos exercícios preparatórios, o termo *gymnasmata*. Aftônio, por sua vez, serviu-se de ambos os vocábulos em seu tratado, deste apenas três vezes e daquele quatro vezes; o uso desses termos, segundo Martínez (*ibidem*) evidenciam como o termo *progymnasmata* foi se consolidando diacronicamente como termo técnico para designar tais exercícios preparatórios.

Nesses tratados que chegaram a nós, encontramos em Teão a descrição de dez exercícios; de doze em Hermógenes e quatorze em Aftônio. Para Teão (70), os exercícios preparatórios não são úteis apenas para aqueles oradores iniciantes que se encontram na fase escolar, mas, principalmente, “para os poetas ou quaisquer outros prosadores que desejam fazer uso das habilidades oratórias”¹⁴¹. Em sua obra estão descritos a fábula (*mythos*), o relato (*diégema*), a chria (*chreía*), o lugar comum (*koinos topós*), o encômio e o vitupério (*enkemion kai psógos*), a comparação (*synkrisis*), a prosopopeia (*prosopopoía*), a descrição (*ékphrasis*), a

¹³⁹ *ut aut versibus propositis quam maxime gravibus aut oratione aliqua lecta ad eum finem, quem memoria possem comprehendere, eam rem ipsam, quam legissem, verbis aliis quam maxime possem lectis, pronuntiarem*

¹⁴⁰ Martínez explica que a diferença entre os termos *gymnasmata* e *progymnasmata* aparece claramente nos textos dos comentaristas de Aftônio, que os diferenciam assegurando que os *progymnasmata* são propriamente as declamações fictícias, também conhecidas como *suasoriae* e *controuersiae*.

¹⁴¹ “No sólo para los que van a ser oradores, sino también para poetas, prosistas o cualesquiera otros que deseen hacer uso de la habilidad oratoria” (Tradução para o espanhol de Martínez, 1991)

tese (*thésis*) e as leis (*nómos*). De Hermógenes pouco se sabe quanto à vida e sua produção. Conforme sinalizamos há pouco, sua obra apresenta além desses exercícios descritos por Teão dois a mais, a *sententia* e a *etopeia*. Quanto à obra de Aftônio, Martínez (*ibidem*, p. 209) diz que seus *progymnasmata* foram escritos porque a obra de Hermógenes carecia de mais exemplos, além de não ser totalmente coesa. De modo mais conciso e claro, com abundância de exemplos, Aftônio oferece-nos uma lista de quatorze exercícios.

Esses exercícios, como ressalta Martínez (*ibidem*, p. 16), ajudarão na composição de alguma parte do discurso: a fábula, a *chria*, a sentença e a tese eram úteis para o gênero deliberativo; a refutação, a confirmação, os lugares-comuns e as leis auxiliariam no gênero judicial; por fim, o elogio, a crítica, a comparação e a etopeia, para o gênero epidítico. Como Quintiliano parece indicar, os *progymnasmata*, instituídos pelos gregos no tempo de Demétrio de Falero (350 - 280 a.C), surgiram antes das declamações, haja vista constituírem “exercícios pelos quais os antigos desenvolviam suas habilidades oratórias, tomando, porém, dos dialéticos a técnica argumentativa” (*Inst.* 2.4.41)¹⁴². Ao contrário da incerteza que marca essa afirmação de Quintiliano, quanto aos professores desses exercícios em Roma, ele diz que “Plócio foi o mais importante” (*Inst.* 2.4.42)¹⁴³.

Quintiliano considera que os exercícios preparatórios têm uma relação estreita com a retórica, argumentando que eles têm utilidade na composição dos discursos. Na lista de exercícios de Quintiliano há três tipos de narração: 1) a fábula, usada nas tragédias e nos poemas; 2) o argumento, semelhante aos textos das comédias e 3) a história, nada menos que a exposição dos fatos consumados (*Inst.* 2.4.2)¹⁴⁴. Aos rétores, competem os exercícios pautados, sobretudo nas narrativas históricas, as quais precisam ser escritas com o máximo cuidado, uma vez que os alunos, nessa atividade, deverão contar a história de trás para frente, ou partir do meio para qualquer das duas direções, com a supervisão do preceptor (*Inst.* 2.4.15)¹⁴⁵. Com esse

¹⁴² *His fere ueteres facultatem dicendi exercuerunt, adsumpta tamen a dialecticis argumentandi ratione.*

¹⁴³ *quorum insignis maxime Plotius fuit.*

¹⁴⁴ *Et quia narrationum, excepta qua in causis utimur, tris accepimus species, fabulam, quae uersatur in tragoediis atque carminibus non a ueritate modo sed etiam a forma ueritatis remota, argumentum, quod falsum sed uero simile comoediae fingunt, historiam, in qua est gestae rei expositio. Ora, aprendemos haver três formas de narração, sem contar as que aparecem dentro do discurso judicial: 1) o mito, do qual se trata nas tragédias e poemas, e que está longe não apenas da verdade, mas até da verossimilhança; 2) a trama, falsa mas verossímil, forjada pelas comédias; 3) a história, que consiste na exposição de um acontecimento.*

¹⁴⁵ *dicere quae audierint utile est pueris ad loquendi facultatem, ideoque et retro agere expositionem et a media in utramque partem discurrere sane merito cogantur, sed ad gremium praeceptorum De início, quando os meninos estão aprendendo a falar, repetir o que ouviram é útil para desenvolver sua facilidade de linguagem, e com proveito são eles obrigados a expor as estórias de trás para a frente, ou partir do meio para qualquer das duas direções*

exercício, Quintiliano espera que o aluno seja capaz de escrever algo suficientemente aceitável para sua idade, com o máximo esforço e total dedicação.

Além desse exercício, Quintiliano menciona atividades de refutar e comprovar, conhecidos como ἀνασκεσὴ (*anaskesé*) e κατασκεσὴ (*kataskesé*). Eles devem ser iniciados com temas simples a partir de alguns mitos, poemas e até documentos, como os anais, ressalta Quintiliano, exemplificando algumas questões: “será crível que tenha pousado um corvo sobre a cabeça de Valério, enquanto ele lutava, e golpeado, com o bico e as asas, o rosto e os olhos do oponente gaulês?” (*Inst.* 2.4.18)¹⁴⁶ ou ainda “a serpente que teria gerado Cipião, ou a loba de Rômulo, ou a ninfa Egéria, esposa de Numa” (*Inst.* 2.4.19)¹⁴⁷, somente após esses temas, os alunos poderão avançar na temática, como “louvar os grandes homens e criticar os desonestos” (*Inst.* 2.4.20)¹⁴⁸; com esses exercícios, o aluno exercitará a inteligência com assuntos numerosos e variados enquanto terão uma profunda reflexão sobre o que é certo e o que é errado.

O próximo exercício é a comparação e, como explica Quintiliano, ela está pautada em dois objetivos: “duplicar o material e tratar não apenas do que são os vícios e as virtudes, mas também de medi-los” (*Inst.* 2.4.21)¹⁴⁹. Para Quintiliano, os temas que são retirados da comparação das coisas, como viver no campo ou preferentemente na cidade, por exemplo, são magnificamente brilhantes e fecundos para o exercício da oratória, os quais ajudam sobremodo ou na atividade de convencer ou na decisão de julgamentos. As comparações são seguidas pelos lugares-comuns dos debates intermediários e, caso se acrescente o nome do réu, são acusações. Quintiliano relata que seus mestres costumavam preparar os alunos para os processos conjecturais com exercícios voltados a descobrir por que Vênus era representada armada pelos espartanos e por que se acreditava que Cupido voava e estava armado com flechas, além de outras questões semelhantes, cujo objetivo era investigar a “intenção por trás do fato, coisa que frequentemente se toma por objeto das controvérsias. Pode-se considerar este um tipo de *chria*” (*Inst.* 2.4.26)¹⁵⁰.

Quintiliano finaliza suas explicações sobre os *progymnasmata* dissertando sobre o elogio às leis e à sua utilidade. Para o autor da *Institutio*, o exercício de “elogiar e criticar as leis exige forças maiores, já quase capazes de cumprir as mais altas tarefas do orador; se esse

¹⁴⁶ *ut, si quaeratur 'an sit credibile super caput Valeri pugnantis sedisse coruum, qui os oculosque hostis Galli rostro atque alis euerberaret'*

¹⁴⁷ *aut de serpente, quo Scipio traditur genitus, et lupa Romuli et Egeria Numae*

¹⁴⁸ *laudare claros uiros et uituperare improbos*

¹⁴⁹ *tamen et duplicat materiam et uirtutum uitiorumque non tantum naturam sed etiam modum tractat*

¹⁵⁰ *in quibus scrutabamur uoluntatem, cuius in controuersiis frequens quaestio est: quod genus chriae uideri potest.*

exercício é mais próximo das suasórias ou das controvérsias, depende dos costumes e leis de cada Estado” (*Inst.* 2.4.33)¹⁵¹. Sua utilidade para os oradores está estabelecida pela própria natureza e pela circunstância, acrescenta Quintiliano, e é “bom saber que as leis às vezes são contestadas integral, às vezes parcialmente, e de ambos os métodos dão-nos o exemplo ilustres discursos” (*Inst.* 2.4.39)¹⁵².

Os *progymnasmata* na formação dos oradores, depreende-se do exposto até aqui, auxiliarão os jovens na escrita e da pronúncia do discurso. Conforme apresenta Quintiliano (*Inst.* 2.1.10-12), a narração, o elogio, os lugares-comuns envolvem técnicas típicas de processos judiciais; a paráfrase coloca os alunos frente a questões que envolvem o aperfeiçoamento de práticas da oratória, assim como o elogio proporcionará conhecimentos morais para o orador. As teses serão úteis, parece-nos, para o trabalho com os discursos deliberativo e judiciário; já os outros exercícios, como a etiologia, o louvor e os questionamentos das leis, prepararão os alunos para as declamações. Esses exercícios apresentados por Quintiliano envolvem assuntos próximos da realidade e possuem valor considerável para a formação dos oradores, posto que estão intimamente relacionados com o estudo da literatura e contribuirão para um amplo domínio da linguagem.

1.3.2 – *DECLAMATIONES*

Antes de terminar o segundo livro da *Institutio* que versa sobre a parte pedagógica da formação do orador, Quintiliano, no décimo capítulo, expõe seus juízos quanto à função das *declamationes* na formação escolar dos alunos, assim como na atuação daqueles oradores que se encontram em exercício no fórum. A esse respeito, ressalta Rezende (2010, p. 129) que essa passagem para o último nível de formação representa “o momento supremo em que acontecia a transição dos estudos teóricos e das técnicas, praticadas junto ao *grammaticus* e ao *rhetor*, para um conhecimento funcional”. Para o autor, tal conhecimento funcional estaria vinculado à capacidade de criação de um discurso que fosse original e, sobretudo, adequado às circunstâncias da causa.

Sabe-se que, embora seu principal objetivo fosse a criação de um discurso aplicando todas as técnicas aprendidas por meio dos *progymnasmata* a fim de defender uma causa

¹⁵¹ *Legum laus ac uituperatio iam maiores ac prope summis operibus suffecturas uires desiderant: quae quidem suasoriis an controuersiis magis accommodata sit exercitatio consuetudine et iure ciuitatum differt*

¹⁵² *Ne illud quidem ignorare oportet, leges aliquando totas, aliquando ex parte reprimi solere, cum exaliemplum rei utriusque nobis claris orationibus praebeat.*

proposta pelo *rhetor*, as declamações tinham por cerne assuntos fictícios, distantes do cotidiano do fórum. Com base nesse cenário, Rezende (*ibidem*, p. 129-130) assinala que, ao afastarem-se da realidade cotidiana, as declamações se tornaram “propriamente um espetáculo cênico, um exercício de ficção, marcado pela artificialidade dos temas, pelo patético sensacionalismo dos apelos e por uma linguagem de estilo empolado”. Essa crítica à teatralização das declamações não se restringe aos comentaristas e estudiosos contemporâneos, já na Antiguidade encontramos relatos críticos quanto a esse estágio da formação dos jovens.

No *Satyricon*, de Petrônio (1.2), por exemplo, encontramos uma crítica mordaz a essa ficcionalidade das declamações que não mostram o verdadeiro caminho para a eloquência aos estudantes, uma vez que havia uma sobrecarga desnecessária nos temas, assim como um crescente número de discursos vazios e ilusórios. Segundo narra Petrônio, nas palavras de Encólpio, “nas escolas, os jovens se transformam nuns grandíssimos idiotas, porque nada disso que temos nos exercícios eles ouvem ou veem: são piratas acorrentados na costa”¹⁵³. A crítica extrapola os limites da escola e atinge também os pais dos jovens que mimam seus filhos e estão preocupados com as apresentações públicas, ao invés de prestarem atenção no tipo de educação fornecida aos jovens¹⁵⁴. Em resposta à proposição de Encólpio, Agamêmnon, na ambição de corroborar com a argumentação, exemplifica a nulidade das declamações assegurando que nem os ilustres gregos, Platão e Demóstenes, se empenharam nessa prática.

Se, conforme relata Encólpio, “aqueles que se nutrem de tais elementos um bom saber não pode ter, da mesma forma como não podem cheirar bem os que moram numa cozinha”¹⁵⁵, Quintiliano, ao contrário, vislumbra uma utilidade na prática das declamações durante a

¹⁵³ Petrônio., *Saty*, 1.2 *Et ideo ego adolescentulos existimo in scholis stultissimos fieri, quia nihil ex his, quae in usu habemus, aut audiunt aut vident, sed piratas cum catenis in litore stantes* (Tradução de Cláudio Aquati, 2008).

¹⁵⁴ Quintiliano critica amplamente o desejo dos pais de verem seus filhos declamando discursos publicamente sem toda a preparação necessária. Leia-se em *Inst.* 2.7.1. *Illud ex consuetudine mutandum prorsus existimo in iis de quibus nunc disserimus aetatibus, ne omnia quae scripserint ediscant et certa, ut moris est, die dicant: quod quidem maxime patres exigunt, atque ita demum studere liberos suos si quam frequentissime declamauerint credunt, cum profectus praecipue diligentia constet*. “Estou seguro de que deve ser alterada certa parte da nossa tradição, que põe os alunos da idade que estamos a discutir a decorar tudo o que escrevem e então recitar, segundo o costume, num dia determinado. São acima de tudo os pais que o exigem, e por fim só creem que os filhos estejam estudando conforme declamem com grande frequência”. Também em *Inst.* 10.5.21, Quintiliano retoma a crítica à bajulação dos pais que se interessam mais pela quantidade de vezes que seu filho se apresentou em público: *Obstant huic, quod secundo loco posui, fere turba discipulorum et consuetudo classium certis diebus audientiarum, nonnihil etiam persuasio patrum numerantium potius declamationes quam aestimantium*. “São obstáculos a este exercício, que pus em segundo lugar, a quase multidão das classes de alunos e o costume de limitar a determinados dias, as aulas de auditório e a expectativa, que em nada contribui, dos pais, que antes ficam enumerando quantas declamações, ao invés de apreciarem-lhes a qualidade” (Tradução de Rezende, 2010).

¹⁵⁵ *Qui inter haec nutriuntur, non magis sapere possunt quam bene olere qui in culina habitant*

formação dos oradores por acreditar que elas proporcionam “uma imagem próxima da realidade; e por isso é a tal ponto celebrado, que parece a muitos o bastante, por si só, para formar a eloquência” (*Inst.* 2.10.2)¹⁵⁶. O posicionamento de Quintiliano é, de modo geral, favorável à prática das declamações nas escolas e, segundo seu julgamento, exercitar-se por meio das atividades declamatórias é a maneira de estar preparado para as arengas do fórum, desde que seus temas sejam semelhantes aos casos reais (*Inst.* 10.5.21)¹⁵⁷.

Juvenal, do mesmo modo, na sétima sátira em que denuncia as péssimas condições dos profissionais que atuavam em Roma, critica o método de ensino – as declamações – dos gramáticos e os rétores (v. 150-214). Segundo resume Vitorino (2003, p. 81), nessa sátira o problema dos professores de retórica, o não recebimento dos salários pelos serviços prestados sob extrema cobrança, é apresentado por Juvenal. Para o satírico, os rétores, devido a essa prática desonesta, precisam trabalhar no fórum e ainda suportar o tédio desses exercícios preparatórios. No excerto em que Juvenal descreve o exercício (versos 150-154), Stramaglia (2010, p. 114) explica que o mestre de retórica está aplicando uma tarefa em que seus alunos devem declamar sobre o assassinato de um tirano. Durante a realização do exercício, a paciência do professor é testada, já que muitos dos alunos repetiam os mesmos argumentos, às vezes, até as mesmas palavras.

Muito além da questão da repetição, Stramaglia (*ibidem*, p. 115) centra sua discussão em um ponto que tem sido discutido no texto de Juvenal: estavam os alunos declamando sentados ou em pé? Mais importante que isso, entretanto, é o que Stramaglia apresenta no decorrer de sua exposição: a ampla circulação dos *hermeneumata*, um manual bilíngue para o aprendizado de grego e latim difuso na época imperial. Se comparado a Juvenal, a cena dos *hermeneumata* esclarece que os alunos transcreviam seus próprios discursos a partir do tema proposto e, ao fim, memorizam-no, segundo o costume antigo. Para o autor, tal manual não especificava o modo como a declamação deveria acontecer; somente com Quintiliano tem-se uma institucionalização das declamações como um estágio de treinamento para a *actio*, já que ele afirma que

quando for preciso que leia os discursos, no momento em que já compreender as suas virtudes, então [que] alguém cuidadoso e experiente me assista, e não

¹⁵⁶ *ideoque ita est celebrata ut plerisque uideretur ad formandam eloquentiam uel sola sufficere.*

¹⁵⁷ *Citius autem idoneus erit iuuenis quem praeceptor coegerit in declamando quam simillimum esse veritati et per totas ire materias quarum nunc facillima et maxime favorabilia decerpunt.* “Muito mais rapidamente pronto estará, por sua vez, o jovem a quem o seu preceptor tenha obrigado ao exercício da declamação, a ser esta o quanto mais possível, semelhante da realidade; tenha obrigado a percorrer por todas as matérias, dentre as quais hoje é costume selecionar apenas as mais fáceis e as mais de gosto popular”.

só instrua a leitura, mas também o faça aprender de cor passagens escolhidas das comédias e a dizê-las com clareza, estando de pé, e o modo com que será preciso defender [em uma causa] a fim de que exercite simultaneamente a pronúncia, a voz e a memória (*Inst.* 1.11.4)¹⁵⁸.

A partir do que disse Quintiliano, podemos inferir qual seja a importância das declamações na formação do orador: além de ajudá-los quanto à memória e pronúncia dos discursos, elas são exercícios que exigirão a interpretação de alguns personagens durante a declamação dos seus próprios discursos, indica Quintiliano (*Inst.* 2.7.5)¹⁵⁹, nos quais precisarão defender uma causa, embora de teor fictício. Como salienta Mendelson (2003, p. 92), os alunos precisam estar preparados para o desafio dos exercícios declamatórios, analisar um problema histórico ou legal e desenvolver um argumento pragmático em resposta a esse problema; eles terão que adaptar esse argumento a um público específico, assim como assumir um personagem para representar durante a atuação do seu discurso. Quintiliano lembra, ao falar dos comediantes que choravam ao declamar os textos durante sua atuação (*Inst.* 6.2.35), que “também na escola¹⁶⁰, é conveniente estar preparado para essas mesmas ações, fingindo para si que são verdadeiras; isso é ainda mais conveniente na ocasião¹⁶¹ em que com mais frequência falamos como litigantes do que como advogados” (*Inst.* 6.2.36)¹⁶².

Ao declamar, os jovens terão a possibilidade de se aperfeiçoar tanto na declamação quanto na composição dos discursos, já que o processo da atividade declamatória acontece após o professor propor um novo caso e dar algumas informações introdutórias sobre a questão, bem como aconselhar sobre o modo pelo qual os alunos podem dispor os argumentos. Em seguida, os alunos deverão compor seu próprio discurso e lê-lo para o *rhetor*; após as correções, deverão memorizá-los e declamá-los numa espécie de apresentação pública para um auditório repleto de familiares (*Inst.* 2.7.1)¹⁶³.

¹⁵⁸ *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.*

¹⁵⁹ *Aliquando tamen permittendum quae ipsi scripserint dicere, ut laboris sui fructum etiam ex illa quae maxime petitur laude plurimum capiant* “Todavia, deve-se por vezes permitir que declamem as que eles mesmos escreveram, para que colham o fruto de seu trabalho também com os mais desejados aplausos de uma multidão”.

¹⁶⁰ Por *schola*, neste contexto, Quintiliano parece se referir aos exercícios oratórios de formação.

¹⁶¹ *Illic* traduzimos por “ocasião” referindo-nos aos mesmos exercícios praticados nas escolas oratórias.

¹⁶² *Sed in schola quoque rebus ipsis adfici conuenit, easque ueras sibi fingere, hoc magis quod illic <ut> litigatores loquimur frequentius quam ut aduocati*

¹⁶³ *Illud ex consuetudine mutandum prorsus existimo in iis de quibus nunc disserimus aetatibus, ne omnia quae scripserint ediscant et certa, ut moris est, die dicant: quod quidem maxime patres exigunt, atque ita demum studere liberos suos si quam frequentissime declamauerint credunt, cum profectus praecipue diligentia constet.*

Como já assinalamos, havia dois tipos de exercícios de declamação: as suasórias e as controversias. Aquelas assemelham-se aos discursos deliberativos quanto às questões históricas ou políticas, já essas estão mais próximas dos discursos judiciários por tratarem de um caso legal específico. Quanto às suasórias, especifica Mendelson (*ibidem*, p. 93), eram mais fáceis por disporem de argumentos e elaboração mais simples, mas, possuíam certo grau de complexidade porque os alunos precisavam aconselhar um personagem peculiar ou a um grupo fora da história grega ou romana que enfrentara uma crise social, política ou moral. Em vista disso, era de suma importância nesse exercício o respeito ao *êthos* e ao público, pois como considera Quintiliano, um discurso que não apresenta sintonia entre aquele que o apresenta e seu conteúdo é tão defeituoso quanto um discurso que não consegue se adequar ao objetivo que deve seguir (*Inst.* 3.8.51)¹⁶⁴.

Nas *controversiae*, distintamente do *modus operandi* das suasórias, os alunos tinham que estar preparados para discursarem contra ou a favor em um determinado caso. Mendelson aponta que, por se tratarem de temas fictícios, dificilmente os oradores poderiam utilizar argumentação semelhante nos casos reais. No entanto, a capacidade de analisar a complexidade das causas e ajustar os argumentos dentro de um discurso coerente para a situação, assim como uma atuação digna que observasse os preceitos aprendidos até então, consistia em preparação eficaz para o trabalho no fórum (*Inst.* 2.10.8). As controversias permitiam ainda que os alunos trabalhassem metodicamente parte a parte da confecção do discurso e não julgassem a causa antes do fim.

As controversias tinham como *modus operandi* o debate, uma questão que envolvia pontos de vista diferentes, assim como os casos forenses, pois seria exatamente essa justaposição de opiniões que proporcionaria aos alunos a produção de um conhecimento retoricamente útil, pondera Mendelson (*ibidem*, p. 97), tendo em vista que os declamadores precisariam buscar diuturnamente uma argumentação sólida, a fim de responder às demandas

“Estou seguro de que deve ser alterada certa parte da nossa tradição, que põe os alunos da idade que estamos a discutir a decorar tudo o que escrevem e então recitar, segundo o costume, num dia determinado. São acima de tudo os pais que o exigem, e por fim só creem que os filhos estejam estudando conforme declamem com grande frequência”.

¹⁶⁴ *Enim vero praecipue declamatoribus considerandum est quid cuique personae conveniat, qui paucissimas controversias ita dicunt ut advocati: plerumque filii patres divites senes asperi lenes avari, denique superstitiosi timidi derisores fiunt, ut vix comoediarum actoribus plures habitus in pronuntiando concipiendi sint quam his in dicendo.* Precisa ser considerado, sem dúvida alguma, pelos declamadores aquilo que convém a cada personagem, que proferem pouquíssimas controversias como advogados: na maior parte do tempo, tornam-se filhos, pais, ricos, velhos, grosseiros, homens gentis, avarentos, supersticiosos e também tímidos, de tal forma que podem ser concebidos como os atores das comédias interpretando distintos papéis nos discursos do que quando estão declamando.

do caso. Trabalhando de forma dialógica, isto é, debruçados sobre a mesma proposição, os alunos precisam reagir às réplicas de seus adversários de forma dialógica e em perspectivas reais, menos hipotéticas. Aos alunos é solicitado que desenvolvam uma argumentação eficaz tendo em vista o jogo interativo e todos os seus elementos, o que os prepara para uma situação fictícia ou real.

A linha que separa a declamação da encenação teatral, como depreende-se do que diz Quintiliano, é extremamente tênue e versa sobre sua utilidade, uma vez que, se não for utilizada como um exercício de preparação para o fórum, incorrerá em “uma encenação teatral ou aos gritos de um louco”. Para nosso rétor, tais exercícios são uma preparação para “uma espécie de simulação de guerra, para um perigo de verdade e um conflito real” (*Inst.* 2.10.8). É preciso, Quintiliano defende, que as declamações sejam entendidas como um exercício preparatório com vistas ao aperfeiçoamento (*Inst.* 2.10.9), pois se a declamação for “como é a imagem da eloquência judicial e deliberativa, deve assemelhar-se à vida real; mas como possui um elemento epidíctico, deve possuir algum grau de elegância” (*Inst.* 2.10.12)¹⁶⁵. Para Aricò (p. 266), as declamações representam o elo entre o ofício oratório e o cênico, pois elas são o meio pelo qual atores e oradores preparam-se para suas respectivas atuações. Quintiliano chega a defender que os oradores ajam como os atores cômicos, os quais, ao apresentarem seus textos, imitam a fala cotidiana ornando “com certo decoro teatral o modo costumeiro de se falar” (*Inst.* 2.10.13)¹⁶⁶.

No entanto, Quintiliano também diz que, por culpa dos professores, essa prática vinha decaindo a tal ponto, que se transformou em uma das causas de corrupção da eloquência (*Inst.* 2.10.3), embora sustente que “é lícito fazer bom uso do que é, por natureza, bom. Que os temas simulados sejam, pois, tão parecidos à realidade quanto possível, e que a declamação imite aquelas ações para cujo exercício ela foi inventada” (*Inst.* 2.10.4)¹⁶⁷. Para o *rethor*, aqueles que consideram a declamação como algo distinto das causas judiciais não compreendem o verdadeiro motivo pelo qual esse exercício foi criado.

É importante ressaltar que, seja nas suasórias, seja nas controvérsias, os alunos terão a oportunidade de se preparar para a composição do discurso, assim como, por terem de interpretar distintos caracteres, trabalharão aspectos artísticos para atuarem no fórum,

¹⁶⁵ *Quare declamatio, quoniam est iudiciorum consiliorumque imago, similis esse debet ueritati, quoniam autem aliquid in se habet epideiktikon*

¹⁶⁶ *sermonis decore quodam scaenico exornant*

¹⁶⁷ *sed eo quod natura bonum est bene uti licet. Sint ergo et ipsae materiae quae fingentur quam simillimae ueritati, et declamatio, in quantum maxime potest, imitetur eas actiones in quarum exercitationem reperta est.*

assumindo as dores e emoções daqueles que representam. É oportuna nesse momento a colocação de Olivier Reboul (2004, p. 67) quanto à atuação dos oradores: “o ator que finge bem é um artista; o orador que finge bem seria um mentiroso... O fato é que o orador verossímil não pode deixar de ‘representar’ segundo regras semelhantes às do ator. Se renunciasse a isso, se abandonasse a *hypocrisis*, trairia sua mensagem”. Os anos de estudo junto ao *grammaticus*, ao *comoedus* e também ao *palaestricus* garantirão o aprendizado de técnicas importantes da educação retórica e também da educação cênica para que os futuros oradores não se deixem corromper por aquela vertente histriônica da oratória, contemporânea de Quintiliano, e sejam hábeis em falare em atuar sem abandonar a *hypocrisis*.

2 – PESSOA, *PERSONAE*, PERSONAGEM: (OR)ATOR

A metáfora de que a vida é como uma peça de teatro que não permite ensaios e cada momento deve ser vivido antes que as cortinas se fechem, pode ser encontrada na literatura grega e latina como um *tópos* literário, bem como, na mesma esteira de lugar comum, relatos daqueles que estão morrendo comparando-se a um ator que deixa o palco. A narrativa de Suetônio a respeito da vida de Augusto ilustra essa percepção da vida como uma grande atuação, já que, segundo o historiador, ao perguntar se já havia certo tumulto na cidade devido à sua morte iminente, o imperador perguntou aos seus amigos se “acaso lhes parecia que tinha desempenhado convenientemente o mimo da vida e acrescentou um epílogo: ‘Como muito bem se atuou, aplaudi, /e despedi-nos vós todos com alegria’” (Suet. *Aug.* 99)¹⁶⁸. Nessa passagem, fica perceptível a metáfora da vida como um grande palco no qual cada pessoa é responsável por interpretar, em todas as instâncias da vida, um papel sem falas e ações previamente estabelecidas antes que as cortinas se fechem.

Conforme indica Chaniotis (1997, p. 219-20), os estudos sociológicos e antropológicos contemporâneos evidenciam que o escritor do *mimum uitae* é a sociedade que, com seus costumes, impõe certos comportamentos que induzem, concomitantemente, à escolha de roupas e palavras adequadas às mais variadas situações. Em contrapartida, para o mundo helênico, a encenação da vida seria responsabilidade dos deuses, regentes da sociedade e dos costumes dos homens, ou ainda, segundo Chaniotis (*ibidem*, p. 220), por Tyche¹⁶⁹, um poeta trágico responsável por atribuir aos humanos diferentes papéis sociais. Diferentes segmentos da produção literária antiga da Grécia, isto é, historiadores, filósofos e poetas, difundiram essa ideia no mundo helênico com a finalidade, aventa Chaniotis (*ibidem, idem*), de “aumentar a popularidade das performances teatrais, primeiramente na Atenas clássica e depois no mundo helenístico”. O autor ainda conclui que o objetivo dessa difusão do teatro está relacionado ao grande impacto que tais performances tinham na mentalidade das pessoas (*idem*).

¹⁶⁸ *et admissos amicos percontatus, ecquid iis videretur mimum vitae commode transegisse, adiecit et clausulam:*

εἰ δέ τι

Ἐπεὶ δὲ πάνυ καλῶς πέπαισται, δότε κρότον

Καὶ πάντες ἡμᾶς μετὰ χαρᾶς προπέμψατε.

(Tradução de Trevizam, Vasconcellos e Rezende, 2007)

¹⁶⁹ Acerca desse exemplo contado pelo cínico Teles e referências bibliográficas quanto ao assunto, ver Chaniotis, 1997, nota 5.

O que nos interessa enfatizar, além desse apelo psíquico do teatro, é que, com a expansão das performances dramáticas no âmbito da sociedade grega, a produção literária foi influenciada de tal modo que grande parte do vocabulário teatral era utilizado para descrever até situações da vida cotidiana, como aponta Chaniotis (*ibidem*, p. 221). Além disso, a teatralidade parece ter alcançado até o âmbito ritualístico, como os funerais de soldados mortos em combate, por exemplo, que registram vários aspectos de uma encenação teatral (roupas específicas e, às vezes, falas previamente ensaiadas), além de discursos em homenagem aos que morreram em nome da pátria. Consoante Pernot (2005, p. 26-7), tais discursos eram conhecidos como *epitaphios logos* e eram declamados por um orador escolhido pelo povo sob recomendação das autoridades para elogiar os mortos e seus ancestrais e também proferir palavras de consolo aos presentes no ritual.

Os rituais teatrais tinham grande importância nas sociedades gregas assim como para a latina e, por isso, eram utilizados, conforme aponta Grammatas (2012, p. 198), “para manipular e resolver possíveis conflitos sobre a autoridade e a posição do indivíduo na hierarquia social, bem como para ajudar os indivíduos a superar momentos críticos de transição de uma fase anterior para uma fase seguinte de suas vidas”¹⁷⁰. Como bem lembra Chaniotis (*ibidem*, p. 224-5), o espaço físico do teatro, em seus primórdios, era o local em que ocorriam os principais acontecimentos da vida pública, como anúncios, algumas deliberações e também execuções. Com isso, podemos apontar que a influência e a utilização do teatro estendem-se, de igual modo, ao fórum, uma das principais instâncias da vida pública, apenas com a ressalva de que os agentes dessas manifestações, atores e oradores, estão associados nessas representações com objetivos distintos, como sublinha Gunderson (2003, p. 112), a final, “o orador está associado com a verdade e o espírito; o ator como a ficção e o corpo”¹⁷¹.

Partindo dessa perspectiva, é preciso que entendamos as relações públicas, as quais regulam as relações sociais de modo geral, como parte de uma teatralidade não restrita apenas ao palco. Como propõe Grammatas (*ibidem*, p. 144), essa teatralidade é uma “potencialidade semiótica complexa composta de estímulos áudio-orais, de movimentos e ações físicas, de intercâmbios entre lugar-tempo e de alterações cinéticas, que se realizam em frente ao público

¹⁷⁰ “Theatrical rituals were used in a similar way in order to manipulate and settle possible conflicts regarding the position of the individual in social hierarchy and authority as well as to help individuals overcome critical moments of transition from a previous to a following phase of their lives”.

¹⁷¹ “The orator is associated with truth and the spirit; the actor with fiction and the body”.

e constituem uma proposta para um espetáculo a ser observado”¹⁷², e que se estende à vida cotidiana na forma de encontros entre amigos, nas festividades, nos eventos esportivos, em cerimônias sociais ou religiosas. A vida pública, em todos os lugares, requer dos seus participantes essa teatralidade expressa através de aspectos comportamentais ou linguísticos.

A respeito do aspecto linguístico, conforme sublinha Pernot (*ibidem*, p. 85), em Roma, a palavra falada era de extrema importância por ser performativa, se termos em mente que seu uso regia os decretos e a promulgação de regras, e todos os aspectos da vida política romana exigiam o domínio da palavra falada, seja no Senado, nas assembleias ou nos tribunais. Como era utilizada nos mais distintos âmbitos sociais da vida pública, a palavra falada precisava ser normatizada, principalmente se considerarmos que a aristocracia constituía uma grande parte da esfera social e exercia os cargos públicos: por isso, quando o assunto era educação, priorizava-se a eloquência. É válido ter em mente que tanto a retórica como a oratória, em Roma, eram voltadas ao público masculino na medida em que, segundo aponta Connolly (2007, p. 83-4), a arte da linguagem persuasiva era ensinada, estudada e praticada no espaço público por homens, para os homens e de acordo com os interesses dos homens.

Pernot (*ibidem*, p. 86) indica que, para ensinar o uso regulado da palavra falada, do discurso retórico, muito mais importante que as escolas e os manuais de retórica, havia apenas um mestre eficaz: o *mos maiorum*. Para o autor, a educação oratória fazia parte de algo maior: a formação do ser social, do homem romano, por meio de lições que visavam a fornecer exemplos e transmitir os valores da classe social e da família, as fontes da *auctoritas*, como explica Pernot (*ibidem, idem*). Comentando também sobre a educação dos jovens romanos e sua função para oratória, Connolly (*ibidem*, p. 86) acrescenta que tal educação tinha vistas a inculcar nos alunos hábitos que tornassem sua masculinidade visível para o mundo, a utilizar a seu favor os argumentos dos oponentes, a elaborar argumentos lógicos e usar as palavras de formas criativas, a falar com confiança, e também a gesticular com graça e autoridade.

Fazer parte da vida pública exigia uma interação com todas as esferas da sociedade, sobretudo no caso dos oradores, figuras respeitáveis, cujo compromisso com o verossímil era pressuposto de sua função, tal como afirmou Gunderson em citação acima. A única maneira de interagir com o público era através do uso do corpo para a construção de uma consciência espaço-temporal em que a adaptação ao *êthos* se tornava o elemento chave da interação. Se, como afirmou Gunderson (*ibidem*), ao corpo do orador está intrínseca a verdade, podemos

¹⁷² “Theatricality is a complex semiotic potentiality made up of aural-oral stimuli, of movements and physical actions, of place-time interchanges and kinetic alterations, which take place in front of the audience and constitute a proposal for a spectacle to be watched”.

depreender que seu corpo é um objeto público na medida em que, ao atuar na ficcionalidade ou realidade da sociedade, passa a ser um arcabouço de experiências vividas das verdades sociais construídas ao longo de sua vida, o que acreditamos estar intimamente ligado à preocupação de Quintiliano quanto aos cuidados com o corpo, não aquele exagerado, como vimos no capítulo anterior, mas o básico, adequado ao seu papel social.

Na grande representação da vida, os papéis sociais constituem uma empreitada artística. Aos oradores, sobretudo, pois precisam, a cada caso, interpretar um personagem distinto que seja convincente. É preciso que haja um processo de transformação consciente e, ao mesmo tempo, intencional de uma pessoa real em uma *persona* fictícia (assumir o *êthos* do seu cliente) num processo que ocorre durante a sua performance, na frente do público, do juiz. Talvez esse seja um dos elos mais fortes que conectam o teatro e a retórica, haja vista, como vimos no capítulo anterior, os oradores partilharem com os atores um bom roteiro, o controle da voz e o uso dos gestos apropriados durante sua performance, além de ambos os profissionais precisarem ganhar a atenção da plateia para o que está sendo apresentado. Diante do exposto, podemos sinalizar que a retórica, desde seus primórdios, abarcava elementos teatrais que faziam com que a oratória fosse entendida como uma performance meticulosamente encenada segundo a conveniência das máscaras.

Essas máscaras utilizadas pelas pessoas na interação social – e, nesse sentido, entendemos que assumir uma *persona* significa, em outras palavras, evocar um papel social, uma outra identidade, seja da mesma casta, da mesma profissão ou não, parecem constituir uma exigência do ofício de um orador. Interpretar um papel, tornar-se um personagem, como veremos na próxima seção, é uma das principais necessidades da carreira oratória, visto que os oradores precisarão, na defesa do caso, assumir o *êthos* do seu cliente a fim de persuadir todo o auditório e, principalmente, o juiz da veracidade da sua causa, das verdades que ele está narrando através da *persona*, através do seu discurso, já que alguns sentimentos (o despeito, o ódio e a ira, por exemplo) não serem habitualmente suscitados a partir de atos ou palavras, mas por meio do semblante (*uultu*), do comportamento (*habitu*) e da aparência (*aspectu*), como afirma Quintiliano (*Inst.* 6.1.14).

2.1 – *NARRATIO EX PERSONIS*

Cícero, no *De inuentione* (1.27), expõe que a narração é a parte do discurso em que o orador deve tornar públicos os fatos como eles aconteceram ou como se supõe que ocorreram. Para Cícero, há três tipos de narração: uma calcada na própria causa; a outra fundamenta-se em

uma digressão externa com a finalidade de comparar, acusar e também amplificar os fatos e, por fim, a narração alheia aos processos civis, cujo objetivo é deleitar os ouvintes, mas também funciona como um bom exercício de escrita e fala. Segundo o orador romano, esse terceiro tipo subdivide-se em outros dois tipos de narração, uma motivada pelos fatos e a outra pelas pessoas, a qual deve ser realizada de modo conjunto aos próprios acontecimentos para que ao orador seja possível conjugar discurso, linguagem e caráter dos personagens. Interessa-nos, sobremaneira, discutir, ao longo dessa seção, o uso dessa narração na peroração de acordo com as ideias de Quintiliano no primeiro capítulo do sexto livro da *Institutio*.

Narrar *ex personis* coloca em prática muitos dos ensinamentos oriundos da escola do *comoedus*, uma vez que todos aqueles preceitos práticos a respeito dos gestos e da voz precisam estar consoantes ao estado de espírito do personagem que será apresentado. As figuras retóricas, definidas como *gestus appellandi* por Quintiliano (*Inst.* 9.1.13), conferem estilo ao texto escrito e contribuem, do mesmo modo, para a *narratio ex personis* a partir do momento em que imprimem dramaticidade ao discurso e corroboram para a persuasão dos ouvintes. Um desses gestos da linguagem apontados por Quintiliano é a *ἐνάργεια* (*enárgeia*), cuja finalidade é fazer com que os eventos narrados possam ser vivenciados pelo auditório¹⁷³. Os processos que permitem a realização da *ἐνάργεια* são amplificativos e, por consequência, aumentam a proporção de determinado fato ou evento, colaborando para o efeito de vivacidade da cena descrita pelo orador.

Além de possuírem essa característica, acrescentamos que, de acordo com Hansen (2006, p. 93), os procedimentos técnicos que capacitam a produção desse efeito devem ser dramáticos, revelando-se como uma pragmática, ou seja, através do uso de discurso direto e interpelação patética de personagens. Isso equivale a dizer que o uso do discurso direto produz um “sujeito”, no sentido linguístico e gramatical do termo, portanto, como o autor do discurso não tem o recurso de notações descritivas exteriores para indicar qual seria o estado de alma do personagem, os afetos sobressaem imediatamente através do discurso direto. Essa característica metaverbal, como a classifica Nocchi (2013a), cuja finalidade é fazer com que os fatos narrados sejam evocados, é o mesmo mecanismo das apresentações no teatro, tendo em vista que ela guia, a partir do que se diz, a imaginação dos espectadores, ou seja, possui um viés manipulador se considerarmos que a partir dessa condução tanto os atores como os oradores podem despertar sentimentos específicos no seu ouvinte.

¹⁷³ A discussão de Quintiliano quanto à *enárgeia* pode ser encontrada em *Inst.* 6.2.32-34, mas principalmente em 8.3.61 *et seq.*

Como a define Webb (1997, p. 107), a *enárgeia* “é capaz de despertar emoções através de imagens imateriais de cenas que não estão presentes para o ouvinte e que podem nunca ter ocorrido”¹⁷⁴. Para Quintiliano, é tarefa do orador fazer como que os infortúnios do seu cliente não apenas sejam ditos, mas descritos com tal nitidez que tragam à vida os protagonistas e coadjuvantes da cena. Ao trazer à cena todos os envolvidos na trama, o orador pode conceder-lhes participação no discurso através da *προσωποποιία* (*prosopopeia*), outro gesto da linguagem discutido por Quintiliano. Como apresenta o autor da *Institutio*, a personificação ou prosopopeia confere uma grande variedade e certa animação ao discurso, uma vez que, ao utilizar esse recurso, o orador poderá expor os pensamentos dos adversários como se estivessem falando consigo mesmos, ou introduzir conversas entre duas pessoas, ou de outras pessoas com ele mesmo, ou ainda colocar palavras de conselho, queixa, louvor ou piedade na boca de pessoas que lhe serão convenientes (*Inst.* 9.2.29).

A título de exemplificação do efeito da prosopopeia, Quintiliano relembra o discurso de Cícero no *Pro Milone*, em que o orador republicano assume o papel de Milão e suplica por sua absolvição, enfatizando a excelência do seu caráter e o substituindo até no momento das lágrimas (*Inst.* 6.1.25). Devido à condição de Milão no processo – confessou ter matado um membro da família *Clodius* – Cícero concentra a atenção dos juízes e da audiência na sua pessoa, já que, como sublinha Quintiliano (*Inst.* 6.1.25), “quem suportaria ouvir Milão suplicando por sua vida quando confessou que teria matado um homem nobre porque foi preciso que isso acontecesse?”¹⁷⁵. Tal causa, provavelmente, não angariaria muito sucesso. Cícero, então, assume a *persona* de Milão e torna-se o objeto de comiseração, explorando sua angústia e constrangimento se, por ventura, Milão fosse condenado. Vemos que, a partir do momento em que os papéis são invertidos, Cícero foi capaz de suscitar emoções que dificilmente seriam plausíveis se aplicadas apenas à *persona* de Milão.

Em algumas ocasiões, tais como essa, “são mais úteis as prosopopeias, isto é, os discursos forjados atribuídos a outros personagens” (*Inst.* 6.1.25)¹⁷⁶, como define Quintiliano, explicando que “somente as verdades nuas comovem: mas quando fingimos serem eles mesmos (litigantes) a falar, também a partir de máscaras se produz sentimento” (*ibidem*)¹⁷⁷. Essa afirmação de Quintiliano nos parece particularmente instigante dado o destaque concedido à

¹⁷⁴ It is able to arouse emotions through immaterial semblances of scenes that are not present to the listener and may never have taken place.

¹⁷⁵ *nam quis ferret Milonem pro capite suo supplicantem qui a se uirum nobilem interfectum quia id fieri oportuisset fateretur?*

¹⁷⁶ *His praecipue locis utiles sunt prosopopoeiae, id est fictae alienarum personarum orationes.*

¹⁷⁷ *nudae tantum res mouent: at cum ipsos loqui fingimus, ex personis quoque trahitur adfectus.*

moção dos afetos, ao uso da *persona* e, por conseguinte, a aproximação da retórica com o teatro. Se pensarmos que os dramaturgos conseguem, por meio de seu texto, no qual abundam falsos sentimentos, gerar comoção na plateia e nos atores, como testemunhou Quintiliano¹⁷⁸, a fala do orador que está baseada em uma realidade também deverá ser capaz de alcançar esse mesmo efeito no juiz.

Ao discursar sobre o efeito persuasivo das emoções suscitadas em um discurso, Quintiliano sugere, ao longo dos dois primeiros capítulos do livro 6, que seu orador ideal deveria emprestar estratégias dos atores e poetas, com a finalidade de influenciar o veredito final dos juízes. Quintiliano indica que as palavras apropriadas ao decoro podem estar acompanhadas de gestos e expressões faciais capazes de provocar emoções intensas em sua audiência (tal como ocorre no teatro), que elas se provariam úteis até para desviar a mente dos juízes da própria contemplação da verdade (*Inst.* 6.2.5). Quintiliano nos leva a acreditar que o orador será para seu cliente como a máscara é para um ator de teatro, ao dizer que nas *prosopopeias*

o juiz não dá a impressão de ouvir alguém que lamenta os males alheios, mas de acolher com os ouvidos a voz e o sentimento dos infelizes, os quais também provocam lágrimas com seu semblante mudo: e quão mais miseráveis seriam essas coisas se ditas pelos próprios litigantes, já que, em certa medida, são mais poderosas em comover quando são ditas como se pela boca deles mesmos, como ocorre aos atores do teatro cujas próprias voz e declamação suscitam melhor os afetos sob uma máscara (*Inst.* 6.1.26)¹⁷⁹.

Quintiliano emprega o substantivo *persona* cento e sessenta e nove vezes no decorrer dos doze livros da *Institutio*. É necessário estar atento a essa recorrência devido ao amplo campo semântico deste vocábulo. De acordo com o *Oxford Latin Dictionary* (1968, p. 1356), as acepções variam desde a máscara utilizada pelos atores, um papel dramático ou cômico nas peças teatrais, representação de um rosto em pedra, o caráter de uma pessoa, uma pessoa envolvida em um caso judiciário ou uma pessoa do discurso gramatical¹⁸⁰. Essa variedade de

¹⁷⁸ *Vidi ego saepe histriones atque comoedos, cum ex aliquo grauiore actu personam deposuissent, flentes adhuc egredi.* (“Eu vi várias vezes os atores e comediantes chorando quando tiravam a máscara no momento em que saíam de alguma cena tocante”).

¹⁷⁹ *Non enim audire iudex uidetur aliena mala deflentis, sed sensum ac uocem auribus accipere miserorum, quorum etiam mutus aspectus lacrimas mouet: quantoque essent miserabiliora si ea dicerent ipsi, tanto sunt quadam portione ad adficiendum potentiora cum uelut ipsorum ore dicuntur, ut scaenicis actoribus eadem uox eademque pronuntiatio plus ad mouendos adfectus sub persona ualet.*

¹⁸⁰ *OLD*, 1968, p. 1356: **1** A mask, esp. as worn by actors. **b** (worn to prevent anything entering the mouth). **c** (app. as a religious symbol). **d** (archit.) a grotesque representation of a face in stone, gargoyle. **2**. A character in play, dramatic role; an actor who has no speaking part mute. **b** a character introduced in a speech, dialogue,

significados nos leva a pensar na estreita relação entre a *actio oratoria* e a *actio scaenica*, ratificada pelos limites tênues que Quintiliano parece estipular na *Institutio*. À exceção do primeiro livro em que são tratados assuntos gramaticais, até o livro sexto (nosso principal interesse), a maioria das recorrências do vocábulo estão intimamente ligadas ao sentido de pessoa física e ao seu caráter, assim como, em menor recorrência, à personagem e às máscaras dos atores.

Dos distintos significados que possui o vocábulo, uma grande parte está intrinsicamente ligada à expressividade, seja ela do caráter do orador ou do litigante, seja ela do juiz ou das testemunhas, bem como à expressividade física dos gestos ou do semblante, por estar intimamente atrelada à manifestação dos sentimentos. Para Quintiliano (*Inst.* 11.3.72), assim como o discurso é capaz de influenciar os ouvintes, o olhar é capaz de exprimir “súplica, ameaças, lisonja, tristeza, alegria, orgulho ou submissão”, por isso, “é muitas vezes mais eloquente do que todas as nossas palavras”¹⁸¹. A expressividade do olhar é importante para atores e oradores ainda que, para esses, os sentimentos derivem da própria causa, enquanto, para aqueles, como aponta Nocchi (2013b, p.180), Quintiliano diria que os sentimentos derivam da máscara, tendo em vista a afirmação que se lê em 11.3.73-4: “nas representações escritas para serem encenadas, os mestres da atuação também tomam emprestado os sentimentos dos personagens de tal forma que, na tragédia, Érope é triste, Medeia indomável, Ajax atordoado, Hércules truculento”¹⁸². Em contrapartida, na comédia, além dos métodos adotados para distinguir os personagens, alguns atores erguem apenas uma sobrancelha e costumam, de igual modo, virar o lado do rosto para o público que melhor convém ao papel (11.3.74). É interessante notar que, ao falar em erguer as sobrancelhas, Quintiliano nos permite depreender que o uso das máscaras pelos atores, à época do nosso rétor, já não era comum e a distinção de personagens se dava por meio de outros artificios, tal qual encontramos nesse relato.

or other literary work. *c* the subject of a portrait. *d* (transf.) an assumed character, pretence. **3** (Without idea of deception) The part played by a person in life, etc., a position, role, character. *b*. personal qualities or characteristics. **4** The actual being of someone, individual personality, one's person. *b*. (speaking or acting) in one's own person or name, on one's own behalf. **5** The person involved in a case, a particular individual. *b* the person concerned in respect of his rank or importance; (pregn.) this important person, this personage. *c* in the case or instance (of); **6** (more generally) An individual person; the attribution of personality to an abstraction, personification. **7** (gram., in conjugation) A person.

¹⁸¹ *Hoc supplices, hoc minaces, hoc blandi, hoc tristes, hoc hilares, hoc erecti, hoc summissi sumus: hoc pendent homines, hunc intuentur, hic spectatur etiam antequam dicimus: hoc quosdam amamus hoc odimus, hoc plurima intellegimus, hic est saepe pro omnibus verbis.*

¹⁸² *Itaque in iis quae ad scaenam componuntur fabulis artifices pronuntiandi a personis quoque adfectus mutantur, ut sit Aerope in tragoedia tristis, atrox Medea, attonitus Ajax, truculentus Hercules.*

Tratando da criação dos papéis em uma encenação, Horácio, em sua *Epístola aos Pisões* (119-127), adverte aos escritores como compor os personagens. De certa forma, a discussão de Quintiliano se adequa ao que Horácio ensina aos seus leitores. Segundo Horácio,

Segue, ó escritor, a tradição ou imagina caracteres bem apropriados: se acaso repuseres em cena o glorioso Aquiles, fá-lo activo, colérico, inexorável e rude, que não admita terem sido criadas as leis também para ele e nada faça que não confie à força das armas. Que Medeia seja feroz e indomável, Ino chorosa, Ixíon pérfido, Io errante e Orestes triste. Mas se algo de original quiseses introduzir, ousado conceber em cena nova personagem, então que ela seja conservada até o fim como foi descrita de início e que seja coerente (*Ars*, 119-127)¹⁸³.

Assim como vimos há pouco em Quintiliano, Horácio estipula que cada personagem precisa ser construído em respeito ao *êthos* que lhe distingue dos demais, que o caracteriza. Assim como o texto do dramaturgo precisa ser coerente com o gênero em que se enquadra e com o personagem que o declamará, a caracterização do personagem também precisa ser coerente, uma vez que o público, muitas vezes, era conhecedor das tramas envolvidas na história dos personagens e o convencimento da plateia dependia da adequação ao legado da tradição quanto à caracterização dos protagonistas. Ao ator, tanto para Horácio como para Quintiliano, como vimos nas passagens acima, compete interpretar a Medeia como uma mulher cruelíssima e, com o propósito de transparecer esse *êthos*, os gestos, a expressividade do rosto e, principalmente, a correta modulação da voz precisam ser considerados durante o ato. Sob essa perspectiva, Nocchi (2013a, p. 111) lembra que assim como os atores se inspiram no papel que devem representar e no sentimento que os caracteriza para emulá-lo através do semblante, o orador assume determinadas expressões de acordo com o sentimento que pretende simular por meio da expressão facial.

A autora ainda adverte (*ibidem, idem*) que não é possível afirmar que a mímica facial utilizada pelos atores constitua um modelo a ser imitado pelos oradores, mas que os anos de aprendizado junto ao *comoedus* constituem uma forte evidência disso, basta lembramos que

¹⁸³ *Aut famam sequere aut sibi conuenientia finge scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem, impiger, iracundus, inexorabilis, acer iura neget sibi nata, nihil non arroget armis. Sit Medea ferox inuictaque, flebilis Ino, perfidus Ixion, Io uaga, tristis Orestes. Siquid inexpertum scaenae committis et audes personam formare nouam, seruetur ad inum qualis ab incepto processerit et sibi constet.* (Tradução de R. M. Rosado Fernandes, 1984).

uma das suas tarefas, durante a educação dos jovens, é cuidar para que “o gesto se ajuste à voz, o semblante ao gesto” (*Inst.* 1.11.8)¹⁸⁴. É imprescindível que durante a sua pronúncia, o orador deva adequar-se ao que está dizendo a fim de que suas palavras pareçam surgir de uma profunda convicção e de um envolvimento pessoal com o caso, como reforça Nocchi (2013b, p. 187). O que teria maior eficácia para a persuasão do que a sincronia entre a expressão corporal e as emoções do orador e do auditório? Não conseguir captar a atenção do seu público ou falar de maneira inexpressiva colocaria em risco a credibilidade do orador, por isso a necessidade de, durante a performance, pegar emprestado todo o arcabouço de sentimentos do personagem que pretende assumir.

Ao longo da *Institutio*, como vimos, o termo *persona* assume distintos sentidos, como o de “papel” ou “personagem” tais quais os utilizados no contexto teatral e o uso dessa acepção rememora-nos a ideia expressa pelo recurso das prosopopeias, porquanto nada seria mais eficaz ou acrescentaria mais persuasão ao discurso do que a descrição dos infortúnios feita pelo orador como se elas estivessem sendo feitas pelo próprio litigante (*Inst.* 6.1.26). Ao orador, portanto, compete reconstruir o *êthos*¹⁸⁵ do seu cliente para tomar para si os sentimentos dele, assim como acontece aos atores do teatro que assumem a voz e os traços (gestualidade e expressividade do rosto) do personagem, como sugere Quintiliano ao afirmar que “os atores do teatro cujas próprias voz e declamação suscitam melhor os afetos sob uma máscara” (*ut scaenicis actoribus eadem uox eademque pronuntiatio plus ad mouendos adfectus sub persona ualet*) (*Inst.* 6.1.26).

Em outras passagens da *Institutio*, também é recorrente essa aproximação de sentidos, isto é, de o vocábulo *persona* assumindo a acepção de “personagem”. Recuperemos o que diz Quintiliano em algumas delas. A primeira está no capítulo oito do primeiro livro, onde o autor aborda as comédias e os sentimentos expressos através delas: “Logo direi, no lugar apropriado, que fim, para a formação dos jovens, reservo à comédia, que muito pode conferir à eloquência, dado que envolve todos os caracteres e paixões”¹⁸⁶. O próximo excerto encontra-se no primeiro

¹⁸⁴ *ut gestus ad uocem, uultus ad gestum accommodetur.*

¹⁸⁵ É interessante que sinalizemos aqui a diferença entre *êthos* e *éthos*, ou εθος e ηθος. Conforme discute Spinelli (2009), a diferença vai muito além da grafia com eta ou com epsilon. Para o autor (*ibidem*, p. 28), de Homero a Aristóteles os termos ganharam distintos significados em decorrência do uso tanto na poesia quanto na filosofia, sempre concatenado à *aretê* em referência à qual expressavam um *animus*: um certo feitio ou disposição interior que movia e caracterizava (dava caráter a) uma certa coletividade. Spinelli ainda comenta que, para os latinos, também havia a distinção entre *êthos* e *éthos*. Como sublinha o autor (*ibidem*, p. 28-9), o *éthos* (com epsilon), era traduzido por *suetus*, que é comumente conhecido, em português, como o que costumeiro, usual; já o *êthos* (com eta) era traduzido por *mos, moris*, termo conhecido como “costume, moral”, entendido por cultivo do caráter e, principalmente, pela manutenção das qualidades cívico-patricias, como aponta o autor.

¹⁸⁶ *comoediae, quae plurimum conferre ad eloquentiam potest, cum per omnis et personas et adfectus eat, quem usum in pueris putem, paulo post suo loco dicam*

capítulo do undécimo livro, onde lê-se: “Aqueles que escreveram discursos para outros prestaram atenção semelhante a esses pontos, assim como os declamadores; pois nem sempre falamos como defensores, mas frequentemente como partes atuais do processo”¹⁸⁷. Relembramos mais dois excertos em que Quintiliano comenta sobre o trabalho de Ácio e Pacúvio, elencando suas qualidades: “Os escritores de tragédia Ácio e Pacúvio são, dentre os mais antigos, os mais brilhantes na gravidade de suas reflexões, no peso de suas palavras e na dignidade de seus personagens”¹⁸⁸. E, por fim, o trecho em que, falando de ator cômico Estrátocles, afirma que o seu modo de sorrir pouco se adapta ao do personagem: O forte de Estrátocles estava na sua agilidade e rapidez de movimento, em seu riso, que, embora nem sempre estava de acordo com o personagem que representava, ele respondia suscitando o riso em sua audiência¹⁸⁹.

Os quatro usos do vocábulo destacados acima parecem indicar uma ligação entre *persona* e *adfectus*, haja vista, no primeiro excerto, as comédias serem úteis aos oradores devido à grande diversidade de caracteres e sentimentos que abarca em suas representações. No segundo fragmento, Quintiliano assinala a necessidade de conceder atenção aos trágicos e cômicos, pois introduzem uma gama de papéis – isto é, personagens –, assim como aparecem nos dois últimos excertos, abarcando a ideia do caráter dos personagens encenados (*auctoritate personarum*). Todos parecem assinalar uma necessidade de identificação com o personagem para que os sentimentos simulados sejam verdadeiros, o que nos permite dizer que o orador precisa vestir a máscara do seu personagem, bem como os sentimentos que precisam ser expressos naquele papel através da sua voz, dos seus gestos e da sua expressão facial. Ao orador, por conseguinte, é necessário vestir o *ethos* do seu cliente, como vimos em *Inst.* 6.1.26, em *Inst.* 6.1.25 ou em *Inst.* 11.3.73, reforçando a estreita ligação entre a retórica e o teatro, já que assumindo uma *persona* os oradores tornam-se forçosamente grandes atores.

Valemo-nos agora de uma observação de Nocchi (2013a, p. 113) quanto ao uso ambíguo do vocábulo *persona* no sentido teatral na *Institutio*. Como lembra a autora, em 6.2.35, Quintiliano diz: “*Vidi ego saepe histriones atque comoedos, cum ex aliquo graviore actu personam deposuissent, flentes adhuc egredi*”. Nessa passagem, *personam deposuissent* tem

¹⁸⁷ *maior in personis observatio est apud tragicos comicosque: utuntur et variis. eadem et eorum qui orationes aliis scribebant fuit ratio et declamantium est: non enim semper ut advocati, sed plerumque ut litigatores dicimus*

¹⁸⁸ *tragoediae scriptores veterum Accius atque Pacuvius clarissimi gravitate sententiarum, verborum pondere, auctoritate personarum*

¹⁸⁹ *illum (Stratoclem) cursus et agilitas et vel parum conveniens personae risus, quem non ignarus rationis populo dabat, et contracta etiam cervicula*

sido lido como “retirar a máscara”, porém, seguindo a tradução de Corsi e Calcante (1997), Nocchi nos mostra que essa mesma passagem pode ser lida da seguinte forma: “Eu vi, muitas vezes, atores, até mesmo cômicos, ainda em lágrimas depois de terem terminado de **interpretar um papel** (*deponere personam*), ao fim de uma cena particularmente tocante”¹⁹⁰. Nocchi (*ibidem, idem*) propõe essa mesma leitura em outra passagem da *Institutio*, quando ao referir-se aos declamadores que falam como litigantes, Quintiliano diz: “*orbum agimus et naufragum et periclitantem, quorum induere personas quid attinet nisi adfectus adsumimus?*” (*Inst.* 6.2.36)¹⁹¹. Para Nocchi, *induere personam* também abarca o sentido de *deponere personam*, isto é, assumir, interpretar um papel o que a leva a concluir que é pouco provável que, no mesmo contexto e no âmbito de um jogo terminológico óbvio, Quintiliano tenha usado a palavra *persona* com dois significados diferentes.

Entendemos que todos esses exemplos e outros mais que constam ao longo da discussão de Quintiliano, em que o vocábulo *persona* assume o significado de “personagem”, estão intimamente encadeados à ideia de caráter. Com esse uso, então, torna-se claro que Quintiliano não pretendia que os oradores defendessem a causa ou despertassem sentimentos utilizando algum tipo de máscara, mas que a máscara do orador fosse o *êthos*, apropriado para cada situação, para cada emoção, cujo escopo seria “tudo aquilo que se diz sobre o que é honesto e útil e até mesmo sobre o que deve e o que não se deve fazer”¹⁹² (*Inst.* 6.2.11). Sobre esse assunto, Quintiliano adverte que o *êthos* requer um homem bom e cortês em todos os aspectos, valores que o orador deve enaltecer em seu cliente e, caso ele não os tenha, é tarefa daquele fazer com que o juiz acredite que ele os possui. Somente dessa maneira lhe será possível conseguir confiança para a causa através da sua benevolência, amparado por seu *êthos* favorável, tal como fez Cícero no *Pro Milone*, como vimos há pouco.

O próprio Quintiliano ensina que, ao suscitar emoções, o mais importante é que sejamos nós mesmos comovidos por elas (*Inst.* 6.2.26), pois, se o orador deseja que as suas atitudes sejam semelhantes à verdade, elas devem ser equivalentes aos infortúnios pelos quais padecem seus clientes. A respeito desse modo de falar, Quintiliano faz uma ressalva: “há, porém, o que convém a todos sempre e em toda parte: proceder e falar de modo decente. A ninguém cabe

¹⁹⁰ “Io ho visto spesso attori, anche comici, allontanarsi ancora in lacrime dopo che avevano finito di interpretare un ruolo, al termine di un’azione particolarmente toccante”.

¹⁹¹ “se representamos alguém que perdeu o filho, um naufrago ou quem está em grande perigo, qual proveito há em incorporar esses personagens, a menos que assumamos os seus sentimentos?”.

¹⁹² *quidquid de honestis et utilibus, denique faciendis ac non faciendis dicitur, ἦθος uocari potest*

agir ou falar jamais e em parte alguma de modo indigno” (*Inst.* 11.1.14)¹⁹³, somente dessa forma, com um discurso suave e claro, a plateia estará atenta e a mensagem será compreendida, pois a maior virtude do *êthos* incide nisto: expressar-se correta e adequadamente para que seja revelado o caráter bom e incorruptível, apto a conquistar a benevolência dos ouvintes.

Quanto a essa *captatio benevolentiae* por meio do *êthos*, Antônio, no *de Oratore* (2.182), alega que:

Tem muita força, então, para a vitória, que se aprovelem o caráter, os costumes, os feitos e a vida dos que defendem as causas e daqueles em favor de quem as defendem, e, do mesmo modo, que se desaprovelem os dos adversários, bem como que se conduzam os ânimos daqueles perante os quais se discursa à benevolência tanto em relação ao orador como em relação ao que é defendido pelo orador. Cativam-se os ânimos pela dignidade do homem, por seus feitos, por sua reputação; pode-se orná-los com maior facilidade, se, todavia, existem, do que forjá-los, se absolutamente não existem (*de Orat.* 2.182)¹⁹⁴.

Na passagem acima, percebemos o quão importante é a incorruptibilidade do caráter daquele que fala, porque esse quesito contribui para aprovação do público, assim como contribui a vida daqueles que estão sendo defendidos, em razão de Quintiliano afirmar que, para ganhar a atenção do juiz para seu cliente na peroração, “no acusado, sem dúvida, tem valor a dignidade, os hábitos virtuosos, suas cicatrizes obtidas na guerra, sua reputação e os méritos dos seus antepassados” (*Inst.* 6.1.21)¹⁹⁵. Ao mencionar sobre a passagem de Cícero, Vasconcellos (2014, p. 140) destaca a importância do *êthos* preexistente em alguém que precisa conquistar a benevolência do público através daquelas qualidades socialmente estimadas, assim como ensinou Quintiliano, para, na sequência, admitir-se a possibilidade de forjá-las.

Quanto ao uso da palavra *benevolentia*, Scatolin (2009, p. 105-6) observa que, no *de Oratore*, Cícero evita os jargões técnicos dos manuais de retórica, assim, ao referir-se ao conceito de *êthos*, expressa-se da seguinte forma: “*probari mores et instituta et facta et vita*”, “*conciliari cum maxime ad benevolentiam*” e “*conciliare animos*”. Scatolin (*ibidem*) aponta

¹⁹³ *Est autem quod omnes et semper et ubique deceat, facere ac dicere honeste, contraque neminem umquam ullo in loco turpiter. Minora vero quaeque sunt ex mediis plerumque sunt talia ut aliis sint concedenda, aliis non sint, aut pro persona tempore loco causa magis ac minus vel excusata debeant videri vel reprehendenda.*

¹⁹⁴ *Valet igitur multum ad vincendum probari mores et instituta et facta et vitam et eorum, qui agent causas, et eorum pro quibus, et item improbari adversariorum, animosque eorum apud quos agetur, conciliari quam maxime ad benevolentiam cum erga oratorem tum erga illum, pro quo dicet orator. conciliantur autem animi dignitate hominis, rebus gestis, existimatione vitae; quae facilius ornari possunt, si modo sunt, quam fingi, si nulla sunt.*

¹⁹⁵ *Periclitantem uero commendat dignitas et studia fortia et susceptae bello cicatrices et nobilitas et merita maiorum.*

que na tradição retórica anterior a Cícero, tanto os latinos quanto os gregos faziam uso dessas perífrases e outras expressões para se referirem ao conceito. Segundo o autor (*ibidem*, p. 106), na *Retórica a Alexandre* são recorrentes distintas expressões compostas de εὐνοια (*benevolência*), o cerne da concepção de *êthos*, ou ainda εὐνοῦς (*benevolente*), assim como εὐμένεια (*favorecimento, boa vontade*). Já entre os latinos, na *Retórica a Herênio*, Scatolin (*ibidem*, p. 107) demonstra que o “*auctor* faz uso, de maneira semelhante, de diversas expressões compostas da palavra latina *benevolentia*, que traduz, precisamente, o termo grego εὐνοια, *beniuolos auditores habere* (‘ter os ouvintes benevolentes’) e *benevolentiam captare* (‘granjear a benevolência’)” seja para *nostra persona, adversariorum persona, iudicum persona* ou *causae*.

Lembra-nos Vasconcellos (*ibidem, idem*) de que ao orador compete a criação de um *êthos* favorável para si e seus clientes, com base em valores como a *dignitas*, os feitos e a sua reputação, tarefa mais difícil se essas qualidades não existem. Chama nossa atenção, no entanto, que Quintiliano preceitue que “algumas ações devem ser defendidas com a mesma coragem com que foram cometidas” (*Inst.* 6.1.34)¹⁹⁶ e para isso “também funciona atirar-se no chão e abraçar os joelhos do juiz, a não ser que, no entanto, nos proíba o caráter, a vida pregressa e a condição do réu” (*ibidem*)¹⁹⁷. Já Cícero (*orat.* 21.71) prescreve, por sua vez, a necessidade de adaptar o discurso à *persona* dos que falam e ainda dos que ouvem¹⁹⁸, uma vez que há aqueles oradores que erram no trato de sua *persona*, enquanto oradores ou enquanto atores do seu cliente, como Quintiliano ilustra na seguinte passagem:

Outro advogado pensou que exibir o retrato do marido teria sido de grande ajuda para a ré, mas a imagem causou riso no mais das vezes. Na verdade, aqueles que tinham a tarefa de trazê-la, ignorando como seria o epílogo, mostravam-na em público todas as vezes que o defensor olhava para trás; e, enfim, exibida de maneira inusitada, até por causa da sua deformidade (pois era de cera moldada no cadáver do velho) pôs a perder o crédito precedente do discurso (*Inst.* 6.1.40)¹⁹⁹.

¹⁹⁶ *quaedam enim tam fortiter tuenda quam facta sunt.*

¹⁹⁷ *stratum denique iacere et genua complecti, nisi si tamen persona nos et ante acta uita et rei condicio prohibebit*

¹⁹⁸ Nocchi (2013b, p. 165) faz uma ressalta quanto à presença e ao grau de instrução do público que assistia às performances forenses. Comenta a autora que o auditório, muitas vezes, era incapaz de compreender o vocabulário técnico-jurídico utilizados pelos oradores, por isso, era necessário que alguns argumentos patéticos com base nos *êthe* fossem utilizados na criação da *sympatheia* entre aquele que fala e o seus ouvintes.

¹⁹⁹ *Alius imaginem mariti pro rea proferre magni putauit, at ea risum saepius fecit. Nam et ii quorum officii erat ut traderent eam, ignari qui esset epilogus, quotiens respexisset patronus offerebant palam, et prolata nouissime deformitate ipsa (nam senis cadaveri <cera erat> infusa) praeteritam quoque orationis gratiam perdidit.*

Quintiliano, por meio desse exemplo, apresenta uma crítica à *rhetorica scaenica* marcada por toda sorte de excessos durante a performance, sejam eles na fala, na gesticulação ou no uso de provas e testemunhas, como no exemplo acima, ou ainda como fez um advogado ao transferir uma “menina, que dizia ser a irmã do adversário (o processo, de fato, era sobre isso), para o assento da parte oposta, como se fosse deixá-la sob a proteção do irmão; mas ele, previamente avisado por nós, tinha se retirado” (*Inst.* 6.1.39)²⁰⁰. Conta Quintiliano que o advogado, “homem alhures eloquente, emudeceu por causa da circunstância imprevista e devolveu sua criança sem a menor comoção” (*ibidem*)²⁰¹. Para Quintiliano, o orador deve ater-se ao *êthos* do seu cliente, já que, se ele estiver representando um órfão, um náufrago ou um homem em grave perigo, a única maneira de fazer isso com sucesso será assumindo também o seu estado emocional. A causa dos erros no tratamento do *êthos* do personagem, isto é, o cliente, para Quintiliano, reside nos exercícios preparatórios, discutidos no capítulo anterior, já que o orador, em tais exercícios, deve “falar antes como um litigante do que como um advogado” (*Inst.* 6.2.36)²⁰².

Com relação estrita ao *êthos*, esses exercícios também eram capazes de evidenciar qual o caráter do orador. Quintiliano nos diz que os oradores devem empenhar-se na enunciação da sua fala, sendo que, somente dessa forma, com discurso suave e claro, a plateia estará atenta e a mensagem será compreendida, pois a maior virtude incide nisto: expressar-se correta e adequadamente para que seja revelado seu bom caráter. Miotti (2010, p. 45) faz uma observação acerca desse ponto, assinalando que o orador ao qual Quintiliano almeja formar não é apenas aquele que expressa boa conduta moral e propensa à justiça, mas também é o homem que dá um passo além, apresentando reputação ilibada construída ao longo dos anos por aquele cidadão que ainda não tinha subido no púlpito e exercido seu papel de orador. A autora aponta que a insistência no *êthos* prévio é uma idiossincrasia dos latinos em relação a Aristóteles, que discutiu essas características éticas do orador como sincrônicas à produção do discurso. Miotti lembra ainda que “o *êthos* desse enunciador perfeito precede o seu discurso, predispõe o auditório a seu favor, confere às palavras ainda por proferir uma credibilidade ínsita”.

Em contrapartida, na *Retórica* (*Rhet.* 1356a), Aristóteles apresenta o *êthos* com finalidade persuasiva nos discursos, abrangendo os atores da enunciação, o orador e seu

²⁰⁰ *Transtulit aliquando patronus puellam, quae soror esse aduersarii dicebatur (nam de hoc lis erat), in aduersa subsellia, tamquam in gremio fratris relicturus; at is a nobis praemonitus discesserat.*

²⁰¹ *Tum ille, alioqui uir facundus, inopinatae rei casu obmutuit et infantem suam frigidissime reportauit.*

²⁰² <ut> *litigatores loquimur frequentius quam ut aduocati*

auditório. Temos que o *êthos* do orador é apresentado junto ao *páthos* do auditório, uma vez que a condição moral do orador afeta a sua credibilidade. Entretanto, a confiabilidade deve ser afirmada mais por obra do discurso, ou seja, por aquilo que o orador passa de si através do que fala. O *êthos* do público será útil, por sua vez, no planejamento das etapas do discurso e, ocasionalmente, na recondução de cada parte afetada por imprevistos. Quatro são os elementos que compõem o *êthos*, segundo Aristóteles (*Ret.* 2, 12, 1388b): a disposição de caráter, as paixões, a idade e a fortuna, competindo ao orador utilizar as paixões de modo correto para persuadir seus ouvintes e torná-los simpáticos à causa. Quintiliano, por sua vez, defende que o orador precisa sentir as emoções que deseja despertar em seu ouvinte²⁰³, diante da dificuldade de suscitar afetos que não estão em nosso poder (*Inst.* 6.2.29).

Quanto à utilização dos *adfectus* para a persuasão, Sêneca, o jovem, em seu tratado sobre a ira, expõe que os oradores, na verdade, fingem tê-los, o que, em outras palavras, significa que os oradores são atores, interpretam os sentimentos na árdua tarefa de comover e convencer seus ouvintes. Como diz Sêneca:

“Um orador irado”, afirma-se, “é às vezes melhor.” Não, mas o que imita o irado, pois mesmo os atores, ao declamarem, movem o público não por estarem irados, mas por bem representar o irado. E diante dos juízes, igualmente, não só numa assembleia, mas sempre que é preciso compelir a nosso arbítrio a mente dos outros, nós simularemos ora a ira, ora o medo, ora a compaixão, para incutir isso nos outros, e muitas vezes o que as paixões verdadeiras não teriam produzido, a imitação das paixões produziu (*de Ira* 2.17.1)²⁰⁴

Tanto para Sêneca, quanto para Cícero e Quintiliano, como temos visto, fingir a dor, interpretar um papel, assumir uma *persona* e seus sentimentos, tal como faz Antônio (*de Orat.* 2.102), é um dos princípios básicos do ofício oratório para a persuasão. Quando o réu parte, Antônio desempenha três papéis, o dele próprio, o do adversário e o do juiz, com a mesma imparcialidade: “E assim, quando ele parte, eu, sozinho, assumo três papéis com a maior

²⁰³ Compete nos comentar que Quintiliano deixa claro, no capítulo 3 do sexto livro, que o orador que desejar suscitar o riso em outrem não pode desatar a rir ele mesmo, mas se ele almeja suscitar as lágrimas é necessário que ele chore, que demonstra dor e sofrimento.

²⁰⁴ “*Orator*”, inquit, “*iratus aliquando melior est*”. Immo imitatus iratum; nam et histriones in pronuntiando non irati populum mouent, sed iratum bene agentes; et apud iudices itaque et in contione et ubicumque alieni animi ad nostrum arbitrium agendi sunt, modo iram, modo metum, modo misericordiam, ut aliis incutiamus, ipsi simulabimus, et saepe id, quod ueri adfectus non effecissent, effecit imitatio adfectuum. (Tradução de Lohner, 2014).

imparcialidade possível: o meu, o do adversário e o do juiz”²⁰⁵. Como Antônio assume os três papéis em sua defesa, cremos na necessidade de uma preparação prévia, a menos que sua experiência dispense esse treinamento. Há, contudo, uma maneira específica de fazer uso desses artificios. Então, antes de o orador tentar comover seus ouvintes através das emoções, ele precisa criar seu discurso a partir do mesmo estado de espírito que almeja gerar no juiz. Quintiliano adverte que “a imitação do luto e da ira e da indignação será até ridícula, se tanto as palavras quanto o semblante não tiverem refletido o sentimento em si” (*Inst.* 6.2.26)²⁰⁶; assim, ao sensibilizar por meio da piedade, o orador deve acreditar que os males dos quais seu cliente se queixa aconteceram de igual modo a ele e fazer com que sua mente creia na existência desses fatos.

Cícero, em uma das passagens do *Brutus* (290), ao abordar o estilo ático de discurso, apresenta-nos uma bela descrição do que espera que aconteça quando seu orador ideal for discursar:

Quero que o orador consiga o seguinte: que ao se perceber que ele está prestes a discursar sejam ocupados os lugares nas cadeiras, sejam preenchidas as tribunas, os escribas estejam solícitos em indicar e ceder um lugar, muitos espectadores circundando, o juiz presidente atento; quando se apresente aquele que vai discursar, que os espectadores solicitem silêncio, que haja em seguida grande assentimento e muita admiração; o riso, quando quiser; quando quiser, o pranto: de modo que quem ver isso de longe, mesmo que não saiba o que se passa, no entanto compreenda que é um espetáculo agradável e que há um Róscio em cena²⁰⁷.

Talvez essa seja, em nossa opinião, umas das descrições mais precisas do elo entre a retórica e o teatro, ou melhor, o estabelecimento da ideia de que o fórum é um palco e o orador um ator. Não nos restam dúvidas de que Róscio constitua um exemplo de ator tanto para Cícero, Quintiliano²⁰⁸, por sua vez, segue as crenças do orador de Arpino, por isso, pelo que

²⁰⁵ *Itaque quom ille discessit, tris personas unus sustineo summa animi aequitate: meam, aduersari, iudicis.*

²⁰⁶ *Nam et luctus et irae et indignationis aliquando etiam ridicula fuerit imitatio, si uerba uultumque tantum, non etiam animum accommodarimus.*

²⁰⁷ *Brut.* 290 *Volo hoc oratori contingat, ut cum auditum sit eum esse dicturum, locus in subselliis occupetur, compleatur tribunal, gratiosi scribae sint in dando et cedendo loco, corona multiplex, iudex erectus; cum surgat is qui dicturus sit, significetur a corona silentium, deinde crebrae adensiones, multae admirationes; risus, cum velit, cum velit, fletus: ut, qui haec procul videat, etiam si quid agatur nesciat, at placere tamen et in scaena esse Roscium intellegat* (Tradução de Almeida, 2014).

²⁰⁸ Quintiliano faz menção a Róscio em distintas passagens da *Institutio*, em: 4.2.19; 7.2.2 e 23; 8.2.53 e 86; 11.3.111; 12.6.2.

entendemos, assemelhar-se a Róscio, em sua interpretação, é o que seria esperado de quem almeja sucesso em suas causas.

No excerto acima, a cena descrita equipara-se à estreia de uma peça de teatro, cujo ator seria uma grande estrela da dramaturgia, esperado pelo grande público que entra avidamente no recinto e ocupa seus respectivos assentos, aguardando o início do tão esperado espetáculo. O ator, hábil em seu trabalho, consegue ir das lágrimas ao riso e comover, de igual modo, a audiência com sua atuação. Esse comportamento é o que Cícero parece depreender da atuação de Róscio. Isso é o que Quintiliano, segundo o temos visto até aqui, almeja que seu orador *dicendi peritus* faça: que sua atuação seja irrepreensível, comova seu auditório, o juiz e a ele mesmo, sobretudo, uma vez que sem a própria perturbação da alma não moverá os ânimos daqueles que lhe ouvem. Ainda nos escritos de Cícero, encontramos exemplificação do que afirmamos há pouco, através das palavras de Marco Antônio, por meio de um testemunho próprio, enfatizando a necessidade de adequar a atuação ao discurso

de fato, ouvi muitas vezes dizer que ninguém pode ser um bom poeta (tal como afirmam ter sido transmitido por Demócrito e Platão em seus escritos) sem uma inflamação dos ânimos e sem um sopro, por assim dizer, de loucura. Por isso, não julgueis que eu mesmo, que não pretendia imitar e reproduzir, pelo discurso, antigas desventuras de heróis e lutos fictícios, nem era ator de uma personagem alheia, mas autor da minha, quando era preciso assegurar que M. Aquílio permanecesse na cidade, ao concluir aquela causa, não o fiz sem grande dor (*de Orat.* 2.194)²⁰⁹.

Ao comentar essa passagem, Ann Vasaly (1985, p. 3) chama nossa atenção para a seleção vocabular presente na construção latina, apontando que o interlocutor, Marco Antônio, se chama de ator (*actor*) e autor (*autor*) de uma *persona* quando sua tarefa era imitar e reproduzir (*imitari atque adumbrare*) através da sua fala. Nocchi (2013a, p. 124), por seu lado, alega que, se tratando de *imitatio* na oratória, especificamente no contexto da *actio*, “a tarefa mais difícil que assume Quintiliano é encontrar o equilíbrio certo entre *utilitas* e *decorum* no uso dos movimentos: a complexidade da relação entre a retórica e o drama se baseia precisamente neste contraste, bem como na diferença entre *actio* e *imitatio*”²¹⁰. A imitação,

²⁰⁹ *Saepe enim audivi poetam bonum neminem - id quod a Democrito et Platone in scriptis relictum esse dicunt - sine inflammatione animorum existere posse et sine quodam adflatu quasi furoris. Qua re nolite existimare me ipsum, qui non heroum veteres casus fictosque luctus velim imitari atque adumbrare dicendo neque actor sim alienae personae, sed auctor meae, cum mihi M'. Aquilius in civitate retinendus esset, quae in illa causa peroranda fecerim, sine magno dolore fecisse:*

²¹⁰ “L’obiettivo più difficile del compito che Quintiliano si assume e trovare il giusto equilibrio fra *utilitas* e *decorum* nell’uso dei movimenti: la complessità del rapporto fra oratoria e teatro si fonda proprio su questo contrasto, nonché sulla differenza fra *actio* e *imitatio*”.

como vimos há pouco, pode denegrir a imagem do orador, por isso é preciso que o orador não imite, mas faça; que tome emprestado as técnicas de atuação dos atores como adverte Quintiliano em 11.3.89, aconselhando o orador a afastar-se, o máximo possível, do dançarino; que seu gesto seja adaptado mais ao seu pensamento do que às suas palavras, já que “não permitiria que ele usasse suas mãos para imitar atitudes ou para ilustrar qualquer coisa que ele pudesse dizer” (*Inst.* 11.3.89)²¹¹.

Além dessa ressalva quanto ao vocabulário, nos interessa no comentário de Vasaly, na citação de Cícero, o seguinte trecho: “o ator assume a máscara de um personagem fictício ou de algum morto há muito tempo; Antônio retrata a imediata e real tragédia humana, não assumindo a máscara de outra pessoa. Ele interpreta a si mesmo”²¹² (*ibidem, idem*). Entendemos, como Nocchi (2013a, p. 124-5), que a performance do orador deve ser caracterizada pela *actio* e não pela *imitatio*, como acontece no teatro, em que o ator interpreta um personagem e não apenas reproduz traços distintivos do seu objeto de imitação; o orador precisa ser, o máximo possível, espontâneo e assertivo; seus sentimentos precisam ser reais se almeja que sua performance passe credibilidade ao ouvinte. Essa necessidade de ser uma pessoa crível para que sua argumentação seja convincente é reconhecida desde Aristóteles em sua discussão a respeito do *êthos*²¹³. Todo o cuidado no tratamento ao *êthos*, adverte Quintiliano, é imprescindível para que os oradores ou seus clientes não cometam erros como esse que testemunhou: “inúmeras vezes vi quem destoasse de seu defensor com uma expressão impassível, sentando-se antes do tempo e até causando riso com algum comportamento ou com a própria expressão, mas, sobretudo, quando, por alguma razão, agem de modo teatral” (*Inst.* 6.1.38)²¹⁴.

*Fiere scaenice*²¹⁵ é o comportamento repudiado por Quintiliano: embora alguns gestos e expressões devam ser emprestados os atores, isso não deve ficar explícito. Esse pequeno paradoxo, se assim podemos dizer, nos remete ao que aponta Diskin Clay, quando especifica o

²¹¹ *Ergo ut ad se manum referre cum de se ipso loquatur et in eum quem demonstrat intendere et aliqua his similia permiserim, ita non effingere status quosdam et quidquid dicet ostendere.*

²¹² “The actor assumes the mask of a fictitious character or one long dead; Antonius, who portrays immediate and real human tragedy, does not assume the mask of another. He plays himself”.

²¹³ Algumas referências quanto à essa discussão estão em: *Rhet.* 1356a, 1377b e em 1378a. Entre os escritos latinos, *vide ad Her.* 1.5.8; 3.11; *Cic. Inv.* 1.22; *de Or.* 2.182-184; *Quint. Inst.* 4.1.6-15, 6.2.18; 11.1.31-38.

²¹⁴ *Equidem repugnantis patrono et nihil uultu commotos et intempestiue residentis et facto aliquo uel ipso uultu risum etiam mouentis saepe uidi, praecipue uero cum aliqua uelut scaenice fiunt [aliam cadunt].*

²¹⁵ Entendemos por *fiere scaenice* o comportamento semelhante aos do teatro, ou seja, para os oradores, seriam uma gesticulação fortemente marcada pelo exagero e a modulação da voz não adequada à situação e ao *êthos* do seu cliente.

posicionamento da *persona* frente ao seu discurso. Para o autor (1998, p. 17), “há uma diferença entre o poeta *de* um poema e o poeta *em* um poema, assim como há diferença entre o leitor *de* um poema e o leitor *em* um poema”²¹⁶. Clay exemplifica sua argumentação citando o poeta Catulo, que seguramente é uma pessoa diferente em sua vida fora da sua poesia daquele que aparece representado em sua poesia (*ibidem*, p. 33), sobretudo de pensarmos no poema 16, diferença outrora assinalada na discussão de Platão, na *República*, sobre o conteúdo e o estilo da poesia, quando tenta distinguir o poeta de sua máscara. Sobre esse elo entre oratória e poesia, no que tange ao discurso *sub persona*, Vasconcellos (*ibidem*, p.143) lembra-nos de que não podemos concluir que o autor empírico de uma composição literária poderia se expressar em primeira pessoa com um *êthos* que não é seu, assumindo, assim, costumes diversos aos seus.

Entretanto, como ainda ressalta Vasconcellos (*ibidem*, *idem*, nota 29), um poeta poderia se “expressar ‘através de um personagem’, como Plauto, *sub persona militis*, no *Truculento*, 5 [...] ou ‘em seu próprio nome’, *ex persona poetae*, mas não se expressa, pelo que nos tem sido dado ver, nas letras latinas, a ideia de um poeta falando em primeira pessoa”, sem que essa *persona* correspondesse ao autor empírico. O mesmo, é preciso salientar, pode ser dito com relação ao orador, tendo em vista que existe para ele a possibilidade de que construa uma *persona*, isto é, um caráter fictício durante a enunciação de seu no discurso, pois o *êthos* pregresso exerce um papel proeminente na composição do *uir bonus dicendi peritus*. A título de conclusão, compartilhamos das palavras de Vasconcellos, que expressam resumidamente o que nos empenhamos para expressar ao longo dessas páginas. Sintetiza o autor (*ibidem*, p. 158) que “o orador é um ‘fingidor’ de si mesmo, porque tem de construir a imagem mais persuasiva de si próprio, não, simplesmente, apresentar-se tal como supostamente, naturalmente, é”.

2.2 – AS ROUPAS E OS COADJUVANTES

Como temos visto até aqui, a apresentação de uma defesa ou acusação envolve muito mais do que a confecção de um discurso que siga todos os preceitos técnicos aprendidos ao longo dos anos de estudos com o *grammaticus* e o *rhetor*. Importa, de igual modo, que a atuação do orador seja convincente não apenas para a plateia, mas, principalmente, para o júri, responsável pela sentença final. Interpretar um personagem não exige só que o texto esteja completamente decorado e que, durante a atuação, os gestos sejam corretamente realizados e as

²¹⁶ “There is a difference between the poet *of* a poem and a poet *in* a poem; that there is a difference between the readers *of* a poem and the reader *in* a poem” (itálicos do autor).

emoções dos personagens sejam transmitidas ao auditório. Para persuadir o fórum, o orador poderá contar, como veremos nas páginas seguintes, com outros elementos comuns à prática dos atores: a vestimenta apropriada e a participação de coadjuvantes (no caso da apresentação do discurso, as testemunhas e os próprios clientes).

Sabemos que os atores, durante a performance no palco, serviam-se de máscaras, roupas e sandálias específicas cuja finalidade era principalmente a distinção dos personagens em caso de papéis parecidos, conforme apontam George Duckworth (1994) e Gesine Manuwald (2011) com base em evidências literárias – as peças de Plauto e Terêncio –, assim como em evidências artísticas – os manuscritos ilustrados de Terêncio, os afrescos de Pompeia e estátuas. Segundo Duckworth (*ibidem*, p. 88-9), todos os personagens utilizavam algum tipo de *ornamenta* que variavam de acordo com o papel encenado: o manto dos atores que interpretavam pessoas livres era longo, o dos soldados era mais curto, assim como o dos homens jovens, por exemplo. Essa mesma distinção das roupas se aplicava aos sapatos, como relata o autor, assinalando que as sandálias e os chinelos eram comuns nas comédias e, nas tragédias, os coturnos. Essas várias vestimentas apareciam referenciadas nos textos ou durante a apresentação, como adverte Manuwald (*ibidem*, p.77), apenas quando interferiam de alguma forma na história dos personagens.

Assim como intervinham de alguma forma na atuação e na narrativa, as roupas também interferiam positiva ou negativamente na atuação dos oradores durante sua performance. Se, como vimos, os atores dispunham das roupas específicas para cada papel a fim de compor o personagem, os oradores, em um grau menor de variação de trajes, também possuíam uma vestimenta para o fórum. Conforme diz Quintiliano (*Inst.* 11.3.137), não se trata propriamente de um traje especial, mas precisa chamar mais atenção do que a roupa de qualquer outra pessoa, por isso ela precisa distinguir o orador dos outros homens e deixá-lo com aparência viril, como deve ser a roupa dos homens dessa posição social. Quintiliano ocupa-se em especificar que será necessário que alguns cuidados sejam tomados com relação aos sapatos, a disposição dos cabelos e ao corte da toga, considerando que mudanças quanto ao uso da toga ocorrem de tempos em tempos.

Dada a preocupação de Quintiliano com a apresentação da toga dos oradores, nos lembramos de Horácio, na *Arte Poética* (179-181), quando afirma que aquilo que é visto é mais eficaz e impressionante do que o que é ouvido, ainda que esteja tratando especificamente da representação dos personagens no teatro. Quanto à importância do que é visto, resgatamos o que Gómez (*ibidem*, p. 106) aponta ao estudar a semiótica do teatro na *Institutio*. Consoante a autora, Quintiliano estrutura todos os signos que constituem a *actio*, sejam eles audíveis ou

visuais, em função do receptor, isto é, o júri e a audiência. Diante disso, entendemos o porquê de o cuidado delegado às roupas do orador também estar tratado ao longo dos ensinamentos que regulam a *actio*. Entendemos que essa discussão tem a finalidade de evitar que os oradores não sofram reprimendas como as sofreu Demóstenes, conforme narra Aulo Gélcio (*Gel.* 1.5.1).

Conta Gélcio que a fama do orador grego quanto ao cuidado excessivo com seu corpo e seu vestuário era conhecida por todas as pessoas e alcançou níveis extremos ao ponto de lhe insultarem com palavras torpes, tendo sido chamado de “elegantes mantos”, “túnicas moles”, “pouco macho” e de “boca suja”²¹⁷ por seus rivais e adversários. O cuidado excessivo com o corpo, como já advertiu Quintiliano²¹⁸, denigre a imagem do orador e o distrai dos ensinamentos necessários para a sua atuação. Isto não significa, entretanto, que o corpo deva ser negligenciado, assim como o merecido cuidado quanto ao uso da toga, já que o desleixo pode ocasionar alguns problemas durante a pronúncia, sobretudo na gesticulação. Para Quintiliano (*Inst.* 11.3.138-9), a faixa púrpura precisa ser posicionada de forma correta no corpo, caso contrário suscitará críticas, além de transparecer desmazelo por parte do orador; assim como o mau corte da toga pode causar desconforto, por isso o mestre de retórica ensina que “a borda dianteira deve, por preferência, chegar ao meio da canela, enquanto a parte de trás, por proporção, deve ser maior como o cinto é maior atrás do que na frente”²¹⁹. Podemos perceber uma metodologia para o uso correto da toga, pois o orador pode ser motivo de chacota caso sua roupa não se encontre adequada para seu ambiente e ocasião. Essa mesma preocupação, como veremos adiante, se estende em um grau menor às testemunhas, pois através da aparência também é possível suscitar comiseração.

Ainda sobre o modo correto de vesti-la, Quintiliano (*Inst.* 11.3.140) ensina que “uma parte da toga deve ser puxada para trás para que não caia sobre o braço quando o orador estiver suplicando, e a dobra deve ser jogada sobre o ombro para que não lhe cause desconforto caso a

²¹⁷ *Et hinc ei ta kompsa illa chlaniskia et malakoi chitoniskoi ab aemulis adversariisque probro data, hinc etiam turpibus indignisque in eum verbis non temperatum, quin parum vir et ore quoque polluto diceretur.* (E daí para ele aqueles “elegantes mantos” e “moles túnicas” proferidos com opróbrio por rivais e adversários; e daí também contra ele, que não foi poupado por torpes e indignas palavras, ainda mais: seria dito como pouco macho e boca suja) (Todas as traduções do texto de Aulo Gélcio são de Seabra, 2010).

²¹⁸ Em *Inst.* 1.11.15, Quintiliano diz que considera “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 obstruíram a mente com o cuidado do corpo (desejo que esses, de fato, estejam o mais distante possível daquele a quem educamos)”. (*Ne illos quidem reprehendendos puto qui paulum etiam palaestricis 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 uelim)*).

²¹⁹ *Pars eius prior mediis cruribus optime terminatur, posterior eadem portione altius qua cinctura*

borda caia”²²⁰. A disposição da toga no corpo e manejo dela é de extrema importância, pois pode significar cansaço, caso esteja caída nos braços, bem como a disposição para o combate, se estiver corretamente adequada ao corpo, além de ter um impressionante efeito se ajustado na largura no peito e estiver cobrindo todo o ombro e a garganta (*Inst.* 11.3.141). Caso a garganta esteja coberta, Quintiliano ensina que o pano deve ser retirado com a mão esquerda (*Inst.* 11.3.145) e jamais deve ser enrolado em torno do braço, como um cinto, já que isso seria um indício de loucura, ao mesmo tempo em que jogar para trás a dobra da parte inferior sobre o ombro direito seria um gesto efeminado (*Inst.* 11.3.146).

A respeito da efeminação causada pelo uso da toga, é conveniente que levemos em consideração as afirmações de Gunderson (2003, p. 127). Conforme aponta, os oradores estão em um paradoxo, já que não podem ser bonitos (entendemos aqui uma restrição à beleza física, ao cuidado exagerado com o corpo), muito menos feios demais ou sujos, tanto na aparência física quanto nas roupas. Isto equivale a dizer que sua aparência não deve atrair mais atenção do que suas palavras. Para Gunderson (*ibidem, idem*), a legitimidade do orador estaria aliada à sua aparência, o que o lançaria em outro paradoxo: “o orador não pode ser superficial ou uma criatura de aparências, mas, ao mesmo tempo, sua aparência é vital. Ele pode não ser bonito, mas não deve ser feio. Então, ele precisa, de fato, possuir algum tipo de beleza, apenas não o tipo errado. Portanto, ele deve possuir algum tipo de beleza, apenas não a errada”²²¹. Entre esses paradoxos, Gunderson conclui que a beleza do orador, sobretudo aquela expressa através de suas roupas, deve ser exaltada com elogios que estejam intimamente ligados à sua virilidade e à sua autoridade masculina.

O problema da expressão da sexualidade através das roupas e da gestualidade aparece em uma anedota narrada por Aulo Gélcio sobre Quinto Hortênsio. Segundo a narrativa de Gélcio (*Gel.* 1.5.2), Hortênsio era um orador contemporâneo de Cícero, muito famoso por sua elegância seja ao discursar, seja no seu modo de se vestir. No entanto, visto que “suas mãos na ação eram bastante argutas e gestuosas, foi atormentado por injúrias e reprimendas, e muitas coisas contra ele, como se contra um histrião, até em processos e julgamentos foram ditas”²²².

²²⁰ *Pars togae quae postea imponitur sit inferior: nam ita et sedet melius et continetur. subducenda etiam pars aliqua tunicae, ne ad lacertum in actu redeat: tum sinus iniciendus umero, cuius extremam oram reiecisse non dedecet.*

²²¹ “Again, we have the paradox: the orator cannot be superficial and a creature of appearances, but at the same time his appearance is vital. He may not be beautiful, but he must be ugly. Thus, he must in fact possess some version of beauty, just not the wrong kind”.

²²² *et amictus esset manusque eius inter agendum forent argutae admodum et gestuosae, maledictis compellationibusque probris iactatus est, multaque in eum, quasi in histrionem, in ipsis causis atque iudiciis dicta sunt.*

Assim como Demóstenes, Hortênsio era conhecido pelo seu cuidado com o corpo e por ostentar a maior elegância em suas apresentações. Nesse relato de Gélio, a acusação de histrionismo está intrínseca à violação dos preceitos de virilidade até por causa da sua excessiva atenção para ao vestuário entendida como um sinal de efeminação.

A oratória não deve ter como objetivo dar prazer, mas, sim, persuadir, por isso precisa ser entendida como a define Quintiliano (*Inst.* 11.3.32): na pronúncia não devem ser aceitas performances que fujam ao correto uso da modulação da voz, com a correta respiração, para que a fala do orador não pareça nem exagerada, nem fraca, grosseira ou efeminada. Para Enders (1997, p. 264), o teatro, em partes, era uma péssima influência para os oradores devido ao histrionismo dos personagens homossexuais e das mulheres. Não é aceitável, evidentemente, que se afirme a existência de uma “oratória feminina”, mas relata-se o perigo de uma performance masculina com traços efeminados, ridículos e comprometedores quanto à integridade do orador, o que não seria aceito no fórum, já que “o orador como ator é um caso especial. Atuar produz prazer efeminado e ilegitimidade, mas a atuação de um orador produz prazer viril e autoridade”²²³ (Gunderson, *ibidem*, p. 131).

A vestimenta, no caso do orador, apenas ratifica a integridade e o respeito que deve estar presente em todas as suas ações, o cuidado exagerado, por outro lado, transmite a ideia de feminilidade e superficialidade. A observância da toga durante a atuação também é importante, como vimos, já que Quintiliano sinaliza que quando se é convidado a falar, é preciso levantar-se com deliberação, tornar o traje mais volúvel, ter um momento rápido de reflexão e dedicar um breve espaço ao arranjo da toga (*Inst.* 11.3.156). Por ser uma roupa como manejo específico, dobras precisas e um arranjo correto ao corpo, pensamos que, ao demorar alguns minutos antes de tomar seu posto para falar devido ao arranjo de sua toga, o orador poderia garantir a atenção da plateia, aumentando a expectativa por ouvi-lo discursar. No entanto, essa também pode ser uma estratégia perigosa, se vier a desviar a atenção do público antes mesmo da pronúncia.

Para Quintiliano, o cuidado com a toga é necessário, todavia, há outras considerações mais importantes que o orador deve ter em mente (*Inst.* 11.3.149). Assim como um protagonista precisa de atores que lhe deem suporte em sua apresentação e complementem a história encenada, o orador, muitas vezes, não defende uma causa sozinho, isto é, conta com coadjuvantes (aqui os entendemos como as testemunhas ou os próprios clientes) para executar sua performance. A atenção ao traje é essencial, pois, como afirma Quintiliano (*Inst.* 6.1.30),

²²³ “The orator as actor is a special case. Acting produces effeminate pleasure and illegitimacy, but an orator's acting produces virile pleasure and authority. The orator plays a man better even than an actor does”.

“não apenas com palavras, mas também com gestos levamos alguém às lágrimas, daí o costume de apresentar aqueles que estão sob julgamento sujos e malvestidos, acompanhados de seus filhos e pais”²²⁴. Nosso rétor, ao tratar da peroração baseada nos afetos, deixa-nos claro que uma série de fatores de natureza cênica contribuem para que a *actio oratoria* culmine na comoção da plateia, por exemplo, a presença das testemunhas e sua caracterização, ao dizer: “mas eu sei que a imundície, o desleixo e até um aspecto semelhante dos familiares tem sido eficaz e as preces têm produzido um grande efeito para a absolvição”²²⁵.

Na construção latina, Quintiliano utiliza as palavras *sordes* (imundície) e *squalor* (desleixo), assim por nós traduzidas, que parecem reforçar o caráter teatral da cena construída, haja vista seus respectivos significados encontrados no *Oxford Latin Dictionary*. Para *sordes*, além da acepção “sujeira”, encontramos a descrição de um tipo de roupa escura usada pelas rezadeiras, ou pelas suplicantes, geralmente preta²²⁶; *squalor* caracteriza tanto um estado de sujeira ou negligência com sua própria aparência, como até mesmo o vestir-se em sinal de luto²²⁷. A caracterização é fundamental na empreitada de comover o juiz, pois ela “não tem meio termo, já que culmina ou em lágrimas ou em riso (*Inst.* 6.1.45)²²⁸”. Por essa razão, o réu e seus familiares exercem um papel fundamental: sua aparência, sua voz e sua expressão facial precisam combinar com o discurso do defensor para não provocarem o riso no auditório. Quintiliano, então, adverte: “que o orador meça e considere com cuidado as suas forças, percebendo quão onerosa é a tarefa que ele está para empreender (*Inst.* 6.1.45)²²⁹”.

A presença das testemunhas pode auxiliar o orador a conquistar a audiência ou atrapalhar a sua atuação: nosso mestre de retórica descreve alguns casos em que coadjuvantes foram utilizados de maneira imprópria por alguns oradores, transformando a performance na frente do juiz em uma cena cômica. Uma das histórias contadas por Quintiliano é a de um orador que levou crianças ao fórum e jogou, no meio delas, pedaços de ossos com a finalidade de que fossem disputados por elas. Como consequência, relata Quintiliano (*Inst.* 6.1.47), pôde ter causado desconforto na plateia. Essa atitude foi reprovada devido à falta de discernimento e

²²⁴ *Non solum autem dicendo, sed etiam faciendo quaedam lacrimas mouemus, unde et producere ipsos qui periclitentur squalidos atque deformes et liberos eorum ac parentibus institutum.*

²²⁵ *At sordes et squalorem et propinquorum quoque similem habitum scio profuisse, et magnum ad salutem momentum preces attulisse;*

²²⁶ OLD, 1968, p. 1793 – 2 (pl. only) *The dark clothes worn by mourners, suplicants, etc. (either soiled or of natural black wool).* **b** (as affected by defendants in court).

²²⁷ OLD, 1968, p. 1812 – 2 *Dirtiness, filth (of person or dress); unshaven beard and hair.* **b** *a dirty or neglectful state of person or dress as a sign of mourning.*

²²⁸ *nihil habet ista res medium, sed aut lacrimas meretur aut risum.*

²²⁹ *Quare metiatur ac diligenter aestimet vires suas actor, et quantum onus subiturus sit intellegat*

sensibilidade do orador, embora, segundo conta, fosse extremamente reconhecido pela sua habilidade. Não faltam exemplos de ocasiões em que o uso de coadjuvantes durante a pronúncia não saiu da forma esperada.

No *Pro Cluentio* (57 et seq.), Cícero conta que, durante a sua pronúncia, o orador adversário, acreditando fazer um discurso dos mais engenhosos e utilizando todos os recursos estilísticos para orná-lo, disse ao júri:

“considerai, juízes, a sorte dos homens, considerai a incerteza e a diversidade dos acontecimentos, considerai a avançada idade de Fabrício...”, tendo repetido muitas vezes este ‘considerai...’ como um ornamento ao seu discurso, ele mesmo se virou para olhar, mas Gaio Fabrício, todo cabisbaixo, havia saído de seu assento”²³⁰.

Quintiliano conta essa história novamente em *Institutio oratoria* 6.3.39 ao tratar do riso, explicando que alguns casos precisam de uma exposição correta e elegante. No caso acima, Fabrício, pelo que entendemos dos relatos de Cícero e de Quintiliano, fazia parte da argumentação previamente preparada pelo orador e da construção cênica do discurso, como que ilustrando a exposição, todavia deixou o tribunal sem aviso e arruinou o discurso do orador. Utilizar alguns recursos durante o discurso exige experiência e preparo, porquanto algo inesperado, como nessa outra história, pode atrapalhar a *actio* do orador. Conta Quintiliano que

outro advogado pensou que exibir o retrato do marido teria sido de grande ajuda para a ré, mas a imagem causou riso no mais das vezes. Na verdade, aqueles que tinham a tarefa de trazê-la, ignorando como seria o epílogo, mostravam-na em público todas as vezes que o defensor olhava para trás; e, enfim, exibida de maneira inusitada, até por causa da sua deformidade (pois era de cera moldada no cadáver do velho) pôs a perder o crédito precedente do discurso (*Inst.* 6.1.40)²³¹.

Quanto ao risível na oratória, Cícero e Quintiliano apresentam posicionamentos semelhantes em alguns aspectos, principalmente quanto ao riso não poder ser ensinado por meio

²³⁰ *Itaque cum callidissime se dicere putaret et cum illa verba gravissima ex intimo artificio deprompsisset, 'Respicite, iudices, hominum fortunas, respicite dubios variosque casus, respicite C. Fabrici senectutem' – cum hoc 'respicite' ornandae orationis causa saepe dixisset, respexit ipse: at C. Fabricius a subselliis demisso capite discesserat*

²³¹ *Alius imaginem mariti pro rea proferre magni putavit, at ea risum saepius fecit. Nam et ii quorum officii erat ut traderent eam, ignari qui esset epilogus, quotiens respexisset patronus offerebant palam, et prolata nouissime deformitate ipsa (nam senis cadaveri <cera erat> infusa) praeteritam quoque orationis gratiam perdidit.*

exercícios (*Inst.* 6.3.14-15), mas ser objeto de ensinamento por parte dos mestres de retórica, já que o assunto é difícilimo e até aquele momento não havia recebido atenção específica nem tratamento sistemático. O riso é assunto de constante preocupação para Quintiliano, uma vez que, durante sua atuação, “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)²³². Os gestos, que estão sob cuidado do comediante, também, se usados de forma errônea, provocarão riso nos espectadores, por isso a necessidade de uma educação com o profissional hábil no manuseio correto do corpo, já que, conforme sua orientação, “ainda que a seriedade possa acrescentar muita graça a quem profere uma frase, e esta se torne ridícula justamente porque esse que fala não ri, às vezes a aparência, a fisionomia e os gestos não são, todavia, menos urbanos, desde que observados os limites” (*Inst.* 6.3.26)²³³.

É fácil compreender o porquê de o riso não ser matéria de ensino do *comoedus*, assim como compreender a necessidade de ensinar a utilizá-lo e de reconhecer seu poder de impacto. Quintiliano assevera: “ridicularizar a si mesmo é coisa típica quase que exclusivamente dos bobos, em tudo desaconselhável para um orador” (*Inst.* 6.3.82)²³⁴. Para o autor da *Institutio*, a adequação aos limites da atuação é a essência de uma boa performance no fórum, sobretudo no que tange ao riso, uma vez que ele pode ser provocado por uma palavra ou por um ato (*Inst.* 6.3.25) ou, acrescentamos, pelo uso indevido de uma testemunha ou artefato, comum no cotidiano do fórum. Em outro discurso de Cícero, percebemos que a prática de recorrer à atuação de testemunhas era comum. No *Pro Caelio*, por exemplo, Cícero faz uso de vários pronomes demonstrativos, como em: “*quod cum huius vobis adulescentiam proposueritis, constituitote ante oculos etiam huius miseri senectutem, qui hoc unico filio nititur, in huius spe requiescit, huius unius casum pertimescit*” (*Cael.* 79)²³⁵. Entendemos que repetição do mesmo pronome três vezes (*huius ... huius... huius*) reforça o apelo demonstrativo do discurso, bem como a aliteração da consoante aspirada (*huius ... huius ... hoc ... huius*) funcionando como uma ajuda auditiva e visual ao argumento, e vivificando o apelo à comiseração.

Ajuda ainda nessa empreitada, além da caracterização das roupas das testemunhas e o cuidado com a toga, levar ao tribunal artefatos utilizados nos crimes, devido ao seu teor

²³² *Oratori minime conuenit distortus uultus gestusque, quae in mimis rideri solent. Dicacitas etiam scurrilis et scaenica huic personae alienissima est.*

²³³ *Quamquam autem gratiae plurimum dicentis seueritas adfert, fitque ridiculum id ipsum, quod qui dicit illa non ridet, est tamen interim et aspectus et habitus oris et gestus non inurbanus, cum iis modus contingit.*

²³⁴ *In se dicere non fere est nisi scurrarum et in oratore utique minime probabile*

²³⁵ “Quando olhardes para a juventude dele, colocai também diante dos olhos a velhice deste infeliz que tem como amparo este único filho, que nele deposita as suas esperanças, que receia a morte do seu único filho” (Tradução de Maurício, 2013).

apelativo. Quintiliano indica que era costumeiro ver sendo utilizados “a espada ensanguentada, os ossos em meio às feridas, as vestes cobertas de sangue, assim como as feridas serem expostas e corpos açoitados serem desnudados” (*Inst.* 6.1.30)²³⁶. Para ele, “a força dessas técnicas é quase sempre imponente, como se conduzisse os ânimos dos homens presentes aos acontecimentos” (*Inst.* 6.1.31)²³⁷, o que nos remete ao conceito de *enargeia*²³⁸ que, segundo Ruth Webb (2009, p. 90), no âmbito da oratória, tem a função de tornar explícitos os acontecimentos narrados pelo orador e fazer com que o público se comova e sinta as emoções adequadas aos eventos descritos. Acrescenta Webb (*ibidem, idem*) que a “*enargeia* tenta alcançar o ideal inalcançável de um juiz que testemunhou o crime e assim pode chegar a uma decisão que é certa e não sujeita aos caprichos da interpretação e probabilidade”²³⁹.

O tratamento de Quintiliano quanto ao figurino, tanto do orador como das testemunhas, assim como a presença delas na composição da performance é parte de uma discussão maior dentro do primeiro capítulo do sexto livro: como fazer uma peroração bem-feita, sendo esta a última parte do discurso. Caso o orador não tenha conseguido comover seus ouvintes até aquela altura do discurso, deve se valer dessa última oportunidade e lançar mão de todas as estratégias para a persuasão, uma vez que público e juiz devem sentir não apenas que eles compreenderam os fatos e argumentos, mas que eles estavam com o orador quando ocorreram. Por esse motivo, todo o trabalho de Quintiliano ao delimitar os limites da *actio oratoria* consiste, ao que nos parece, em ensinar aos seus alunos que a espontaneidade é a condição mínima para ganhar credibilidade em seu discurso e não se parecer como os pantomimos no uso dos gestos e da voz. Como nos lembra Rezende (2010, p. 24), ao mesmo tempo em que a oratória acontece em um cenário, teatralizável em tudo, e atua sob uma ética, nos é permitido falar da eloquência como uma estética. O que caracterizaria e justificaria essa estética é, entretanto, a sua condição de elemento imprescindível na conquista de um objetivo previamente estabelecido, qual seja: mover o espírito daquele que ouve é, enfim, tudo o que se espera.

2.3 – *DECORVM*

Conforme temos demonstrado até aqui, ambos, atores e oradores, compartilham inúmeras similaridades quanto a sua performance: o cuidado com as *uestimenta* ao se

²³⁶ *et ab accusatoribus cruentum gladium ostendi et lecta e uulneribus ossaet uestes sanguine perfusas uidemus, et uulnera resolui, uerberata corpora nudari.*

²³⁷ *Quarum rerum ingens plerumque uis est uelut in rem praesentem animos hominum ducentium.*

²³⁸ *Supra*, p. 61-2

²³⁹ *Enargeia* attempts to achieve the unattainable ideal of a judge who has witnessed the crime and thus can reach a decision that is certain and not subject to the vagaries of interpretation and probability.

apresentarem diante do seu público, o controle da voz durante seu pronunciamento e a correta gesticulação de acordo com o personagem apresentado. Além da observação a esses aspectos da atuação, ao decorrer dessa seção, veremos que ambos necessitam estar atentos aos preceitos do *decorum*, sobretudo, os oradores pela necessidade de transmitir, a quem os ouve, credibilidade através do seu comportamento e discurso. Partindo da etimologia da palavra, já vislumbramos a necessidade de agir apropriadamente conforme a situação para alcançar um objetivo; no contexto retórico, a persuasão. De acordo com o OLD, o vocábulo *decor* tem sua raiz etimológica no verbo *decet*, utilizado apenas na terceira pessoa do singular, cujo significado restringe-se a “estar de acordo com os padrões de gosto ou comportamento, ser apropriado, estar correto”²⁴⁰, o que atesta a necessidade de seguir um conjunto de regras estético-linguístico-emocionais quando o objetivo é convencer seu ouvinte.

Vimos, há pouco, os preceitos que norteiam o bom e correto uso da toga e a caracterização das testemunhas e clientes ajudando os oradores a respeitarem o decoro exigido pelo fórm. Quanto ao *decorum* na linguagem, Pereira (2010b, p. 255) salienta a necessidade que o orador tem de considerar toda uma tradição de discursos, sob os quais será julgado, sobretudo no que concerne à sua conveniência à situação em que se insere o locutor e o seu discurso. Em outro artigo, discutindo o *decorum* na *Institutio*, Pereira (2010a, p. 236) aponta que o *decorum* não tem relação apenas com a dualidade conteúdo/forma de um discurso, mas considera, de igual modo, o *êthos* do falante, o orador, e o próprio discurso, bem como entre aquele que fala e os seus ouvintes. O autor (*ibidem, idem*) exemplifica essa premissa comparando nossa necessidade de encontrar, nas análises de discursos, os índices de quem diz algo, daquilo que se diz, como, quando e onde isso é dito, por quê e para quem, concluindo por meio do trabalho de Russell (2001), que o decoro, outrora abordado por Aristóteles (*Rhet.* 3.1404b e 1408a) como uma adequação da linguagem ao objeto por ela representado, também “tem, obviamente, uma dimensão ética, dificilmente separável de sua contraparte estética ou retórica”. Assim, para o pesquisador (2010a, p. 263), “Quintiliano, defende, para o orador que procura formar com seu tratado, uma correspondência entre o *uir bonus* e o *dicendi peritus*. Esse decoro é o que obriga, no discurso como na vida, a observar o que convém”.

Estar atento ao princípio da conveniência não é apenas o necessário, conforme depreendemos do relato de Quintiliano em *Inst.* 2.10.13, mas também observar aos atores que “ornamentam, com certo decoro teatral, o modo costumeiro de se falar”²⁴¹. Segundo considera

²⁴⁰ Decet (*ibidem*, p.490) to accord with approved standards of taste or behaviour, be proper, be right. (of persons) to be right or fitting for, become.

²⁴¹ *sermonis decore quodam scaenico exornant.*

Nocchi (2013b, p. 166), a principal dificuldade dos oradores era encontrar o equilíbrio entre a *utilitas* e o *decorum*, pilares da complexa e tênue relação entre a retórica e o teatro, principalmente ao ornar devidamente o discurso. Temos visto que os atores e oradores atuavam consoante a necessidade e os pré-requisitos da *persona*; no entanto, a *actio* dos oradores precisava atender a conveniência do púlpito seja ela na escolha correta dos gestos, seja na apresentação das testemunhas, seja no mover dos afetos ou na escolha do estilo adequado de discurso. Quando ao estilo do discurso, Reboul (1998, p. 62) salienta que

o melhor estilo, ou seja, o mais eficaz, é aquele que se adapta ao assunto. Isso significa que ele será diferente conforme o assunto. Os latinos distinguiam três gêneros de estilo: o nobre (*gravis*), o simples (*tenuis*) e o ameno (*medium*), que dá lugar à anedota e ao humor. O orador eficaz adota o estilo que convém a seu assunto: o nobre para comover (*mouere*), sobretudo na peroração; o simples para informar e explicar (*docere*), sobretudo na narração e na confirmação; o ameno para agradar (*delectare*), sobretudo no exórdio e na digressão. A primeira regra é, portanto, a da conveniência (*prepon, decorum*).

Reboul aponta que é tarefa do orador adotar um gênero de estilo para cada objetivo, isto é, para cada causa um tipo de discurso (grave, simples ou ameno) respeitando o princípio da conveniência. Mendelson (2001, p. 278) vai além e acrescenta que “o decoro está coordenado à prudência, a capacidade geral de responder a controvérsia com dignidade e bom senso”²⁴², assim como esta coordenado à compreensão do que é apropriado nas causas complexas complexas. Segundo Cícero (*de Orat.* 3.212), cabe ao orador não só acomodar a eloquência às questões que serão apresentadas no discurso, mas também é necessário estar atento à persuasão a fim de que se tenha um efeito sobre o mundo. O decoro é, em última instância, cognato com a prudência, o conhecimento da ação apropriada em resposta a situações específicas: agir de modo decoroso é “ser capaz de fazer o que convém em todos os casos diz respeito à arte e à natureza, saber o que e quando é conveniente, da prudência”²⁴³.

Reflexos do pensamento ciceroniano quanto ao decoro podem ser encontrados em Quintiliano que, por sua vez, o apresenta com a única forma de angariar credibilidade, além de ser verossímil. Convém ao orador adequar-se a *dignitas* e o *decorum*, isto é, “se os gestos e a expressão facial não se coadunam com o discurso, se dissermos coisas tristes sorrindo e se afirmamos algo e negamos acenando com a cabeça, faltará não só peso no que dissermos, mas,

²⁴² Decorum is itself coordinate with prudence, the general ability to respond to controversy with dignity and common sense.

²⁴³ Cíc., *de Orat.* 3.212 *omnique in re posse quod deceat facere artis et naturae est, scire quid quandoque deceat prudentiae.*

principalmente, credibilidade nisso”²⁴⁴. Do orador não é aceito qualquer comportamento que viole o decoro quanto à sua própria *persona* e à do juízes, uma vez que a expectativas no discurso estão firmadas no respeito aos padrões previamente estipulados pela ocasião em se apresentarão, assim como pela posição social dos agentes da cena. Miotti (2016, p. 189-190) resume que “Quintiliano, ainda quando não o diz explicitamente, admite que há inescapáveis similaridades entre bons atores e bons oradores quanto aos objetivos, às técnicas, e à atuação. Tanto atores quanto oradores observam o *decorum* relativo às suas atividades e o próprio Quintiliano demonstra reconhecer que há bons e maus atores, assim como oradores”. Como assinala Giuseppe Aricò (2001, p. 268), “a analogia entre o orador e o ator não exclui as diferenças; e é a mesma instância do *decorum* que induz a uma reflexão sobre a especificidade das duas artes”²⁴⁵.

Seguindo o pensamento de Aricò, podemos pensar que a instância do *decorum* também está intrínseca à função social de cada um desses profissionais. É sabido que os oradores eram pessoas ilustres na sociedade romana e pertenciam ao grupo das pessoas beneficiadas pela sua posição social, o que não podemos afirmar categoricamente quando falamos dos atores, embora saibamos de grandes atores que, devido ao seu prestígio e talento, foram bem pagos segundo atestam algumas fontes literárias²⁴⁶. Entretanto, o status social dessa categoria do entretenimento tão presente na sociedade romana não era o mesmo que o dos oradores, por exemplo, até mesmo para aqueles muito prestigiados. Gesine Manuwald (2011, p. 86) aponta que a posição social da maioria dos atores é provavelmente a razão pela qual lhes foram negados alguns direitos políticos e cívicos comuns a maioria dos cidadãos comuns. Para Manuwald (*ibidem*, p. 87), esse banimento de direitos caracterizava-se como uma tentativa de “evitar a turbulência política e social decorrente do teatro e impedir que membros de classes sociais mais altas aparecessem no palco”²⁴⁷.

Acreditamos que essa preocupação estava atrelada mais uma vez à posição social de ambas as classes e ao decoro relativo às respectivas profissões, haja vista, como temos visto até aqui, os oradores carecerem de uma ampla formação em distintos conhecimentos para atuarem e aos atores, como parece sugerir Manuwald (2011, p. 85), não eram exigidos nenhuma

²⁴⁴ Inst. 11.3.67 *si gestus ac vultus ab oratione dissentiat, tristia dicamus hilares, adfirmemus aliqua renuentes, non auctoritas modo verbis sed etiam fides desit. Decor quoque a gestu atque motu venit.*

²⁴⁵ “Ma l’analogia tra l’oratore e l’attore non esclude le differenze; ed è la stessa istanza del decorum che induce una riflessione sulle specificità delle due artes”.

²⁴⁶ Tomamos como exemplo Cícero ao comentar (*Q Rosc.* 22-3) a respeito de Róscio, famoso ator nos tempos da República, que chegou a ganhar meio milhão de sestércios por ano.

²⁴⁷ [...] were probably designed to prevent political and social upheaval arising from the theatre and to deter members of higher social classes from appearing on stage.

formação prévia ou pertencerem exclusivamente às classes mais favorecidas da sociedade. De acordo com Manuwald (*ibidem, idem*), na Grécia clássica os atores eram cidadãos que, durante os festivais, interpretavam os personagens requeridos pelo história encenada. Já em Roma, sobretudo na era republicana, os atores eram extremamente profissionais²⁴⁸, ainda que, consoante Manuwald (*ibidem*), a maioria dos atores fosse constituída de estrangeiros, pessoas que integravam as classes mais baixas da sociedade (Tac. *Ann.* 14.21.1) e um certo número era de escravos e homens livres (Plaut. *Asin.* 2-3; Cic. *Q. Rosc.* 27-8), o que nos induz a crer que, em Roma, os agentes do entretenimento teatral não eram muito valorizados ou bem vistos como na Grécia²⁴⁹.

Em contrapartida, durante os anos do Império, a situação dos atores diante da sociedade já não era a mesma do que nos tempos republicanos. Por meio do discurso de Cícero contra Marco Antônio nas *Filipicas*²⁵⁰, é possível que depreendamos o início de uma socialização de pessoas públicas, como o próprio Marco Antônio e Sila, comportamento não aprovado por seus oponentes, com algumas trupes de atores (Manuwald, *ibidem*, p. 88). Além dessa proximidade inexistente nos séculos anteriores, há de ser notado, como destaca Manuwald (*ibidem, idem*), um crescente número de atores, o que estudiosos modernos categorizam como o “século do indivíduo” tendo em vista a participação dos atores em distinto papéis e encenações diferentes, o que, destaca o autor (*ibidem*, p. 88), “foi visto como foi visto como um primeiro passo, através de competições de mimos no tempo de César, em direção à pantomima com dançarinos realizando solos, em que o virtuosismo dos atores individuais tendia a dominar sobre as estruturas do enredo”²⁵¹. Como relatam Cícero (*Orat.* 109) e Quintiliano (*Inst.* 11.3.111), os atores tendiam a se especializar em apenas um gênero, mas não exclusivamente; ainda assim sofreram alguns sanções e reprimendas devido a excessos, o que assinala mais uma vez a necessidade de um afastamento, por parte dos oradores, dos atores.

Embora tenha sofrido modificações durante a carreira: uso de máscaras, profissionalização dos atores, os atores também respeitavam alguns princípios do *decorum*, mas a fuga à conveniência não era tão grave, cremos, quanto era aos oradores, por isso a preocupação de Quintiliano de que os limites do decoro não fossem ultrapassados por seus pupilos. Destaca

²⁴⁸ Para mais informações, ver Manuwald (2011, p. 85, nota 147).

²⁴⁹ Manuwald aponta as seguintes referências: Cic., *Rep.* 4.10; Liv. 24.24.4; Nep. *praef.* 5; Tac., *Dial.* 10.5

²⁵⁰ Cic., *Phil.* 2.20; 2.58; 2.61-2; 2.67; 2.101; 8.26; 10.22; 13.24

²⁵¹ The performance of actors in different roles and in diferente plays has been seen as a first step, via mime contests in Caesar’s time, towards pantomime with dancers performing solos, where the virtuosity of individual actors tended to dominate over plot structures.

López (2007, p. 318) que, para nosso rétor, o decoro caracteriza-se como algo que “pode ser aprendido com o tempo, mas não ensinado sistematicamente”²⁵², o que justifica algumas escolhas de Quintiliano durante a formação estipulada na *Institutio* e legitima a importância de uma formação junto ao *comodeus* para que nenhuma inconveniência fosse cometida durante a apresentação, assim como decretos fossem sancionados para que a imagem pública dos oradores não fosse manchada pelos exageros oriundos do teatro, a julgar pelo riso ser uma das principais consequências de um comportamento indecoroso.

²⁵² something that can be learned through time but not taught systematically

3 – TRADUÇÕES

3.1 – *Institutio oratoria* 1.11.1-19

[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 uernilitate imbuatur nec amoris, auaritiae, 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 aliis non

[11] 1. É necessário também dar alguma atenção ao ofício do comediante, até o ponto em que o futuro orador deseje a habilidade na proferimento; dado que eu não quero que o menino, a quem instruímos a discursar, tenha uma voz enfraquecida e fina de mulher ou trêmula de um velho. 2. Nem imite os vícios da embriaguez, nem seja impregnado pelas travessuras dos escravos, e nem aprenda a expressar as emoções do amor, da avareza e do medo; nem tudo isso é necessário 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 comediantes. Ainda que o orador deva, dentro de certos limites, desempenhar ambos, deverá, no entanto, afastar-se do comediante, sobretudo evitando a expressão facial e corporal exageradas. Porque, se nisso está a arte daquele que fala, a primeira recomendação é aparentar não a ter. 4. Qual é, então, o dever desse professor²⁵³? 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 com som cheio, algumas, do mesmo modo, produzimos com som um pouco mais duro e mudamos para outras não

²⁵³ Quintiliano refere-se aqui ao *comoedus*. 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.

dissimilibus sed quasi hebetioribus permutamus. **5.** Quippe et rho litterae, qua Demosthenes quoque laboravit, labda succedit, quarum uis est apud nos quoque, et cum c ac similiter g non 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 catapeplasmenon dicunt **7.** (sic appellatur cantus tiliarum 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 ipse premeretur. **11.** Infinitum autem, ut mox dicemus, in his quoque rebus momentum est,

dessemelhantes, mas [para outro] algo mais fraco. **5.** Com efeito, *lambda* substitui a letra *rho*, sobre a qual Demóstenes também se empenhou, das quais a pronúncia é a mesma para nós, da mesma forma que, se C e G não forem 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 *καταπεπλασμένον*²⁵⁴. **7.** (Assim é chamado o som das flautas, que, quando fechadas as fendas, 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 sobrancelhas eram levantadas para qualquer subida de voz; as de outros contraídas; as de outros ainda [moviam-se] em discordância, uma vez que estendiam uma para o alto, a outra quase esmagava o próprio olho. **11.** No entanto, como veremos em breve, também há de se empregar um esforço incessante nessas

²⁵⁴ Liddell and Scott (*ibidem*, p. 768) definem *καταπεπλασμένον* como participio perfeito de *καταπλάσσω*, cujo significado é cobrir, encobrir ou as notas mais altas em uma flauta.

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 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 secernat:

questões, pois nada que não é decoroso pode ser agradável. **12.** O *comoedus* 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 pronúncia, 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 pronúncia, 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 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.** Pois, ninguém teria negado que esses aspectos fazem parte da pronúncia, nem que a própria pronúncia se aparta da figura do orador:

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 ciuiliū 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 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.

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 desde aqueles 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, certamente, 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*²⁵⁵, de Cícero, com as quais recomenda que o orador faça uso de uma “inflexão forte e viril dos pulmões, não oriunda do teatro e dos atores, mas do exército ou mesmo do ginásio”²⁵⁶. 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, pois, 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.

²⁵⁵ Cícero, *de Oratore* 3.220

²⁵⁶ Tradução de Scatolin, 2009.

3.2 – *Instituio oratoria* 6.1.1-55

1. Peroratio sequebatur, quam cumulum quidam, conclusionem alii uocant. Eius duplex ratio est, posita aut in rebus aut in adfectibus. Rerum repetitio et congregatio, quae Graece dicitur ἀνακεφαλαίωσις, quibusdam Latinorum enumeratio, et memoriam iudicis reficit et totam simul causam ponit ante oculos, et, etiam si per singula minus mouerat, turba ualet. 2. In hac quae repetemus quam breuissime dicenda sunt, et, quod Graeco uerbo patet, decurrendum per capita. Nam si morabimur, non iam enumeratio, sed quasi altera fiet oratio. Quae autem enumeranda uidentur, cum pondere aliquo dicenda sunt et aptis excitanda sentiis et figuris utique uarianda: alioqui nihil est odiosius recta illa repetitione uelut memoriae iudicum diffidentis. 3. sunt autem innumerabiles, optimeque in Verrem Cicero: ‘si pater ipse iudicaret, quid diceret cum haec probarentur?’ et deinde subiecit enumerationem; aut cum idem et in eundem per inuocationem deorum spoliata a praetore templa dinumerat. Licet et dubitare num quid nos fugerit, et quid responsurus sit aduersarius his et his,

1. A parte seguinte era a peroração, a qual alguns chamam de encerramento do discurso e outros de conclusão. Há dois tipos de peroração: uma ligada aos fatos, outra ligada aos afetos. A repetição e recapitulação dos fatos, chamada em grego, ἀνακεφαλαίωσις²⁵⁷ [*anakefalaiosis*] e enumeração, para alguns latinos, refrescam a memória do juiz e, ao mesmo tempo, colocam toda causa diante dos olhos, e, ainda que ele não tenha se comovido por um fato isolado, a listagem cumpre seu papel. 2. Na peroração retomaremos os argumentos, os quais devem ser mencionados resumidamente, e, como indicado pelo termo grego, devem ser expostos por partes. Se nos demormos, no entanto, já não se fará uma enumeração, mas quase outro discurso. Esses argumentos que precisamos recapitular devem ser proferidos com um certo peso e realçados por sentenças convenientes e variadas, sobretudo, quanto às figuras retóricas: ademais, nada há de mais odioso do que aquela simples repetição, como se desconfiassem da memória dos juizes. 3. Há inumeráveis tipos de perorações, e a melhor é a de Cícero contra Verres: “se teu pai fosse juiz, o que ele diria quando esses fatos fossem provados?”²⁵⁸ e, depois, expôs a enumeração; ou quando o próprio Cícero, no mesmo discurso, elenca os templos espoliados pelo pretor através de uma invocação aos deuses²⁵⁹. É legítimo também hesitar sobre o que, por ventura, tenha nos escapado e sobre o que o adversário haveria de responder a respeito disto e daquilo,

²⁵⁷ *Anakefalaiosis* do vocábulo ἀνακεφαλαίωσις, εως, η; segundo Liddell & Scott (1987, p. 99), um resumo.

²⁵⁸ Cícero, *In Verrem* 5.136

²⁵⁹ Cícero, *In Verrem* 5.184-8

aut quam spem accusator habeat omnibus ita defensis. 4. Illa uero iucundissima, si contingat aliquod ex aduersario ducere argumentum, ut si dicas: ‘reliquit hanc partem causae’, aut ‘inuidia premere maluit’, aut ‘ad preces confugit merito, cum sciret haec et haec’. 5. Sed non sunt singulae species persequendae, ne sola uideantur quae forte nunc dixerō, cum occasiones et ex causis et ex dictis aduersariorum et ex quibusdam fortuitis quoque orientur. Nec referenda modo nostra, sed postulandum etiam ab aduersariis ut ad quaedam respondeant: 6. id autem si et actionis supererit locus et ea proposuerimus quae refelli non possint; nam prouocare quae inde sint fortia non arguentis est sed monentis. 7. Id unum epilogi genus uisum est plerisque Atticorum, et philosophis fere omnibus qui de arte oratoria scriptum aliquid reliquerunt. Id sensisse Atticos credo quia Athenis adfectus mouere etiam per praeconem prohibebatur orator.

ou ainda sobre que tipo de esperança teria o acusador depois de todos os argumentos terem sido defendidos dessa maneira. 4. Com efeito, a peroração será agradabilíssima se tivermos a oportunidade de retomar um argumento a partir de alguma fala adversário, como se dissesse: “ele omitiu essa parte da causa”, ou “ele preferiu atacar-nos com ódio”, ou “com razão recorreu às preces, já que sabia disso e daquilo”. 5. Mas não vou expor em detalhes cada tipo de peroração, para que não pareçam ser as únicas essas que, em breve, terei mencionado, haja vista que as oportunidades surgem a partir das causas, das declarações dos adversários e também a partir de certas situações fortuitas. Tampouco devemos nos referir só aos nossos argumentos; é preciso, no entanto, interrogar os adversários para que respondam a determinadas perguntas: 6. isso, porém, se tiver sobrado tempo de resposta e se os argumentos que teríamos apresentado não puderem ser refutados; pois incitar tópicos que depois lhes sejam vantajosos (aos adversários) não é conduta de quem acusa, mas de quem ensina. 7. Esse é o único tipo de epílogo apreciado pela maioria dos Áticos, e por quase todos os filósofos que deixaram algum escrito sobre a arte oratória. Eu acredito que os Áticos tenham preferido esse modelo porque, para os oradores atenienses, apelar às emoções era proibido²⁶⁰, até mesmo para o proclamador²⁶¹.

²⁶⁰ Tanto a edição italiana (1997) quanto a inglesa (1921), em notas concernentes a essa passagem, afirmam a existência de uma lei criada para coibir o uso das emoções no Areópago. Já a edição espanhola (1916) apenas relata que os oradores não podiam fazer uso de sentimentos durante seus discursos, o que pode ser reiterado pelas palavras de Aristóteles na seguinte passagem da *Retórica* (1354a): “Pois todos entendem que as leis o devem referir, e alguns adoptam mesmo a prática proibindo que se fale fora do assunto, como também acontece no Areópago, e com toda razão; pois está errado perverter o juiz incitando-o à ira, ao ódio ou à compaixão. Tal procedimento equivaleria a falsear a regra que se pretende utilizar”. (Tradução de Manuel Alexandre Júnior *et al.*)

²⁶¹ Conforme o *Oxford Latin Dictionary* (1968, p. 1426), o vocábulo *praeco*, *-onis*, isto é, o proclamador, como preferimos traduzir, refere-se à pessoa que fazia os anúncios públicos, uma espécie de oficial de justiça encarregado de tornar públicas as decisões do tribunal.

Philosophos minus miror, apud quos uitii loco est adfici, nec boni moris uidetur sic a uero iudicem auerti, nec conuenire bono uiro uitiiis uti. Necessarios tamen adfectus fatebuntur si aliter optineri uera et iusta et in commune profutura non possint. **8.** Ceterum illud constitit inter omnes, etiam in aliis partibus actionis, si multiplex causa sit et pluribus argumentis defensa, utiliter ἀνακεφαλαίωσιν fieri solere, sicut nemo dubitauerit multas esse causas in quibus nullo loco sit necessaria, si breues et simplices fuerint. Haec pars perorationis accusatori patronoque ex aequo communis est. **9.** Adfectibus quoque isdem fere utuntur, sed aliis hic, aliis ille saepius ac magis; nam huic concitare iudices, illi flectere conuenit. Verum et accusator habet interim lacrimas ex miseratione eius [rei] quem ulciscitur, et reus de indignitate calumniae conspiracy uehementius interim queritur. Diuidere igitur haec officia commodissimum, quae plerumque sunt, ut dixi, prohoemio similia, sed liberiora plenioraque. **10.** Inclinatione enim iudicum ad nos petitur initio parcius, cum admitti satis est et oratio tota superest:

Estou menos surpreso com os filósofos, para os quais ser influenciado pela emoção é um vício²⁶², e não lhes parece de bom tom que o juiz seja desviado da verdade, e nem convém a um homem bom se servir dos vícios. No entanto, admitem que os afetos são necessários se, de outro modo, não puderem ser conservadas a verdade, a justiça e os assuntos de interesse público **8.** Contudo, há consenso entre todos quanto a isso, inclusive nas outras partes da ação: se a causa for complicada e tiver de ser defendida através de muitos argumentos, é mais útil fazer da ἀνακεφαλαίωσιν [*anakefalaiosin*] uma rotina; assim como ninguém poderia duvidar que há muitas causas nas quais nenhuma recapitulação será necessária, se tiverem sido breues e simples. Essa parte da peroração é comum tanto ao advogado de acusação quanto ao de defesa. **9.** Em geral, eles fazem uso dos mesmos afetos, mas este se servirá de uns, aquele se servirá de outros com mais vigor e mais frequência, uma vez que, para este último, convém incitar o juiz, àquele convém fazê-lo chorar. Por certo, também o acusador, às vezes, obtém lágrimas a partir da comiserção de quem se castiga, enquanto o réu se queixa com mais veemência do ultraje, da calúnia e da conspiração de que é vítima. O mais útil, portanto, será dividir essas tarefas as quais são, ordinariamente, como eu disse²⁶³, similares ao proêmio, sendo mais livres e mais intensas, no entanto. **10.** Com efeito, a inclinação dos juízes para nossa causa deve ser requerida, no início, com mais moderação, a partir do momento em que somos autorizados a falar e todo o discurso ainda está por vir:

²⁶² Quintiliano refere-se aos filósofos estoicos, os quais professavam uma vida baseada na razão, na qual todas as paixões deveriam ser eliminadas para poder alcançar a *ataraxia*: a verdadeira felicidade, a imperturbabilidade da alma.

²⁶³ Quintiliano, *Institutio oratoria* 4.1.27-28

in epilogo uero est qualem animum iudex <in> consilium ferat, et iam nihil amplius dicturi sumus, nec restat quo reseruemus. **11.** Est igitur utrisque commune conciliare sibi, auertere ab aduersario iudicem, concitare adfectus et componere. Et breuissimum quidem hoc praeceptum dari utrique parti potest, ut totas causae suae uires orator ponat ante oculos, et cum uiderit quid inuidiosum fauorabile inuisum miserabile aut sit in rebus aut uideri possit, ea dicat quibus, si iudex esset, ipse maxime moueretur. Sed certius est ire per singula. **12.** Et quae concilient quidem accusatorem in praeceptis exordii iam diximus. Quaedam tamen, quae illic ostendere sat est, in peroratione implenda sunt magis, si contra inpotentem inuisum perniciosum suscepta causa est, si iudicibus ipsis aut gloriae damnatio rei aut deformitati futura absolutio. **13.** Nam egregie in Vatinius Caluus ‘factum’ inquit ‘ambitum scitis omnes, et hoc uos scire omnes sciunt’. Cicero quidem in Verrem etiam emendari posse infamiam iudiciorum damnato reo dicit, quod est unum ex supra dictis.

no epílogo, ao contrário, terá mais importância qual seja o estado de espírito do juiz <na> hora do veredito, já que nada mais teremos a dizer, nem restará motivo para poupar argumentos. **11.** É comum, portanto, a ambas as partes cativar o juiz, afastá-lo do adversário, incitar e até acalmar suas emoções. Esse brevíssimo conselho pode ser aplicado sempre por cada uma das partes: o orador deve se empenhar para pôr diante dos olhos todos os pontos fortes da sua causa quando tiver visto no seu caso o que venha a ser, ou possa parecer odioso, favorável, desagradável e digno de compaixão; ele deve se concentrar nos elementos que mais o comoveriam se ele fosse juiz. Entretanto, o mais seguro é ir por partes. **12.** É verdade que já abordamos os argumentos que favoreçam ao acusador nos preceitos do exórdio²⁶⁴. Alguns argumentos, todavia, que no exórdio bastava indicar, na peroração devem se melhor executados, se a causa for empreendida contra uma pessoa prepotente, odiosa e perigosa; se a condenação do réu for motivo de glória para os próprios juizes, ou se a futura absolvição representar uma desonra. **13.** Ora, Calvo, no discurso contra Vatínio²⁶⁵, brilhantemente disse: “É fato! Todos vocês sabem da intriga e todo mundo sabe que vocês sabem disso”²⁶⁶. Cícero, precisamente, no discurso contra Verres, também afirma que a má reputação dos juizes pode ser corrigida pela condenação do réu²⁶⁷, o que está entre as questões que foram tratadas acima.

²⁶⁴ Quintiliano, *Institutio oratoria* 4.1

²⁶⁵ Conforme nota à tradução italiana, Licínio Calvo foi um orador e poeta neotérico, amigo do poeta Catulo, que acusou Públio Vatínio, seguidor de César, de fraude eleitoral nos anos de 58, 55 e 54 a. C.

²⁶⁶ Em nossa tradução, optamos por manter a repetição do verbo *scio* caracterizando um poliptoto, estratégia retórica que consiste na repetição de uma palavra em diferentes flexões (‘ambitum **scitis** omnes, et hoc uos **scire** omnes **sciunt**) a fim de enfatizar uma ação ou ideia.

²⁶⁷ Cícero, *In Verrem* 1.43

Metus etiam, si est adhibendus, ut facit idem, hunc habet locum fortiolem quam in prohoemio. Qua de re quid sentirem, alio iam libro exposui. **14.** Concitare quoque inuidiam odium iram liberius in peroratione contingit: quorum inuidiam gratia, odium turpitude, iram offensio iudici facit, si contumax adrogans securus sit: quae non ex facto modo dictouae aliquo sed uultu habitu aspectu moueri solet, egregieque nobis adulescentibus dixisse accusator Cossutiani Capitonis uidebatur, Graece quidem, sed in hunc sensum: ‘erubescis Caesarem timere’. **15.** Summa tamen concitandi adfectus accusatori in hoc est, ut id quod obiecit aut quam atrocissimum aut etiam, si fieri potest, quam maxime miserabile esse uideatur. Atrocitas crescit ex his: quid factum sit, a quo, in quem, quo animo, quo tempore, quo loco, quo modo; quae omnia infinitos tractatus habent. **16.** pulsatum querimur: de re primum ipsa dicendum, tum si senex, si puer, si magistratus, si probus,

O medo também, se for necessário utilizá-lo para produzir o mesmo efeito, encontrará um lugar mais oportuno na peroração do que no exórdio. Eu já expliquei, em outro livro²⁶⁸, o que eu penso a respeito desse assunto. **14.** Na peroração também cabe suscitar o despeito, o ódio e a ira com mais liberdade: desses, a permissividade gera o despeito no juiz, a torpeza gera o ódio, a ofensa, ira, se o acusado²⁶⁹ for insolente, arrogante ou seguro de si. Esses sentimentos não são habitualmente suscitados a partir de atos ou a partir de algumas palavras, mas por meio do semblante, do comportamento e da aparência; na adolescência nos parecia fantástico o que disse o acusador de Cossuciano Capitão²⁷⁰ – em grego, claro, mas nesse sentido –: “Coras de vergonha por ter medo de César²⁷¹”. **15.** A principal forma, no entanto, para o acusador suscitar emoções é a seguinte: fazer com que a acusação ou pareça a mais atroz ou ainda, se possível, a coisa mais lamentável do mundo. A atrocidade se intensifica a partir dessas considerações: qual seria o delito? Por quem foi cometido? Contra quem? Com qual intenção? Quando? Onde? De que maneira? Todas essas perguntas têm infinitos métodos de tratamento. **16.** Se denunciarmos uma agressão, devemos falar, primeiramente, do fato em si, e então se a vítima era um velho, se era uma criança, se era um magistrado, se era um homem honesto,

²⁶⁸ Quintiliano, *Institutio oratoria* 4.1.20-1. Nessa passagem, Quintiliano concede algumas dicas de como utilizar o medo, na ocasião, no exórdio, mas podendo ser aplicado às outras partes do discurso. Segundo o autor, deve-se pensar muito antes de utilizá-lo, pois pode ser favorável ou não à causa, assim como, nas causas individuais, deve ser a última estratégia do discurso.

²⁶⁹ Seguimos as traduções italiana (1997), inglesa (1921) e espanhola (1916) quando inserimos o vocábulo “acusado” como sujeito da oração condicional, implícito no texto latino.

²⁷⁰ Cossuciano Capitão foi condenado por extorsão pelos Cilícios, segundo a narrativa de Tácito, *Annales* XIII, 33: “Os da Cilícia denunciaram Cossuciano Capitão, homem infame e desonrado, que acreditara poder exercer na província a mesma insolência que havia cometido na cidade; no entanto, sobrecarregado por uma acusação obstinada, abandonou sua defesa e se condenou pela Lei de Concussão”. (Tradução para o espanhol de Moralejo, 1980)

²⁷¹ O “César” em questão é o imperador Nero.

si bene de re publica meritis, etiam si percussus sit a uili aliquo contemptoque uel ex contrario a potente nimium uel ab eo quo minime oportuit, et si die forte sollempni aut iis temporibus cum iudicia eius rei maxime exercerentur, aut in sollicito ciuitatis statu, item in theatro, in templo, in contione; **17.** crescit inuidia et si non errore nec ira, uel etiam, si forte ira, sed iniqua, quod patri adfuisse, quod respondisset, quod honores contra peteret, et si plus etiam uideri potest uoluisse quam fecit; plurimum tamen adfert atrocitatis modus, si grauiter, si contumeliose, ut Demosthenes ex parte percussi corporis, ex uultu ferientis, ex habitu inuidiam Midiae quaerit. **18.** Occisum queror: ferro an igne an ueneno, uno uulnere an pluribus, subito an expectatione tortus, ad hanc partem maxime pertinet. Vtitur frequenter accusator et miseratione, cum aut eius casum quem ulciscitur aut liberorum ac parentum solitudinem conqueritur. **19.** Etiam futuri temporis imagine iudices mouet, quae maneant eos qui de ui

se era um benemérito da República. Devemos falar, ainda, se foi agredido por alguém vil e desprezível ou, ao contrário, se por alguém poderoso demais ou por alguém que de modo algum poderia tê-la cometido; e se, por acaso, aconteceu em um dia solene ou se ocorreu em uma época na qual os delitos do gênero seriam punidos com máxima severidade; ou em um momento turbulento para a cidade; e, do mesmo modo, se ocorreu no teatro, no templo ou em uma assembleia. **17.** O ódio aumenta se a agressão não for ocasionada por um erro ou por um surto de raiva, ou ainda, no caso de surto, ainda que injustificado, porque a vítima teria vindo acudir o seu pai, porque teria feito uma réplica, porque almejasse um cargo na oposição; ou, se puder parecer que o agressor pretenda fazer até mais do que fez. O modo como se dá a violência, todavia, contribui muitíssimo, se foi pernicioso, se aviltante; assim como Demóstenes buscou incitar o ódio mostrando a parte do corpo golpeada, o semblante e a atitude do agressor Mídias²⁷². **18.** [Se] denuncio [que um homem] foi morto, importa muitíssimo nessa parte se foi por uma espada, ou por fogo, ou por veneno, por uma ou várias feridas, se de forma inesperada ou se torturado. O advogado de acusação, frequentemente, faz uso da compaixão quando ou lamenta a morte do homem para o qual busca justiça ou a solidão dos filhos e dos pais. **19.** O orador também comove os juízes através de uma representação dos tempos futuros, enumerando as adversidades que esperam aqueles que prestaram queixa por violência e

²⁷² Demóstenes, *In Midiam*, 72. Na ocasião do festival realizado pelos atenienses em honra ao deus Dionísio, no qual competiam coros de tragédia, de comédias e de flautistas, Demóstenes foi atingido por Mídias. No processo contra Mídias, o ilustre orador grego fez uso das seguintes palavras ao se defender: “Na verdade, muitas coisas, varões atenienses, poderia fazer o agressor, algumas das quais a vítima não seria sequer capaz de contá-las a outros: com o gesto, o olhar, a voz de quando se age com a intenção de ultrajar, de quando o faz como um inimigo declarado, quando agride com os punhos, quando o faz no rosto” (Tradução para o espanhol de Eire, 1985)

et iniuria questi sunt nisi uindicentur: fugiendum de ciuitate, cedendum bonis, aut omnia quaecumque inimicus fecerit perferenda. **20.** Sed saepius id est accusatoris, auertere iudicem a miseratione qua reus sit usus, atque ad fortiter [ad] iudicandum concitare. Cuius loci est etiam occupare quae dicturum facturumue aduersarium putes. Nam et cautiores ad custodiam suae religionis iudices facit, et gratiam responsuris aufert cum ea <quae> praedicta sunt ab accusatore iam, si pro reo repetentur, non sint noua, ut † Seruius Sulpicius contra Aufidiam † ne signatorum, ne ipsius discrimen obiciatur sibi praemonet. Nec non ab Aeschine quali sit usus Demosthenes actione praedictum est.

por injúria, caso não consigam reparação: eles deverão fugir da cidade, abandonar seus bens, ou suportar todos os insultos que qualquer inimigo lhes tenha proferido. **20.** No entanto, a tarefa do acusador, na maioria das vezes, é desviar o juiz da comiseração por meio da qual o réu possa vir a se aproveitar e, em seguida, incitá-lo a julgar com severidade. Para essa parte do discurso, deve-se também antecipar o que, na tua opinião, o adversário há de falar ou fazer. Pois [isso] torna os juízes mais conscientes quanto ao cumprimento de seu dever e acaba com o crédito daqueles que farão a defesa responder, uma vez que os argumentos que já foram adiantados pelo acusador, se forem repetidos em defesa do réu, já não serão novos, como fez Sérvio Sulpício [em discurso] contra Aufídio, no qual avisa que a distinção dos signatários e a sua própria não lhe representaria objeção²⁷³. Assim também foi anunciado por Ésquines qual tipo de defesa teria sido usada por Demóstenes²⁷⁴.

²⁷³ Em nota, os tradutores da edição italiana (1997) afirmam que o texto está corrompido, mas conta-se que, no processo contra Aufídio, Sérvio Sulpício era o advogado de defesa, ao passo que a acusação ficou a cargo de Valério Messala Corvino.

²⁷⁴ Ésquines, *In Ctesiphontem*, 206 et seq. Após a batalha de Queroneia, entre Filipe II, rei da Macedônia, contra o exército formado pela coalizão entre as cidades gregas de Atenas e Tebas em 338 a.C., o orador Ctesifonte propôs um decreto a fim de honrar Demóstenes com uma coroa de ouro por seus trabalhos prestados à Atenas. Insatisfeito com essa proposta, Ésquines deu início a uma ação pública de ilegalidade contra Ctesifonte, embora o seu objetivo fosse atacar a carreira política de Demóstenes. Para Ésquines, a proposta era ilegal por três razões: 1) Demóstenes ainda ocupava cargos públicos (e coroas eram oferecidas após a prestação de contas); 2) na proposta, solicitava-se que o prêmio fosse entregue no teatro, não na Assembleia; e 3) os decretos não deveriam conter falsidades e, no julgamento de Ésquines, seu rival, Demóstenes, não tinha beneficiado os atenienses.

Após a morte de Filipe II e a destruição de Tebas, o novo rei da Macedônia exigiu que lhe fossem entregues todos aqueles que participaram da revolta, incluindo Demóstenes. Por meio da intervenção mediadora do orador Demades, Alexandre concedeu à Assembleia o poder de julgar os seus próprios cidadãos e, no verão de 330 a.C., Ésquines decide reiniciar o processo começado seis anos antes. Demóstenes prestou depoimento como parte da defesa, pondo de lado os aspectos legais do caso e deu uma apologia de sua linha política. Ao fim, os cidadãos atenienses decidiram votar a favor de Demóstenes. Ésquines não só perdeu o processo, como teve que pagar uma multa no valor de mil dracmas.

Na passagem a que Quintiliano faz alusão, Ésquines inicia suas acusações contra Demóstenes de uma maneira geral para, em seguida, desmistificar a aura de pessoa dedicada ao povo atribuída a Demóstenes. Ésquines, por seu turno, adianta possíveis argumentos que seriam utilizados por Demóstenes em sua defesa ao dizer, por exemplo, “respeito as lágrimas e o tom da voz quando lhes perguntares: “Onde posso refugiar-me, atenienses? Tens fechadas todas as saídas ao redor, excluindo-me da vida pública. Não há nenhum lugar para onde eu possa levantar voo” (*In Ctesiphontem*, 209. Tradução para o espanhol de Dios, 2002).

Docendi quoque interim iudices quid rogantibus respondere debeant, quod est unum repetitionis genus. **21.** Periclitantem uero commendat dignitas et studia fortia et susceptae bello cicatrices et nobilitas et merita maiorum. Hoc quod proxime dixi Cicero atque Asinius certatim sunt usi, pro Scauro patre hic, ille pro filio. **22.** Commendat et causa periculi, si suscepisse inimicitias ob aliquod factum honestum uidetur, praecipue bonitas humanitas misericordia; iustius enim petere ea quisque uidetur a iudice quae aliis ipse praestiterit. Referenda pars haec quoque ad utilitatem rei publicae, ad iudicum gloriam, ad exemplum, ad memoriam posteritatis. **23.** Plurimum tamen ualet miseratio, quae iudicem non flecti tantum cogit, sed motum quoque animi sui lacrimis confiteri. Haec petetur aut ex iis quae passus est reus, aut iis quae [quam] cum maxime patitur, aut iis quae damnatum manent: quae et ipsa duplicantur cum dicimus ex qua illi fortuna et in quam recidendum sit. **24.** Adfert in his momentum et aetas et sexus et pignora, liberi, dico, et parentes et propinqui. Quae omnia tractari uarie solent. Nonnumquam etiam ipse patronus has partes subit (ut Cicero pro

Às vezes, também é preciso sugerir o que os juízes responderiam aos que os interrogam, o que é um tipo de repetição. **21.** No acusado, sem dúvida, tem valor a dignidade, os hábitos virtuosos, suas cicatrizes obtidas na guerra, sua reputação e os méritos dos seus antepassados. Esses métodos, aos quais há pouco me referi, foram usados com igual habilidade por Cícero²⁷⁵ em favor de Escauro, o pai, e por Asínio em defesa de Escauro, o filho²⁷⁶. **22.** Também tem valor a motivação do processo, se o acusado parece ter suscitado inimizades por causa de alguma benfeitoria, sobretudo, sua bondade, sua humanidade, sua compaixão; parece mais justo, com efeito, que cada um reivindique do juiz aquilo que tiver concedido. Nessa parte também deve-se referir aos interesses da República, à glória do juiz, ao exemplo, à memória da posteridade. **23.** Muitíssimo eficaz, no entanto, é a compaixão, que leva o juiz não apenas a se curvar, mas também a confessar com as lágrimas a agitação do seu espírito. Esse sentimento é alcançado ou a partir daquilo que o réu sofre, ou daquelas adversidades que ele, extraordinariamente, ainda suporta, ou daquelas que o esperam se condenado: essa mesma compaixão é duplicada quando abordamos o destino que ele tem e o que há de recair sobre ele. **24.** Influencia nesse momento a idade, o sexo e os objetos de afeição, digo, os filhos, os pais e os familiares. E todos esses recursos são habitualmente usados de várias maneiras. Às vezes, o próprio defensor também se encarrega dessa parte (como fez Cícero *Na defesa*

²⁷⁵ Quintiliano, *Institutio oratoria* 4.1.69

²⁷⁶ Conforme nota da edição italiana (1997, p. 806, nota 14), no que concerne a Cícero, Quintiliano faz menção ao segundo discurso pronunciado em defesa de Marco Emílio Escauro, acusado de fraude eleitoral e sentenciado ao exílio. Já no primeiro discurso que, ao contrário do segundo, foi conservado, pronunciado em 54 a.C., teve êxito, e Escauro foi absolvido de extorsão. Nesse processo, Asínio Polião foi uma figura proeminente, já que era político, seguidor e apoiador de Augusto, e também padroeiro dos escritores (ele mesmo foi autor de uma história das guerras civis, ocorridas entre 60 a.C. e a batalha de Filipos em 42 a.C.).

Milone: ‘O me miserum! O te infelicem! Reuocare me tu in patriam, Milo, potuisti per hos, ego te in patria per eosdem retinere <non potero>?’) maximeque si, ut tum accidit, non conueniunt ei qui accusatur preces; **25.** nam quis ferret Milonem pro capite suo supplicantem qui a se uirum nobilem interfectum quia id fieri oportuisset fateretur? Ergo et illi captauit ex ipsa praestantia animi fauorem et in locum lacrimarum eius ipse successit. His praecipue locis utiles sunt prosopopoeiae, id est fictae alienarum personarum orationes. † Quale litigatore dicit patronum † nudae tantum res mouent: at cum ipsos loqui fingimus, ex personis quoque trahitur adfectus. **26.** Non enim audire iudex uidetur aliena mala deflentis, sed sensum ac uocem auribus accipere miserorum, quorum etiam mutus aspectus lacrimas mouet: quantoque essent miserabiliora si ea dicerent ipsi, tanto sunt quadam portione ad adficiendum potentiora cum uelut ipsorum ore dicuntur, ut scaenicis actoribus eadem uox eademque pronuntiatio plus ad mouendos adfectus sub persona ualet. **27.** Itaque idem Cicero, quamquam preces non dat Miloni eumque potius animi praestantia commendat, accommodauit tamen ei uerba, conuenientis etiam forti uiro conquestiones: ‘Frustra’ inquit ‘mei suscepti labores!

de Milão: “Ó, coitado de mim! Ó infeliz de ti! Tu, Milão, pudeste me repatriar por intermédio destes homens, e eu, por meio desses mesmos homens, não serei capaz de te manter na pátria?”), principalmente se, como então aconteceu, as preces não forem convenientes para o acusado. **25.** Logo, quem suportaria Milão suplicando por sua vida quando confessou que teria matado um homem nobre porque foi preciso que isso acontecesse? E assim Cícero argumentou a seu favor, enfatizando a excelência de caráter, ele próprio o substituindo no momento das lágrimas²⁷⁷. Nessas situações, são mais úteis as prosopopeias, isto é, os discursos forjados atribuídos a outros personagens, como o advogado que fala no lugar do seu cliente. Somente as verdades nuas comovem: mas quando fingimos serem eles mesmos a falar, também a partir de máscaras se produz sentimento. **26.** De fato, o juiz não dá a impressão de ouvir alguém que lamenta os males alheios, mas de acolher com os ouvidos a voz e o sentimento dos infelizes, os quais também provocam lágrimas com seus semblantes mudos: e quão mais dignas de pena seriam essas coisas se ditas pelos próprios litigantes; em certa medida, são tão mais poderosas em comover quando são ditas como se por suas próprias bocas, igual aos atores do teatro, cujas próprias voz e declamação suscitam melhor os afetos sob uma máscara²⁷⁸. **27.** E assim o próprio Cícero, embora não atribua preces a Milão, antes o valorizando pela excelência de seu caráter, preparou, todavia, para ele algumas palavras e também os lamentos convenientes a um homem corajoso: “Em vão”, disse, “meus esforços foram empreendidos!

²⁷⁷ Cícero, *Pro Milone*, 102

²⁷⁸ *Inst.* 11.3.73-74 para uma descrição sobre como as máscaras poderiam ser úteis para a tarefa de exprimir sentimentos no palco.

O spes fallaces! O cogitationes inanes meas! Numquam tamen debet longa esse miseratio. Nec sine causa dictum est nihil facilius quam lacrimas inarescere. **28.** Nam cum etiam ueros dolores mitiget tempus, citius euanescat necesse est illa quam dicendo effinximus imago: in qua si moramur, fatigatur lacrimis auditor et requiescit et ab illo quem ceperat impetu ad rationem redit. **29.** Non patiamur igitur frigescere hoc opus, et adfectum cum ad summum perduxerimus relinquamus, nec speremus fore ut aliena mala quisquam diu ploret, ideoque cum in aliis, tum in hac maxime parte crescere debet oratio, quia quidquid non adicit prioribus etiam detrahere uidetur, et facile deficit adfectus qui descendit. **30.** Non solum autem dicendo, sed etiam faciendo quaedam lacrimas mouemus, unde et producere ipsos qui periclitentur squalidos atque deformes et liberos eorum ac parentibus institutum, et ab accusatoribus cruentum gladium ostendi et lecta e uulneribus ossa et uestes sanguine perfusas uidemus, et uulnera resoluti, uerberata corpora nudari. **31.** Quarum rerum ingens plerumque uis est uelut in rem praesentem animos hominum ducentium, ut populum Romanum egit in furorem praetexta C. Caesaris praelata in funere cruenta.

Ó falsas esperanças! Ó minhas inúteis preocupações!”²⁷⁹. Os apelos à compaixão, contudo, não devem ser longos. E não sem razão se diz que nada seca mais facilmente do que uma lágrima²⁸⁰. **28.** Além disso, a partir do momento em que o tempo mitigar as legítimas dores, será necessário que desapareça ainda mais rápido aquela figura que representamos ao discursar: se nos demormos nessa questão, o auditório se cansa das lágrimas e distrai-se daquele ímpeto pelo qual tinha sido tomado, retornando à razão. **29.** Não permitamos, portanto, que este trabalho esmoreça e não desistamos dos afetos até que os tenhamos levado ao ápice, nem esperemos que exista alguém que chore longamente pelos males alheios. Por conseguinte, não só nas outras partes, mas também nessa (a peroração), o discurso deve subir de tom vigorosamente, porque tudo o que não acrescenta ao que já foi dito, parece até subtrair-lhe, e facilmente desaparece a emoção que se atenua. **30.** Ora, não apenas com palavras, mas também com gestos levamos alguém às lágrimas, daí o costume de apresentar aqueles que estão sob julgamento sujos e malvestidos, acompanhados de seus filhos e pais; e vemos serem mostrados pelos acusadores a espada ensanguentada, os ossos em meio às feridas, as vestes cobertas de sangue, bem como as feridas serem expostas e corpos açoitados serem desnudados. **31.** A força dessas técnicas é quase sempre imponente, como se conduzisse os ânimos dos homens presentes aos acontecimentos, assim a toga pretexto ensanguentada de C. César, levada adiante do funeral, enfureceu o povo Romano.

²⁷⁹ Cícero, *Pro Milone*, 94.

²⁸⁰ Quintiliano retoma o ensinamento presente na *Retórica a Herênio* (2.50) quanto à duração da comisseração, onde se lê: *Conmirationem breuem esse oportet. Nihil enim lacrima citis arescit*. “A comisseração deve ser breve, pois nada seca mais rápido que uma lágrima” (Tradução Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra, 2005).

Sciebatur interfectum eum, corpus denique ipsum impositum lecto erat, [at] uestis tamen illa sanguine madens ita repraesentauit imaginem sceleris ut non occisus esse Caesar sed tum maxime occidi uideretur. **32.** Sed non ideo probauerim, quod factum et lego et ipse aliquando uidi, depictam <in> tabula siparioue imaginem rei cuius atrocitate iudex erat commouendus: quae enim est actoris infantia qui mutam illam effigiem magis quam orationem pro se putet locuturam? **33.** At sordes et squalorem et propinquorum quoque similem habitum scio profuisse, et magnum ad salutem momentum preces attulisse; quare et obsecratio illa iudicum per carissima pignora, utique si et reo sint liberi coniux parentes, utilis erit, et deorum etiam inuocatio uelut ex bona conscientia profecta uideri solet. **34.** stratum denique iacere et genua complecti, nisi si tamen persona nos et ante acta uita et rei condicio prohibebit; quaedam enim tam fortiter tuenda quam facta sunt.

Era sabido que ele fora assassinato, seu corpo, então, tinha sido colocado no fêretro, aquela veste, todavia, molhada de sangue, apresentou a imagem do crime, sem dúvida, como se César não estivesse morto, mas, naquele mesmo instante, parecesse ser assassinado. **32.** Contudo, por esta razão, não tenha aprovado, o feito que eu mesmo, outrora, li e testemunhei, [trazer ao tribunal] uma imagem do delito pintada em um quadro ou em uma cortina para que, pela visão da atrocidade, o juiz possa ser comovido: por quanto é a incapacidade de falar do orador que o leva a acreditar que aquela pintura inanimada falará por ele mais do que o seu discurso? **33.** Mas eu sei que a imundície²⁸¹, o desleixo²⁸² e até um aspecto semelhante dos familiares têm sido eficazes e as preces têm produzido um grande efeito para a absolvição; e por esta razão será útil aquela súplica aos juízes em nome dos parentes mais queridos, especialmente se o réu tem filhos, cônjuge e pais, inclusive a invocação aos deuses costuma funcionar, caso pareça oriunda de uma consciência limpa. **34.** Por fim, também funciona atirar-se no chão e abraçar os joelhos [do juiz], a não ser que, no entanto, nos proíba o caráter²⁸³, a vida pregressa e a condição do réu; de fato, algumas ações devem ser defendidas com a mesma coragem com que foram cometidas.

²⁸¹ Segundo o Oxford Latin Dictionary (1968, p. 1793), *sordes* além de imundície, como traduzimos, abarca a descrição de um tipo de roupa escura usada pelas rezadeiras, ou pelas suplicantes, geralmente em tom preto (*the dark clothes worn by mourners, suplicants, etc. (either soiled or of natural black wool)*); o que, acreditamos, comporia a cena que Quintiliano almeja criar, no fórum, para as súplicas.

²⁸² Para *squalor*, encontramos no OLD (*ibidem*, p. 1812) um estado de sujeira ou negligência com sua própria aparência ou até mesmo o vestir-se como um sinal de luto. Ajudariam, assim como as vestimentas expressas através do vocábulo *sordes*, na caracterização daqueles que vão ao tribunal para as súplicas em favor do réu.

²⁸³ Ressaltamos o vocábulo *persona* na construção latina, cujo significado abrange distintas acepções, dentre elas a máscara utilizada pelos atores, um papel dramático ou cômico nas peças teatrais, representação de um rosto em pedra, o caráter de uma pessoa, uma pessoa envolvida em um caso judiciário ou uma pessoa do discurso gramatical. Aqui, traduzimo-la como *caráter* compreendendo o significado geral da sentença.

Verum sic habenda est auctoritatis ratio ne sit inuisa securitas. **35.** fuit quondam inter haec omnia potentissimum quo L. Murenam Cícero accusantibus clarissimis uiris eripuisse praecipue uidetur, persuasitque nihil esse ad praesentem rerum statum utilius quam duos Kal. Ian. ingredi consulatum. Quod genus nostris temporibus totum paene sublatum est, cum omnia curae tutelaeque unius innixa periclitari nullo iudicii exitu possint. **36.** De accusatoribus et reis sum locutus quia in periculis maxime uersatur adfectus. Sed priuatae quoque causae utrumque habent perorationis genus, et illud quod est ex enumeratione probationum et hoc quod ex lacrimis, si aut statu periclitari aut opinione litigator uidetur.

Na verdade, então, deve-se ter bom senso [no uso] da autoconfiança para que não seja [confundida com] arrogância. **35.** Parece que a mais poderosa entre essas estratégias foi a que Cícero magistralmente empregou uma vez para livrar Lúcio Murena dos homens nobres que o acusavam: persuadiu o júri de que, na presente situação, nada seria mais útil que assumir o cargo de cônsul um dia antes das calendas de janeiro²⁸⁴. Em nosso tempo, esse tipo [de defesa] está quase totalmente extinta, porque todos os assuntos estão sob o cuidado e tutela de uma única pessoa²⁸⁵ e não podem se sujeitar ao resultado de um julgamento. **36.** Falei sobre os acusadores e sobre os réus porque os afetos são da maior importância em situações de perigo. As causas privadas também admitem ambos os tipos de peroração – aquela baseada na enumeração de provas e essa baseada em lágrimas – se o litigante parece arriscar ou a posição social ou a reputação.

²⁸⁴ Cícero, *Pro Murena* 79, onde se lê: “No campo de Marte, eu mesmo já rechacei as armas e a audácia desses criminosos; no fórum, já os enfraqueci; também em minha casa, algumas vezes, já os refreei, juízes. Se, então, vos entregardes um outro cônsul, terão conseguido seu intento muito mais pela vossa sentença do que pelas próprias armas. É, pois, de interesse capital, juízes – o que eu mesmo defendi e consegui contra muitos adversários – que haja, nas calendas de janeiro, dois cônsules na república” (Tradução de Siqueira, 2008). Esse discurso foi pronunciado em novembro de 63 a.C., por ocasião da defesa de Lúcio Licínio Murena, que fora acusado de corrupção eleitoral nas eleições consulares para o ano de 62 a. C, ano em que Catilina, declarado inimigo público de Roma, a ameaçava com um golpe de estado. Mesmo expulso de Roma e perseguido pelas forças militares, Catilina representava um perigo à cidade e Cícero se viu compelido a pedir aos juízes que Murena assumisse o cargo de cônsul no dia 31 de dezembro, um dia antes das calendas daquele ano.

²⁸⁵ Quintiliano faz uma alusão, que pode ser entendida como uma crítica, a figura do Imperador responsável pelo sentenciamento das causas que antes estavam sob a responsabilidade do fórum.

Nam in paruis quidem litibus has tragoedias mouere tale est quasi si personam Herculis et coturnos aptare infantibus uelis. **37.** Ne illud quidem indignum est admonitione, ingens in epilogis meo iudicio uerti discrimen quo modo se dicenti qui excitatur accommodet. Nam et imperitia et rusticitas et rigor et deformitas adferunt interim frigus, diligenterque sunt haec actori prouidenda. **38.** Equidem repugnantis patrono et nihil uultu commotos et intempestiue residentis et facto aliquo uel ipso uultu risum etiam mouentis saepe uidi, praecipue uero cum aliqua uelut scaenice fiunt [aliam cadunt].

Com efeito, nos pequenos litígios, de fato, colocar em cenas essas tragédias é quase como se quisesses colocar a máscara e as sandálias de Hércules²⁸⁶ em crianças²⁸⁷. **37.** Certamente não será inoportuno esse conselho: o diferencial mais importante nos epílogos, na minha opinião, refere-se à maneira pela qual aquele que é intimado a depor se adequa ao discurso do seu advogado. Porque a inexperiência, a rusticidade, a rispidez e a infâmia, às vezes, conferem frieza ao discurso; essas coisas devem ser previstas com o maior cuidado pelo orador. **38.** Na verdade, muitas vezes vi quem destoasse de seu defensor com uma expressão impassível, sentando-se antes do tempo e até causando riso com algum comportamento ou com a própria expressão, mas, sobretudo, quando, por alguma razão, agem de modo teatral.

²⁸⁶ Nesse parágrafo ressaltamos o uso dos vocábulos *persona*, a máscara utilizada nas representações cômicas e trágicas, e *coturnos*, a bota utilizada pelos atores das peças trágicas para aumentar a altura, ambos oriundos do teatro, empregados para descrever os acessórios que compõem a caracterização dos atores no ato da encenação.

²⁸⁷ A esse exemplo fornecido por Quintiliano, acrescentamos outro: o discurso grandiloquente de Pírgopolinices, um soldado que se diz valente, mas é incapaz de uma ação corajosa, personagem principal da comédia *Miles gloriosus* (“O soldado fanfarrão”, em português), do comediógrafo romano Plauto. Na trama, o soldado conta vantagens de guerras e batalhas nas quais nunca lutou. Na passagem que inicia a comédia, o diálogo entre o soldado Pírgopolinices e seu escravo Artotrogo, podemos perceber o que Fraenkel (1960) cunha como “Glorifizierung” [Glorificação], um recurso comum nas peças plautinas, que consiste na exagerada representação que os personagens, quase sempre das classes mais baixas, fazem de si mesmas ao se compararem com personagens mitológicas, deuses e heróis, por exemplo. Pírgopolinices, durante a peça, compara-se aos deuses e acrescenta um tom elevado ao seu discurso ao narrar seus atos e, como nota-se no excerto abaixo, até se coloca em uma posição superior ao deus Marte. No entanto, aqueles que o cercam, vizinhos e, inclusive, seus escravos, fingem acreditar em suas glórias, apenas para explorá-lo, já que, como tem dinheiro, é o rival natural dos jovens no mercado de mulheres e um grande conquistador, até mesmo de mulheres casadas – o que lhe acarretará um merecido castigo à medida que a trama se desenvolve.

ARTOTROGO - *Ah, o próprio Marte não ousaria comparar as façanhas dele com as do senhor!*

PIRGOPOLINICES - *Marte? Não foi esse tal de Marte que eu salvei nos Campos Carunchenses das tropas comandadas pelo general Bumbomáquides Clutumistaridisárquides, o neto de Netuno?*

ARTOTROGO - *Ah, eu me lembro! O senhor, na certa, está falando daquele com armas de ouro, cujas legiões o senhor dispersou com um único sopro, como o vento faz com as folhas ou com as palhas dos telhados.*

PIRGOPOLINICES - *Ora, aquilo não foi nada.*

ARTOTROGO - *Nada, é claro, se comprado com as outras façanhas que posso contar aqui e que o senhor nunca cometeu.* (Tradução e adaptação de Dezotti, 1999)

39. Transtulit aliquando patronus puellam, quae soror esse aduersarii dicebatur (nam de hoc lis erat), in aduersa subsellia, tamquam in gremio fratris relicturus; at is a nobis praemonitus discesserat. Tum ille, alioqui uir facundus, inopinatae rei casu obmutuit et infantem suam frigidissime reportauit. **40.** Alius imaginem mariti pro rea proferre magni putauit, at ea risum saepius fecit. Nam et ii quorum officii erat ut traderent eam, ignari qui esset epilogus, quotiens respexisset patronus offerebant palam, et prolata nouissime deformitate ipsa (nam senis cadaueri <cera erat> infusa) praeteritam quoque orationis gratiam perdidit. **41.** Nec ignotum quid Glyconi, cui Spyridion fuit cognomen, acciderit. Huic puer, quem is productum quid fleret interrogabat, a paedagogo se uellicari respondit. Sed nihil illa circa Caepasios Ciceronis fabula efficacius ad pericula epilogorum.

39. Um dia, um advogado transferiu uma menina, que dizia ser a irmã do adversário (o processo, de fato, era sobre isso), para o assento da parte oposta, como se fosse deixá-la sob a proteção do irmão; mas ele, previamente avisado por nós, tinha se retirado. Então o advogado, homem alhures eloquente, emudeceu por causa da circunstância imprevista e devolveu a criança sem a menor comoção. **40.** Outro advogado pensou que exhibir o retrato do marido teria sido de grande ajuda para a ré, mas a imagem causou riso no mais das vezes. Na verdade, aqueles que tinham a tarefa de trazê-la, ignorando como seria o epílogo, mostravam-na em público todas as vezes que o defensor olhava para trás; e, enfim, exibida de maneira inusitada, até por causa da sua deformidade (pois era de cera moldada no cadáver do velho) pôs a perder o crédito precedente do discurso. **41.** E não se pode ignorar o que aconteceu a Glicão, cujo sobrenome era Espiridião. Ele interrogava por que estava chorando um menino que tinha sido levado [ao tribunal], ao que respondeu ter sido beliscado por seu preceptor²⁸⁸. Mas nada é mais informativo quanto aos perigos dos epílogos do que aquela história de Cícero sobre os Cepásios²⁸⁹.

²⁸⁸ Glicão era um rétor grego frequentemente citado por Sêneca, o Velho nas *Controuersiae* 1.6.12; 1.7.18; 2.2.39; 9.5.17; 10.4.22; 10.5.27, conforme Beta & Amadio, *Istituzione oratoria*, 1997.

²⁸⁹ Quintiliano retoma o discurso de Cícero, *Pro Cluentio* 57 et seq., onde lê-se: “Em seguida, quando começou a entrar no assunto, às feridas que já apresentavam a causa ele acrescentava outras novas, de tal maneira que, embora agisse conscientemente, às vezes parecia, que não pronunciava uma defesa sem que estivesse conivente com o acusador. Assim, acreditando fazer um discurso dos mais engenhosos e tendo retirado do mais profundo de sua arte aquelas palavras solenes, ‘considerai, juízes, a sorte dos homens, considerai a incerteza e a diversidade dos acontecimentos, considerai a avançada idade de Fabrício...’, tendo repetida muitas vezes este ‘considerai...’ como um ornamento ao seu discurso, ele mesmo se virou para olhar, mas Gaio Fabrício, todo cabisbaixo, havia saído de seu assento”. Quintiliano conta essa história novamente em *Institutio oratoria* 3.3.39 ao tratar do riso: “Com efeito, tal é a fuga de Fabrício, realçada pela narração de Cícero: “E assim, julgando discursar muito habilmente e extrair a gravidade das suas palavras da mais exclusiva arte, disse: - ‘vejam, juízes, a condição humana, vejam a velhice de Gaio Fabrício!’ Tendo repetido muitas vezes o imperativo “vejam!” na tentativa de abrilhantar o discurso, ele mesmo voltou-se para olhar... mas Fabrício, cabisbaixo, havia se retirado do tribunal” (Tradução de Miotti, 2010).

42. Omnia tamen haec tolerabilia iis quibus actionem mutare facile est: at qui a stilo non recedunt aut conticescunt ad hos casus aut frequentissime falsa dicunt. Inde est enim ‘tendit ad genua uestra supplices manus’ et ‘haeret in complexu liberorum miser’ et ‘reuocat ecce me’ etiam si nihil horum is de quo dicitur faciat. **43.** Ex scholis haec uitia, in quibus omnia libere fingimus – et inpune, quia pro facto est quidquid uoluimus; non admittit hoc idem ueritas, egregieque Cassius dicenti adulescentulo: ‘quid me toruo uultu intueris, Seuerus?’ ‘non mehercule’ inquit ‘faciebam, sed sic scripsisti: ecce!’ et quam potuit truculentissime eum aspexit. **44.** Illud praecipue monendum, ne qui nisi summis ingenii uiribus ad mouendas lacrimas adgredi audeat; nam ut est longe uehementissimus hic cum inualuit adfectus, ita si nil efficit tepet; quem melius infirmus actor tacitis iudicium cogitationibus reliquisset. **45.** Nam et uultus et uox et ipsa illa excitati rei facies ludibrio etiam plerumque sunt hominibus quos non permouerunt. Quare metiatur ac diligenter aestimet uires suas actor, et quantum onus subiturus sit intellegat: nihil habet ista res medium, sed aut lacrimas meretur aut risum.

42. Todos esses riscos, todavia, são contornáveis para aqueles capazes de adaptar facilmente sua atuação, mas aqueles que não se desprendem do que escreveram ficam mudos diante desses incidentes ou, muitas vezes, dizem mentiras. Por isso, decerto, se diz ‘estende as mãos suplicantes para os vossos joelhos’, ‘o infeliz está preso no abraço dos filhos’ e ‘veja que ele me invoca mais uma vez!’, mesmo que nada do que é dito aconteça. **43.** Esses vícios são procedentes das escolas, nas quais representamos de tudo livremente – até impunemente, já que, seja lá o que quisermos [fazer] será em defesa da causa; a verdade não admite o mesmo procedimento, assim Cássio respondeu notoriamente a um juvenzinho que disse: ‘por que me olhas com esse olhar assustador, Severo?’²⁹⁰ ‘Por Hércules, não o fazia, mas se assim escreveste: aí está!’ e o quanto pôde, o fitou com a maior truculência. **44.** Isso, sobretudo, deve ser lembrado: não ouse procurar as lágrimas a não ser aquele que esteja no auge do seu talento, pois se, por um lado, essa comoção é de longe a mais poderosa quando se estabelece, por outro, torna-se morna se em nada resulta; um orador inábil teria feito melhor se a deixasse a cargo da tácita reflexão dos juízes. **45.** Decerto a aparência, a voz e a própria expressão facial do réu chamado à frente quase sempre são até motivo de chacota para as pessoas que não conseguiram comover. Portanto, que o orador meça e considere com cuidado as suas forças, percebendo quão onerosa é a tarefa que ele está para empreender: esta artimanha não tem meio termo, já que culmina ou em lágrimas ou em riso.

²⁹⁰ Cassio Severo foi um ilustre orador que viveu nos tempos de Augusto e Tibério (50 a.C. - 34 d.C.), muitas vezes recordado por Quintiliano (Beta & Amadio, *Istituzione oratoria*, 1997).

46. Non autem commouere tantum miserationem sed etiam discutere epilogi est proprium, cum oratione continua, quae motos lacrimis iudices ad iustitiam reducat, tum etiam quibusdam urbane dictis, quale est ‘date puero panem, ne ploret’, 47. et corpulento litigatori, cuius aduersarius, item puer, circa iudices erat ab aduocato latus: ‘Quid faciam? Ego te baiulare non possum’. Sed haec tamen non debent esse nimica. Itaque nec illum probauerim, quamquam inter clarissimos sui temporis oratores fuit, qui pueris in epilogum productis talos iecit in medium, quos illi diripere coeperunt; namque haec ipsa discriminis sui ignorantia potuit esse miserabilis: 48. neque illum qui, cum esset cruentus gladius ab accusatore prolatus, quo is hominem probabat occisum, subito ex subselliis ut territus fugit, et capite ex parte uelato, cum ad † agendum † ex turba prospexisset, interrogauit an iam ille cum gladio recessisset. Fecit enim risum, sed ridiculus fuit. 49. Discutiendae tamen oratione eius modi scaenae, egregieque Cicero, qui contra imaginem Saturnini pro Rabirio grauitur,

46. Ora, é próprio do epílogo não só criar o sentimento de misericórdia, mas também dissipá-lo; quer através de um discurso contínuo, que reconduza os juízes movidos pelas lágrimas a seu dever, quer, sutilmente, por meio de certas frases feitas²⁹¹ como a seguinte: “dai pão ao menino para que não chore²⁹²” 47. O mesmo aconteceu com [outro orador que disse] ao seu litigante gorducho, cujo adversário, um menino, tinha sido carregado pelo seu advogado ao redor dos juízes: “O que eu farei? Eu não posso te pegar no colo”. Mas essas artimanhas, no entanto, não devem se transformar em cenas cômicas. Assim, eu não poderia aprovar aquele orador, ainda que tenha sido um dos mais ilustres de seu tempo, que jogou pedaços de ossos em meio às crianças trazidas a público para o epílogo, as quais começaram a disputá-los; de fato, esta inaptidão de seu discernimento pôde ter sido deplorável. 48. Também não aprovaria aquele outro que, tendo sido trazida a espada ensanguentada pelo advogado de acusação a fim de provar o assassinato da vítima, fugiu subitamente dos assentos do tribunal, como se atemorizado e, espreitando da multidão o momento para discursar, tendo parte da cabeça coberta, perguntou se o advogado com a espada já tinha se retirado. De fato, provocou o riso, mas foi ridículo. 49. Todavia, as cenas desse tipo devem ser extirpadas do discurso; Cícero de modo impecável muito as criticou: severamente *na defesa de Rabírio* quanto à imagem de Saturnino

²⁹¹ Optamos, em nossa tradução, por traduzir *urbane dictis* por “frases feitas”, mas o próprio Quintiliano no terceiro capítulo (6.3.17) definiu o que deve ser entendido como *urbane*: “Com efeito, quando se fala de urbanidade, vejo indicar-se com esta palavra precisamente um certo gosto citadino [*gustum urbis*] que é manifestado no discurso através dos vocábulos, da pronúncia e de seu uso particular, bem como um alto nível de cultura não ostentada, extraída das conversas entre pessoas instruídas; numa palavra, tudo o que é contrário à rusticidade” (Tradução de Miotti, 2010).

²⁹² Em português, a expressão “cara feia para mim é fome” se aproxima muito do sentido da sentença latina.

et contra iuuenem cuius subinde uulnus in iudicio resoluebatur pro Vareno multa dixit urbane. **50.** Sunt et illi leniores epilogi, quibus aduersario satisfacimus, <si> forte sit eius persona talis ut illi debeatur reuerentia, aut cum amice aliquid commonemus et ad concordiam hortamur. Quod est genus egregie tractatum a Passieno, cum <in> Domitiae uxoris suae pecuniaria lite aduersus fratrem eius Aenobarbum ageret; nam cum de necessitudine multa dixisset, de fortuna quoque, qua uterque abundabat, adiecit: ‘nihil uobis minus deest quam de quo contenditis’. **51.** Omnis autem hos adfectus, etiam si quibusdam uidentur in prohoemio atque in epílogo sedem habere, in quibus sane sint frequentissimi, tamen aliae quoque partes recipiunt, sed breuiores, ut cum ex iis plurima sint reseruanda. At hic, si usquam, totos eloquentiae aperire fontes licet. **52.** Nam et, si bene diximus reliqua, possidebimus iam iudicum animos, et e confragosis atque asperis euecti tota pandere possumus uela, et, cum sit maxima pars epilogi amplificatio, uerbis atque sententiis uti licet magnificis et ornatis.

e sutilmente *na defesa de Vareno* quanto a um jovem cuja ferida era exposta de tempos em tempos durante o processo²⁹³. **50.** Há aqueles epílogos mais pacíficos, nos quais oferecemos reparação ao nosso adversário, se, por ventura, sua dignidade é tanta que lhe façamos reverência ou quando damos algum conselho e exortamos à conciliação. Esse tipo de epílogo foi muito bem tratado por Passieno, quando defendia sua mulher Domícia em um litígio pecuniário contra o próprio irmão Enobarbo, já que, depois de ter discursado muito sobre o grau de parentesco e também sobre a fortuna de cada um, que ambos tinham em abundância, acrescentou: “nada falta menos a vós do que aquilo que disputais”²⁹⁴. **51.** Ademais, todos esses apelos emocionais (ainda que, para certas pessoas, pareçam ter sede no proêmio e sobretudo no epílogo, nos quais certamente são mais frequentes), também são admitidos nas outras partes [do discurso], todavia, mais sucintos, a fim de que a maior parte deles seja reservada para o início e para o fim. Mas aqui (no epílogo), mais que em qualquer outro lugar, é permitido libertar todo o fluxo da eloquência²⁹⁵. **52.** De fato, se falamos bem no restante do discurso, já possuiremos as almas dos juízes e tendo passado pelos perigos e também pelas dificuldades, podemos içar todas as velas. Já que a amplificação é a parte mais importante do epílogo, será permitido fazer uso de palavras elevadas e sentenças ornadas.

²⁹³ Cícero, *Pro Rabirio Postumo 24 et seq.* O advogado de acusação, Tito Labieno, levou ao tribunal um retrato de Saturnino, que foi morto por Rabirio durante os conflitos que ocorreram no ano 100 a. C. Esse discurso não sobreviveu até os nossos dias (Beta & Amadio, 1997, p. 806).

²⁹⁴ Depois de se divorciar de Domícia, Gaio Víbio Crispo Passieno casou-se com Agripina, mãe de Nero, segundo Beta & Amadio (1997, p. 806, nota 23).

²⁹⁵ Essa metáfora dos afetos como um rio (fluxo de água) que é capaz de arrebatá-lo a mente dos juízes para a causa que está sendo defendida será retomada por Quintiliano em *Inst.* 6.2.6, onde lê-se: “porque quando os juízes começam a se indispor, a se envolver, a se irar e a ter compaixão, já consideram a causa como sua, e, do mesmo modo que os amantes não podem julgar a aparência um do outro porque o sentimento apodera-se da visão, assim o juiz tomado pelos afetos abandona toda a intenção de investigar a verdade: ele é arrastado pela corrente das emoções e deixa-se ir como se levado por um rio impetuoso” (Tradução de Pontes, 2014).

Tunc est commouendum theatrum cum uentum est ad ipsum illud quo ueteres tragoediae comoediaeque cluduntur ‘plodite’. **53.** In aliis autem partibus tractandus erit adfectus ut quisque nascetur; nam neque exponi sine hoc res atroces et miserabiles debent, cum de qualitate alicuius rei quaestio est, et probationibus unius cuiusque rei recte subiungitur. **54.** Vbi uero coniunctam ex pluribus causam agimus, etiam necesse erit uti pluribus quasi epilogis, ut in Verrem Cicero fecit; nam et Philodamo et nauarchis et cruci ciuis Romani et aliis plurimis suas lacrimas dedit. **55.** Sunt qui hos μερικους επιλογους uocent, quo partitam perorationem significant. Mihi non tam partes eius quam species uidentur, si quidem et epilogi et perorationis nomina ipsa aperte satis ostendunt hanc esse consummationem orationis.

É preciso, então, comover o auditório quando tivermos chegado bem na hora em que as tragédias e as comédias antigas se encerram: “aplausos²⁹⁶”. **53.** No entanto, nas outras partes, os afetos serão tratados à medida que cada um surgir, pois os acontecimentos hediondos e patéticos não devem ser expostos sem paixão; quando a questão for sobre a natureza de algum fato, para cada prova um único sentimento deve ser explorado. **54.** Na verdade, quando defendemos uma causa constituída por muitas partes, será preciso certamente servir-se de mini epílogos para muitas delas, como Cícero fez nas *Verrinas*, ao derramar suas lágrimas sobre Filodemo e os capitães dos navios, sobre o tormento dos cidadãos romanos e sobre muitas outras coisas²⁹⁷. **55.** Há quem os classifique como μερικους επιλογους²⁹⁸, porque denotam uma peroração com subdivisões. A mim, não parece que sejam partes, mas tipos de peroração, posto que, decerto, os próprios nomes “epílogo” e “peroração” mostram de forma clara o bastante que esta é a conclusão do discurso.

²⁹⁶ Traduzimos a segunda pessoa do imperativo presente latino, *plodite*, por “aplausos” por fazer referência ao costume de se aplaudir ao final das encenações teatrais. Contribuiu para a nossa escolha a recorrência desse vocábulo no final das peças de teatro de Plauto (em 18 das 21 peças a que temos acesso em diferentes formas verbais – *plausum*, *plauserit*, *plaudite*, *plaudere* e *adplaudere*) e de Terêncio (em 4 das 5 peças, todos na forma do imperativo *plaudite*), aparições nas quais os personagens pedem os aplausos do público no final da encenação. Contribuiu, de igual forma, o costume moderno de programas de auditório: ter uma pessoa encarregada de levantar uma placa com “aplausos” ou simplesmente pedir por meio de gestos que a plateia bata palmas no momento em que se deve aplaudir.

²⁹⁷ Cícero, *In Verrem* 1.75 et seq.; 5.117 et seq.; 5.162 et seq.

²⁹⁸ Epílogos parciais.

3.3 – Quintiliano em português: notas à tradução

O sexto livro da *Institutio oratoria* apresenta, ao nosso ver, uma particularidade quanto aos outros se considerarmos o momento vivido por Quintiliano, o que, de certa forma, pode ter influenciado as ideias discutidas nos cinco capítulos, em especial nos dois primeiros. O prefácio do sexto livro é um dos relatos mais tristes e pessoais da *Institutio*: Quintiliano informa ao seu amigo Marcelo Vítório²⁹⁹ os infortúnios reservados a ele – a perda de seus dois filhos após a morte precoce de sua esposa³⁰⁰, aos 19 anos. O ilustre orador romano, cujas datas, não apenas de nascimento, mas também de morte, embora haja controvérsia, estão comumente fixadas em 30 d.C e 96 d.C, respectivamente, é oriundo de *Calagurris Nassica*, cidade da Hispânia Tarraconense, na Espanha³⁰¹. Mudou-se, ainda jovem, para Roma, onde seu pai exercia o ofício de rétor; lá recebeu instruções do gramático Rêmio Palêmon e do orador Domício Afro. Acredita-se que, após esses anos de ensinamentos, Quintiliano teria retornado à Hispânia durante os anos de 60 e 68 d.C, para atuar como advogado. Nesse mesmo ano, o orador teria sido convocado por Galba, sucessor de Nero, a fim de retornar a Roma, em sua comitiva, para trabalhar como advogado no Tribunal Superior Tarraconense.

Enquanto advogava, fundou a primeira escola de retórica romana, criada, ao que parece, dois anos após seu retorno, e iniciou seu trabalho como professor, o que algum tempo depois lhe garantiu um salário anual de cem mil sestércios, gratificação concedida aos melhores mestres, além de alunos ilustres, como Plínio Jovem e ainda, provavelmente, Tácito e Marcial, conforme informações fornecidas por Pereira (2006, p. 21-22). Os vinte anos dedicados às práticas advocatícias, além daqueles anos destinados à educação dos sobrinhos-netos do imperador, acreditamos ter contribuído positivamente em sua vida, uma vez que ajudaram o orador a escrever sua principal obra, a *Institutio oratoria*, concluída por volta de setembro do ano 96, como aponta Pereira (2006, p. 22), ano em que, antes de Nerva assumir o comando do império, Quintiliano morreu.

Resumidamente: no primeiro livro, como vimos, Quintiliano discute sobre a melhor forma de preparar a criança para sua alfabetização no lar ou na escola, distinguindo, ainda, as

²⁹⁹ Marcelo Vítório foi cônsul romano no ano de 105 d.C., a quem Quintiliano endereçou a *Institutio oratoria*, como fica evidente em *Inst.* 1.Pr.1.

³⁰⁰ A respeito desse acontecimento, acompanhamos a explicação de Clarke (1967, p. 33) que procura estabelecer as datas desses acontecimentos fixando seu casamento, aproximadamente, no ano de 83, a morte de sua esposa e filhos por volta do ano de 91.

³⁰¹ Bayet, 199, p. 372; Conte, 1994, p. 512; Pereira, 2006, p. 21, que nos asseguram a cidade de seu nascimento, todavia divergem em relação às datas de nascimento e morte. Adotamos as indicações fornecidas por Pereira, 2006, p. 21.

conveniências e inconveniências de cada lugar mencionado. Tem espaço nessa discussão, a sua formação junto aos outros professores que integram a formação do orador, o *grammaticus*, o *comoedus* e o *retor*. No segundo livro, nosso mestre de retórica detém-se em uma discussão sobre a retórica e a sua real utilidade, fazendo considerações a respeito dos preceptores, das qualidades que devem cultivar e da metodologia que devem seguir.

Nos próximos livros, Quintiliano ocupa-se do discurso, analisando cada uma de suas partes e expondo sua opinião sobre os diversos estilos. A partir do terceiro livro, nosso autor debruça-se sobre as etapas de elaboração do discurso (invenção, disposição, elocução, memória e ação), e sobre os gêneros da eloquência (demonstrativo, deliberativo e judiciário). Entre os livros IV–VII, Quintiliano aborda temas que se referem à composição dos discursos e suas partes. No sexto livro, nosso principal interesse, Quintiliano lamenta a morte de seus familiares no prefácio e, no primeiro capítulo, como pudemos ver ao longo dessa dissertação, aborda as emoções na peroração, a última parte do discurso, ao passo que o segundo capítulo trata das emoções também na peroração, mas aplicadas, de igual modo, às outras partes do discurso. Parece-nos significativo o fato de a perda familiar coincidir com o momento em que Quintiliano põe-se a escrever sobre a importância de suscitar o *páthos* nos seus ouvintes.

Os temas que se referem à eloquência encontram-se explanados nos livros VIII–X. As suas elucubrações quanto à memória e os elementos que dão suporte à *actio* estão no penúltimo livro. No décimo segundo livro, Quintiliano detém-se sobre a figura do orador e sua formação, discorre, assim, sobre as qualidades que ele deve possuir para ser o *uir bonus dicendi peritus*. No que concerne à produção literária de Quintiliano, a crítica tem apontado, ao longo dos anos, três títulos: um opúsculo intitulado *De causis corruptae eloquentiae*, “Sobre as causas da corrupção da eloquência”, supostamente escrita na época em que seu filho mais novo, aos cinco anos de idade, morreu; não se sabe nada a respeito dessa obra, pois nada chegou aos nossos dias. Ainda é, para alguns (Lewis A. Sussman (1987), por exemplo), comumente atribuído a Quintiliano um conjunto de *Declamationes*, “Declamações³⁰²”, consideradas, por outros (como Shackleton-Bailey, 2006), produto dos exercícios de seus alunos. De autoria inquestionada, a outrora mencionada, *Institutio oratoria*, também traduzida como “Sobre a formação do orador” é considerada a mais importante obra de Quintiliano, visto que se constitui de um estudo sobre todo o processo de formação do orador. Composta por doze livros, a *Institutio* apresenta-se

³⁰² Bayet (1996, p. 372), que defende a possibilidade de as Declamações não serem obra de Quintiliano, embora em algum momento da história tenha recebido seu nome. Conte (1994, p. 512-3) assegura que, embora no manuscrito tenham sido encontrados dois conjuntos de *Declamationes* (19 *declamationes maiores* e 145 *declamationes minores*, que, provavelmente, fazem parte de um número maior, 388, originalmente), por motivos estilísticos, as primeiras declamações não podem ser atribuídas ao orador, como tem debatido a crítica literária.

como “um sistema de formação que visa à formação do *orator* do berço à aposentadoria, se não mesmo até o túmulo” reunindo, portanto, todas as disciplinas ministradas pelo professor elementar e pelo rétor, como resume Kennedy (1962, p. 132).

De extrema importância para os estudos clássicos, por se tratar de uma verdadeira enciclopédia que extrapola os limites da eloquência, na medida em que abarca explicações específicas da experiência profissional e pessoal do seu autor, além de apresentar-se como um manual completo de treinamento em discurso, norteado pela ambição constante de atualizar o leitor, e de adequar as regras do tradicional discurso persuasivo a possíveis novos usos, a *Institutio* tem seus preceitos aplicáveis até mesmo nos discursos atuais. Ainda a respeito dessa obra, Celentano (2003, p. 120) esclarece que o autor parece estar pensando constantemente nos leitores que, em tempos diferentes da história, precisarão adquirir conhecimento e experiência útil para a criação e construção dos seus discursos. Devido à ausência de uma tradução para o português do Brasil e a importância da obra de Quintiliano, demos início a essa empreitada, como a expomos nas páginas anteriores. Cumpre-nos, por fim, nessas últimas páginas, dissertar um pouco quanto ao nosso trabalho de tradução.

Ao iniciarmos o curso de latim, nas disciplinas voltas à tradução dos escritos antigos ou quando entramos em contato com o texto de Quintiliano, escutamos de alguns professores a opinião difundida de que o latim de Quintiliano exige atenção redobrada por possuir uma sintaxe mais elaborada e, acima de tudo, ser um latim muito sintético. O mais interessante desses relatos é a sua veracidade. Traduzir o texto de Quintiliano exige, até dos tradutores mais experientes, cuidado redobrado em certas passagens para verter os ensinamentos do mestre de retórica latino para a língua portuguesa. Na maioria das vezes, tornou-se uma tarefa árdua, com inúmeros rabiscos e várias consultas ao dicionário, mas, como qualquer trabalho finalizado, tornou-se recompensador. Traduzir Quintiliano nos remete ao provérbio *traduttore, traditore* que, em sua essência, reproduz umas das facetas do ofício tradutório ao qual nos sujeitamos ao empreender qualquer trabalho de tradução: a transgressão do texto original.

Ao traduzirmos qualquer texto de uma língua para outra, teremos, obrigatoriamente, que fazer alguns acréscimos com o intuito de transpor a ideia expressa no texto original para nossa língua, uma vez que a tradução literal, *littera per littera*, não expressaria satisfatoriamente a ideia do original latino. Traduzir textos antigos envolve uma gama de problemas que devem ser solucionados pelo tradutor, uma vez que, ao vertemos línguas temporal e culturalmente distantes de nossa realidade, principalmente se já não temos falantes vivos, implica resolvermos inúmeros impasses. Essas questões problemáticas do exercício tradutório, sobretudo, das línguas antigas vêm sendo discutidas aos poucos atualmente, de modo que encontramos poucas

publicações que discutem problemas da tradução envolvendo o grego ou o latim, por exemplo. Embora sejam escassas, as fontes existentes como Queriquelli (2007), Fernandes (2011) e Vasconcellos (2011), publicados pela revista *Scientia Traductionis*, caminham na problematização de alguns aspectos inerentes ao trabalho com os textos clássicos.

Tanto Queriquelli como Fernandes apresentam reflexões calcadas em estudos linguísticos, área das letras que tem se dedicado aos estudos da tradução, que, algumas vezes, reduzem a versão de um texto clássico (entendido, como oriundo da Antiguidade) a questões de cunho filológico. Em contrapartida, Vasconcellos centra sua discussão em problemáticas que envolvem as noções de tradução criativa e poética e, por conseguinte, o aspecto da fidelidade ou literalidade nas traduções. É oportuno ressaltarmos que, dentro das perspectivas discutidas por Fernandes (*ibidem*, p. 82), “a tradução não pode permanecer no domínio do cálculo não-interpretado, e sim deve atribuir valores semânticos concretos às fórmulas vazias, pois o material e o produto final de qualquer tradução representam significações”, haja vista entendermos que o latim, como qualquer outra língua, não pode ser traduzido tendo como princípios apenas as relações linguísticas do texto, isto é, a tradução como uma simples operação linguística, em que se traduz considerando apenas gramática, sem qualquer estudo da cultura.

Essa premissa é a ideia defendida por Mounin (1975) compreendendo que, ao traduzir um texto, o tradutor precisa apoiar-se também em informações etnográficas do povo da língua da qual está traduzindo e se, por ventura, não exista nenhum falante da comunidade linguística, como o latim, é preciso recorrer à filologia para cumprir a tradução satisfatoriamente. Em vista disso, a posição de Mounin nos parece equivocada se comparada ao que Berman (2007) sugere, explicando que o tradutor precisa tentar reproduzir, na medida do possível, a relações do texto original e, quando não for possível, é necessário que a aproximação entre as duas línguas, de partida e alvo, esteja transparente na tradução, sem nenhuma violação a qualquer uma delas.

Longe de nós aquele desejo de nos mantermos literalmente “fiéis” ao texto latino, de nos sujeitar ao fetiche da tradução literal. Buscamos, em nossa tradução, seguir o texto latino, porém cômicos de que em determinados momentos teríamos que ceder às adaptações e aos modos de dizer da língua portuguesa, sempre tendo em mente o que afirmou Vasconcellos quanto à fidelidade na tradução. Para o autor (2011, p. 72), uma tradução que se dispõe a ser literal, “fiel ao texto”, “parece supor ingenuamente que haja correspondências exatas entre uma língua e outra, como se fosse possível abolir as peculiaridades de cada língua, sua diversidade intrínseca [...]. Nenhuma tradução é literal, já que não existe correspondência exata entre uma língua e outra”. Entendemos, portanto, que, sendo literais ou não, somente por meio da tradução

conseguiremos ter acesso aos detalhes técnicos e literários de qualquer texto, bem como, somente através dela, conheceremos profundamente a cultura de uma civilização. Em vista disso, construímos, nas páginas anteriores, a ponte que nos permitiu ter acesso ao texto da *Institutio oratoria*, com o intuito de trazer à luz as discussões empreendidas por Quintiliano quanto à formação do orador. Esclarecemos, de antemão, que nosso objetivo principal foi tornar o texto acessível ao conhecimento dos estudiosos e curiosos sobre o texto de Quintiliano, mantendo, na medida do possível, uma tradução que caminha lado a lado com o texto original, mas que não deixa de trair, em alguns momentos, o original latino em vistas ao respeito à língua portuguesa.

3.4 – O texto da *Institutio*: os manuscritos

De acordo com Butler (1920, p. 12-3), os manuscritos da *Institutio*, cujo total aproxima-se de cinquenta e possuem diferentes datações entre os séculos IX e XV, estão divididos em três grupos: os códices íntegros, os códices mutilados e os códices humanísticos, como aponta Miotti (2010, p. 215), assegurando que todos integram o mesmo modelo, o que se torna evidente a partir da mesma apresentação de lacunas e erros. No primeiro grupo de códices, encontra-se o mais importante de todos, devido à sua integridade, o *Codex Ambrosianus* (E 153), oriundo do décimo primeiro século na França e, atualmente, conservado na Biblioteca Ambrosiana de Milão.

No segundo grupo dos códices, segundo sinaliza Butler (*ibidem*, p. 12), estão: o *Codex Bernensis* (351), originário do décimo século; o *Codex Bambergensis* (M. 4, 14), produzido entre o nono e o décimo século; o *Codex Harleianus* 2664, cuja produção, de acordo com o que sugere Miotti (*ibidem, idem*), seria do décimo século, e, atualmente, está conservado no *British Museum*; e o *Codex Turicensis* 288, de Zurique, oriundo do décimo primeiro século. Quanto a esse manuscrito, Miotti (*ibidem, idem*) sublinha que, consoante Giusto Monaco, poderia ser aquele mesmo que o humanista florentino Poggio Bracciolini encontrou em 1416 no mosteiro suíço de *Sankt Gallen*, quando, por acaso, foi descoberto o texto integral da obra. Há que se destacar ainda nesse grupo o *Codex Nostradamensis* (18527) e *Bernensis*, dois manuscritos do século dez e século onze, respectivamente, que apresentam algumas lacunas, mas, conforme aponta Butler (*ibidem, idem*), elas podem ser preenchidas com excertos do códice *Ambrosianus*.

O último grupo de códices, os códices humanísticos, integra grande parte (aproximadamente dois terços), de todos os manuscritos da *Institutio*. Provavelmente, como sugere Butler (*ibidem*, p. 13), têm origem no século quinze, dentre os quais Miotti

(*ibidem, idem*) destaca o *Monacensis Lat. XX*, *Parisinus Lat. 7723 e 7725*, *Vindobonensis Lat. XXX* e o *Vaticanus Lat. 1762 e 1765*. Butler (*ibidem, idem*) comenta que alguns fragmentos do texto de Quintiliano são extraídos da *Ars Rhetorica* de Julius Victor (Halm, *Rhet. Lat. minores*, II, pp. 373 *sqq.*), que, muitas vezes, apresenta passagens inteiras da *Institutio*, assim como o tratado retórico atribuído a Cassiodoro (Halm, p. 501) que costuma fornecer passagens extremamente úteis da obra de Quintiliano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Persuadir à plateia e ao auditório de que a sua causa é justa e verdadeira é o que se espera de um orador. É para isso que lhes servem os anos de estudo com o *grammaticus* e o *rhetor*; entretanto, para obter sucesso nessa tarefa não apenas um bom conhecimento dos preceitos técnicos da retórica e uma argumentação consistente será o bastante, mas também uma boa interpretação do discurso com os ensinamentos do *comoedus*. Recapitulamos as palavras de Cícero com as quais demos início à nossa dissertação para exemplificar que uma boa performance envolve um conjunto de técnicas que, se bem aplicadas à ação do discurso, podem garantir ao orador sucesso em sua causa, já que, garante o orador republicano, tudo depende da pronúncia.

Vimos até aqui que, em vista de cumprir seu objetivo - formar “o orador, tal como definido por Marco Catão, ‘um homem bom, hábil em falar’” (*Inst.* 12.1.1)³⁰³ – e preocupado em fornecer a melhor formação aos seus alunos, Quintiliano instituiu para cada etapa escolar, ensinamentos práticos e teóricos com distintos professores. Nos primeiros anos, estariam sob os cuidados do *paedagogus*, instrutor nas primeiras lições, até que passassem ao *ludus magister*, com quem começariam a aprender os cálculos elementares, a ler e, principalmente, a escrever, em torno dos sete anos de idade; por volta dos doze anos, seriam entregues à tutela do *grammaticus*, bem como às lições do *comoedus*, a fim de que aprendessem técnicas de atuação, até completarem dezessete anos, idade em que estudariam com o *rhetor*.

Juntamente ao *rhetor*, os alunos desenvolverão sua eloquência por meio das *declamationes* – controvérsias e suasórias. As lições com o *grammaticus* proporcionarão aos alunos a consolidação dos preceitos gramaticais das línguas grega e latina, bem como o conhecimento literário dos textos canônicos dos mais variados gêneros, conhecimentos que serão postos em prática com exercícios preparatórios, os *progymnasmata*. Concomitante a essa fase, os alunos serão preparados pelo *comoedus* para que aprendam a correta modulação da voz e correto uso dos movimentos do corpo. Somente após concluírem todas essas etapas escolares, os oradores estarão instruídos no bem falar e prontos para atuarem nos processos judiciais.

Interessa-nos, antes que terminemos nossas conclusões, ressaltar, ao nosso ver, o porquê de Quintiliano escolher o *comoedus* para ensinar a seus alunos preceitos da atuação. Ao começar o primeiro capítulo do livro I, no qual aborda temas concernentes às primeiras etapas da educação, esclarecendo que “é necessário também dar alguma atenção ao ofício do

³⁰³ *Sit ergo nobis orator quem constituimus is qui a M. Catone finitur vir bonus dicendi peritus.*

comediante, até o ponto em que o futuro orador deseje a habilidade da pronúncia”³⁰⁴. Francesca Nocchi (2013a, p. 45) comenta que “Quintiliano escolhe o comediante tendo em vista uma convicção coerente e que reflete as mudanças sociais da sua época”³⁰⁵. A partir de tal afirmação, dois caminhos interpretativos podem ser seguidos: entende-se, por um lado, que essas mudanças sociais às quais a autora se refere dizem respeito ao fim da guerra civil que antecedeu à ascensão da dinastia flaviana ou, por outro, às mudanças que estavam ocorrendo no cenário oratório ocasionado também pelo surgimento de uma vertente histriônica no âmbito da retórica.

É conveniente resgatar o que comenta Michael Albrecht (1999, p.833) ao assegurar que mudanças sociais ocasionam, conseqüentemente, mudanças nos gêneros literários. Salienta o autor que, se por um lado, a monarquia ganhava mais espaço, a oratória, por outro, perdia importância e encontrava refúgio nos exercícios declamatórios. Resume Albrecht (*ibidem*) que já não se admiravam mais aqueles oradores políticos, mas os rétores e declamadores. “Ao invés de influir publicamente sobre grandes grupos humanos, a oratória se converte, no melhor dos casos, em meio de educação e de autoeducação, e no pior, em um lugar de recreação para os virtuosos”³⁰⁶. Quanto às mudanças sociais, Rostagni (1964, p. 4) comenta, sobre o momento vivenciado em Roma nesse período de transição de governos, que com a dinastia flaviana, a ordem foi restaurada e a crise, que havia começando anos antes, foi superada. No que tange à produção literária desse período, para o autor, houve um advento que refletiu positivamente nas produções literárias, tendo Vespasiano instituído escolas às custas do Estado e sido o primeiro dos governantes romanos a imputar ao Estado o direito de supervisão sobre as escolas e artes liberais.

Ainda podemos, baseados no que narram alguns escritores antigos, acreditar que Nocchi se refere às mudanças sociais entre os atores e os magistrados. Conta Suetônio (*Aug.* 44) que Augusto havia estabelecido, por meio de um decreto, regras para que, nos espetáculos públicos, a primeira fileira ficasse vaga para os senadores, que os soldados ficassem separados do povo, que existissem lugares especiais para os homens casados e pertencentes à plebe, bem como, para aqueles vestidos com toga pretexta (inclusive os alunos de retórica), uma fileira de bancos no teatro próxima à de seus preceptores, além de assentos destinados em lugares marcados para as vestais e proibições às mulheres em alguns espetáculos de atletas. É curioso notar que os

³⁰⁴ *Dandum aliquid comoedo quoque, dum eatenus, qua pronuntiandi scientiam futurus orator desiderat.*

³⁰⁵ “Quintiliano la scelta del comoedus è frutto di una meditata e coerente convinzione e rispecchia i mutamenti sociali dell’epoca”.

³⁰⁶ “En lugar de influir públicamente sobre grandes grupos humanos, la oratoria se convierte, en el mejor de los casos, en un medio de educación y de autoeducación, en el peor en un lugar de recreo para virtuosos”.

alunos de retórica, vestidos com a toga pretexta, se assentavam próximos aos seus mestres, o que, parece indicar uma medida de proteção contra os riscos de corrupção dos costumes advindos de tais espetáculos.

A relação entre os atores e os magistrados também sofreu intervenção dos governantes no principado de Tibério, como narra Tácito (*Ann.* 1.77.4). O historiador descreve a sanção de vários acordos, discutindo os salários dos atores e punições aos excessos de seus seguidores, por exemplo. Conta Tácito (*ibidem*) que, de tais acordos, os mais importantes restringiam a entrada de senadores na casa de atores de pantomima, proibindo-os de os acompanhar nas ruas, pondo assistir seus espetáculos somente nos teatros; os decretos ainda concediam poder aos magistrados para punir com exílio os espectadores imoderados³⁰⁷. Esses testemunhos endossam nossa convicção de que a escolha de Quintiliano pelo *comoedus* estaria fundamentada sobre um viés político-social, constatada a reiterada necessidade de sublinhar as posições sociais dos oradores e atores. A pergunta que surge nesse momento é: por que, então, escolher um profissional que não pertence à aristocracia para a instrução dos oradores?

Quintiliano, como já vimos, ressaltou a relevância de conceder atenção ao trabalho dos atores. Após apresentar algumas restrições no tratamento da pronúncia e dos gestos que não devem ser exaltados nos oradores, Quintiliano, em 1.11.4, faz-se uma pergunta interessante: “*quod est igitur huius doctoris officium?*” (Qual é, então, o dever desse professor?). Quintiliano se refere ao trabalho do comediante através do genitivo *doctoris*. Esse profissional qualificado estaria encarregado de cuidar da *pronuntiatio*, como vimos no primeiro capítulo, para que os futuros oradores não cometessem erros durante sua performance, tais como apresentarem-se com “uma voz enfraquecida e fina de mulher ou trêmula como a de um velho” (1.11.1)³⁰⁸. Além da correção dos *uitia oris*, compete ao trabalho do *comoedus* ensinar aos alunos elementos da formação cênica necessários para a atuação forense: acomodação dos gestos ao que está sendo dito, alguns exercícios respiratórios, a postura adequada, bem como o controle das emoções. Excedendo os limites no fórum, suscita-se o riso, efeito colateral discutido e alertado quanto aos efeitos tanto por Cícero quanto por Quintiliano, que recomendam o afastamento do histrionismo dos bufões.

³⁰⁷ “Se toman numerosos acuerdos sobre sus salarios y contra los excesos de sus seguidores; las más notales fueron que ningún senador entrara en casa de u actor de patomima, que los caballeros romanos no los acompañaran por la calle, que no hicieran espectáculos a no ser en el teatro, y que se diera a los pretores la potestad de castigar con el exilio la falta de moderación de los espectadores” (Tradução para o espanhol de Moralejo, 1979).

³⁰⁸ *Non enim puerum, quem in hoc instituimus, aut femineae uocis exilitate frangi uolo aut seniliter tremere.*

Somente mais uma vez ao longo do décimo primeiro capítulo encontramos outra referência explícita ao trabalho do *comoedus*, em 1.11.12: “*debet etiam docere comoedus quomodo narrandum*” (o comediante deve ainda ensinar como narrar). É conveniente partirmos, antes de qualquer discussão aprofundada das funções do comediante na formação dos oradores, para uma pesquisa etimológica do vocábulo utilizado na construção latina, com o objetivo de indicar o caminho correto a seguir em nossa investigação. Ao referir-se ao profissional que cuidará da pronúncia, Quintiliano assegura a importância de conceder atenção ao *comoedus*, vocábulo que, segundo o *Oxford Latin Dictionary*, traduz-se por “um ator cômico, um comediante”³⁰⁹. Dentro do amplo léxico da língua latina, não faltam palavras que se refiram aos atores das comédias e tragédias³¹⁰, porém, em Quintiliano encontramos indícios de uma possível diferença, não apenas semântica, entre a nomenclatura *comoedus* e as outras que designam o ator, por exemplo, *histrion*. Ao apresentar um testemunho extremamente importante quanto à atuação e à moção dos afetos pelos oradores, Quintiliano diz: “eu vi várias vezes os atores (*histriones*) e comediantes (*comoedos*) chorando quando tiravam a máscara no momento em que saíam de alguma cena tocante” (*Inst.* 6.2.35)³¹¹.

Entretanto, é preciso lembrar que Quintiliano apresenta o ator das comédias (*comoedus*) atuando em cenas dramáticas e sendo conduzido ao choro. O testemunho de Quintiliano exemplifica a necessidade de se deixar comover pelo discurso a fim de conquistar o auditório a favor da causa; é preciso que seja exposta uma verdade (ou verossimilhança) por meio da atuação, a qual envolve o correto uso dos gestos e a correta modulação da voz. Somos conduzidos a pensar que a escolha de Quintiliano por um comediante é motivada pela sua versatilidade ao se entregarem tanto às cenas dramáticas quanto às cômicas. Adequar-se ao decoro é extremamente necessário aos oradores para que não causem riso no auditório, outro aspecto que nos faz pensar em porquê Quintiliano tenha escolhido como *comoedus* para ensinar técnicas de atuação.

Embora nenhuma menção ao riso possa ser encontrada nos domínios do ensino do *comoedus* apresentado por Quintiliano, é preciso pensar que a escolha de um comediante como professor de técnicas de atuação para futuros oradores possa ter sido motivada pelo riso³¹²,

³⁰⁹ Oxford (1968, p. 371) *comoedus*, -i, “a comic actor, comedian”.

³¹⁰ Os verbetes utilizados para designar os profissionais do teatro são: *scaenicus*, *pantomimus*, *mimus*, *actor*, *histrion*, *balatro* e *mimicus*. Segundo consulta no *OLD (ibidem)*, nenhum desses vocábulos apresenta significado tão restrito quanto ao campo de atuação como o verbo *comoedus* utilizado por Quintiliano.

³¹¹ *Vidi ego saepe histriones atque comoedos, cum ex aliquo grauiore actu personam deposuissent, flentes adhuc egredi.*

³¹² Agradeço a professora Dr. Leni Ribeiro Leite, da Universidade Federal do Espírito Santo, que, no VIII Encontro do PROAERA em Porto Alegre, sinalizou a possível escolha do *comoedus* nessa etapa do ensino com

matéria de trabalho dos atores cômicos e preocupação de Quintiliano e Cícero na prática oratória. Como vimos há pouco, para Quintiliano, há uma diferença entre o ofício do comediante e do histrião, de modo que o objeto do *comoedus* restrinja-se, na maioria das vezes, ao riso (embora o histrião também cause o riso em sua atuação) que seria inerente ao seu trabalho, o que o torna o profissional capacitado no assunto.

Educar os alunos nas técnicas de atuação com um comediante é garantir que todos os elementos que envolvem uma atuação teatral serão postos em cena no fórum, obedecendo ao contexto judiciário; é garantir que os gestos sejam acompanhados pela voz corretamente, assim como a voz será adaptada a cada personagem, que tanto o êthos do orador quanto o do seu cliente será enaltecido durante o discurso consoante o *decorum*. Entendemos, portanto, que se uma má atuação denigre a carreira de um ator, o mesmo pode ser dito com relação ao orador que precisa empenhar-se na enunciação da sua fala. Coadunar discurso e atuação é a necessidade primária do orador. Para Cícero, tudo depende da atuação, de modo que “sem ela, o orador mais perfeito pode não ter importância, um orador, mediano, instruído nela, muitas vezes supera os mais perfeitos” (*de Orat.* 3.213)³¹³. Quintiliano, consciente do poder de uma boa atuação, tem um objetivo claro ao instituir uma educação cênica: explicitar os limites da utilidade da *actio* no contexto forense, já que o orador teria que aprender com os atores o controle da voz e dos gestos a fim de que sua atuação não seja identificada como uma farsa, mero fingimento, afinal, conclui Quintiliano, “perguntamos, hesitamos, afirmamos, ameaçamos e escolhemos (podendo fazê-los tanto com ar compassivo, como com ar colérico). É ridículo, no entanto, tudo aquilo que se finge abertamente” (*Inst.* 6.3.70)³¹⁴.

base nas implicações causadas pelo riso na oratória; assunto discutido por Quintiliano no terceiro capítulo do sexto livro.

³¹³ *sine hac summus orator esse in numero nullo potest, mediocris hac instructus summos saepe superare.*

³¹⁴ *Nam et interrogamus et dubitamus et adfirmamus et minamur et optamus; quaedam ut miserantes, quaedam ut irascentes dicimus. Ridiculum est autem omne quod aperte fingitur.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DICIONÁRIOS

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

OXFORD, *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: At the Clarendon Press, 1968.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1993.

EDIÇÕES DA *INSTITVTIO ORATORIA*

BARBOZA, Jerônimo Soares. *Instituições oratórias de M. Fabio Quintiliano, escolhidas dos seus XII livros, traduzidas em linguagem e ilustradas com notas críticas, históricas e rhetoricas, para uso dos que aprendem*. Paris: Livraria Portuguesa de J. P. Aillaud, 1836. 2t.

QUINTILIEN. *Oeuvres complètes*. Trad. M. C. V. Ouizille. Paris: Garnier, 1863.

_____. *Institution oratoire*. Ed. H. Bornecque. Paris: Garnier, 1954. 3 v.

_____. *Institution oratoire*. Ed. J. Cousin. Paris: Belles Lettres, 1975-80. 7 v.

QUINTILIEN et PLINE LE JEUNE. “De L’institution oratoire”. *Ouvres complètes de Quintilien*. Tradução de M. Nisard. Paris: Frimin Didot Frères et Fils et C, Libraires, 1881, p. 1- 498.

QUINTILIAN. *Institutio oratoria*. Tradução de BUTLER, H. E.. The Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1921. 2v.

QUINTILIAN. *Institutio oratoria*. Tradução de BUTLER, H. E.. The Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1922. 4v.

QUINTILIANO. *Intituciones oratorias*. Tradução de RODRÍGUEZ, Ignacio e SANDIER, Pedro. Tomo 1. Madrid, 1916.

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

QUINTILIANO, Marco Fábio. *L’istituzione oratoria*. Tradução de FARANDA, Rino e PECCHIURA, Piero. Torino: Unione Tipografico-editrice Torinese, 2003. vol. 1-2.

_____. *Instituição oratória*. Tradução de Bruno Fregni Basseto. Tomos 1-4. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2015-2016.

_____. *Intituciones oratorias*. Tradução de RODRÍGUEZ, Ignacio e SANDIER, Pedro. Tomo 2. Madrid, 1916.

DOCUMENTAÇÃO PRIMÁRIA

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

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

CICERÓN. *En defensa de Sexto Roscio Amerino, En defensa de la Ley Manilia, En defensa de Aulo Cluencio, Catilnarias, En defensa de Lucio Murena*. Traducciones, Introducciones y Notas de Jesús Aspa Cereza, Editoria Gredos, Madrid, España, 1995.

DEMÓSTENES. *Discursos políticos II*. Introducciones, traducción y notas de A. López Eire. Editorial Gredos, Madrid, España, 1985, p. 259-377.

ESQUINES. *Discursos, testimonios y cartas*. Introducciones, traducción y notas de José María Lucas de Dios. Editoria Gredos, Madrid, España, 2002.

EURÍPEDES. *Medeia*. Tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus, 2007.

GÉLIO, Aulo. *Noites Áticas*. Tradução e notas de José R. Seabra F. Londrina: Eduel, Editora da Universidade de Londrina, 2010.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2013.

HORÁCIO FLACO, Quinto. *Ars Poetica*. Tradução e Comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.

LUCIANO DE SAMÓSATA. *Da dança*. Tradução e notas de Juan Zaragoza Botella. Editorial Gredos, Madrid, 1990, p. 42-80.

LUCIANO DE SAMÓSATA. *A dança*. In.: “Luciano [II]. Coleção Autores Gregos e Latinos”. Tradução do grego, introdução e notas de Custódio Magueijo. Tomo 2. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2012, p. 185-222.

PETRÔNIO. *Satyricon*. Tradução de Cláudio Aquati. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PLATÓN. *Leyes*. Introduccion, Tradccion y Notas de Francisco Lisi. vol. 8. Madrid: Editorial Gredos, 1999.

PLAUTO. *O soldado fanfarrão (Miles Gloriosus)*. Trad. José Dejalma Dezotti. Faculdade de Ciências e Letras - UNESP - Araraquara, 1999.

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.

SÊNECA. *Diálogos: Sobre a Ira. Sobre a tranquilidade da alma*. Tradução, introdução e notas de Joé Eduardo S. Lohner. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics e Companhia das Letras, 2014.

SUETÔNIO E AUGUSTO. *A vida e os feitos do divino Augusto*. Tradução de Matheus Trevizam, Paulo Sérgio de Vaconcellos e Antônio Martinez de Rezende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

TÁCITO, CORNELIO. *Anales*, libros I-VI. Tradução e notas de José L Moralejo. Editorial Gredo, Madri, Espanha, 1980.

_____, CORNÉLIO. *Anales*, libros XI-XVI. Tradução e notas de José L Moralejo. Editorial Gredo, Madri, Espanha, 1980.

_____, CORNELIO. *Diálogo dos oradores*. Tradução de Antônio Martinez de Rezende e Júlia Batista Castilho de Avellar. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2014.

TEON, HERMÓGENES, AFTONIO. *Exercícios de Retórica*. Introducción, traducción y Notas de M^a. Dolores Reche Martínez. Madrid: Editorial Gredos, 1991.

OBRAS DE APOIO

ALBRECHT, Michael von. *Historia de la literatura Romana*. Volumen II. Tradução para o Castellano de Dulce Estafanía e Andrés Pociña Pérez. Barcelona: Editorial Herder, 1999.

ALMEIDA, Olavo Vinícius Barbosa de. “O *Brutus* de Marco Túlio Cícero: estudo e tradução”. 2014. 200 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2014.

ARICÒ, G. “Quintiliano e il teatro”. III Convegno Internazionale: *Hispania terris omnibus felicior. Premesse ed esiti di un processo di integrazione*, 2001, Fondazione Niccolò Canussio, p. 255-270.

BAYET, Jean. *Littérature Latine*. 9 ed. Armand Colin. Paris, 1996.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução, prefácio e notas de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Florianópolis/Rio de Janeiro: NUPLITT/7Letras, 2007.

BONS, J. A. E & LANE, R. T.. “Quintilian VI.2: On emotion”. In: *Quintilian and the law: The Art of persuasion in Law and Politics*. Leuven University Press, 2003. p. 129-144.

- CANTÓ, Josefa. “Los *grammatici*: críticos literarios, eruditos y comentaristas”: In: CODOÑER, Carmen. *Historia de la Literatura Latina*. Catedra, 1997, p. 741-753.
- CELENTANO. “Book VI of Quintilian’s *Institutio Oratoria*: The Transmission of Knowledge, Historical and Cultural Topicalities, and Autobiographic Experience”. In.: *Quintilian and the law: The Art of persuasion in Law and Politics*. Leuven University Press, 2003. p. 119- 128.
- 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.
- CHIAPPETTA, Angélica. “Retórica e Crítica Literária na Antiguidade”. *Phaos*. 2001 (1), p. 39-60.
- CLAY, Diskin. “The theory of the literary persona in Antiquity”. In: *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici*. Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998, p. 9-40.
- CONNOLLY, Joy. “Virile Tongues: Rhetoric and Masculinity”. In: Dominik, W. e Hall, Jon. *A Companion to Roman Rhetoric*. London: Blackwell Publishing, 2007.
- CONTE, Gian Biagio. *Latin literature: a history*. Tradução para o inglês de Joseph B. Solodow. Baltimore-London: Johns Hopkins University, 1994.
- DESBORDES, Françoise. *Concepções sobre a escrita na Roma Antiga*. Tradução de F. M. L. Moretto e G. M. Machado. São Paulo: Ática, 1995.
- _____, Françoise. “*Latinitas*: constitution et évolution d’un modèle de l’identité linguistique”. In: *Idées grecques et romaines sur le langage*. Paris : ENS Éditions, 2007, p. 91-105.
- DOMINIK, William J. “As origens e o desenvolvimento da retórica romana”. In.: AMARANTE, José e LAGES, Luciene (orgs.). *Mosaico Clássico: variações acerca do mundo antigo*. Salvador: UFBA, 2012, p. 95-109.
- _____, William & HALL, Jon (ed). *A Companion to Roman Rhetoric*” Oxford: Blackwell, 2007.
- _____, William J. “Roman poetry and rhetoric: a reminder of the affinity between two arts”. In: *Akroterion*. XXXVII, 2, Junie/June, 1992. p. 61-67
- DUCKWORTH, George E. *The nature of Roman Comedy: a study in popular entertainment*. 2ª ed. University of Oklahoma Press, Norman, 1994.
- ELSLANDE, Jean-Pierre van. “La mise en scène du discours”. Université de Neuchâtel, Edition: Ambroise Barras, 2003. Disponível em: <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/srhetorique/rdintegr.html>

- ENDERS, Jody. “Delivering delivery theatricality and the emasculation of eloquence”. *Rhetorica*. Volume 15, n. 3, 1997, p. 253-278.
- FALCÓN, Rafael Sento-Sé Guimarães. “A Educação do Orador: Tradução e Estudos do Livro II da *Institutio Oratoria*”. 2015. 124 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, de Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- FANTHAM, Elaine. “Orator and/et Actor”. In.: *Roman Readings. Roman Response to Greek Literature from Plautus to Statius and Quintilian*. Berlin-New York, De Gruyter, 2011.
- _____, Elaine. “Quintilian on Performance: traditional and personal elements in ‘Institutio’ 11.3”. *Phoenix*, vol. 36, No. 3, 1982, p. 243 – 263.
- FERNANDES, Thaís. “Alguns problemas teóricos da tradução de línguas antigas: reflexões acerca das dificuldades do tradutor do latim”. *Scientia Traductionis*, n. 10, 2011, p. 80-89.
- FORTES, Fábio da Silva. “Uso, variação e norma na tradição gramatical latina”. In.: *SIGNUM: Estudos da Linguagem*, Londrina, n. 15/2, p. 197-214, dez. 2012, p. 197-214.
- _____, Fábio da Silva. “Ὅκ τέχνη ἐστὶν ῥητορικὴ: Sexto Empírico e a crise da retórica no Império Romano”. In.: *Romanitas – Revista de Estudos Grecolatinos*, n. 4, p. 90-104, 2014.
- FOX, Matthew. “Rhetoric and Literature at Rome”. In.: Dominik, W. e Hall, J. (ed.). *A companion to Roman Rhetoric*. Blackell Publishing, 2007, p. 369-381.
- FRAENKEL, E. *Elementi plautini in Plauto (Plautinisches im Plautus)*. Tradução italiana de F. Munari, com addenda do autor. Firenze: La Nuova Italia, 1960.
- GARZYA, Antonio. “Menandro nel giudizio di tre retori del primo impero”. *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, 1959, p. 237–252.
- GAZONI, Fernando Maciel. “A Poética de Aristóteles: tradução e comentários”. 2006. 131 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, de Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- 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.
- GOLDBERG, Sander M. “Quintiliano on Comedy”. In: *Traditio*, vol. 43, 1987, p. 359 - 367.
- 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>

GRAMMATAS, Theodoros. “Theatricality before the theatre. The beginning of theatrical expression”. In: *Antropologia e Teatro. Rivista di Studi*. Bologna. n. 3 dez. 2011 p. 193-213

GUNDERSON, Erik. “Staging Masculinity. The rhetoric of performance in the Roman world”. The University of Michigan Press, 2003.

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

HANSEN, João Adolfo. “Categorias epidíticas da ekphrasis”. *Revista USP*, São Paulo, 2006. n.71, setembro/novembro. pp. 85-105. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/13554/15372>, acessado em 18 de julho de 2014.

KENNEDY, George. “An Estimate of Quintilian”. *The American Journal of Philology*. The Johns Hopkins University Press, Vol. 83, No. 2. 1962, p. 130-146.

_____, George. “The Art of Persuasion in Greece”. Princeton, New Jersey, 1963.

LÓPEZ, Jorge Fernández. “Quintilian as rhetorician and teacher”. In: Dominik, W. e Hall, Jon. *A Companion to Roman Rhetoric*. London: Blackwell Publishing, 2007.p. 307-322.

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

MAURÍCIO, Sara Mariana Moreira. “Cícero em defesa de Célio”. Dissertação de mestrado em estudos clássicos. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2013.

MENDELSON, Michael. “Declamation, context, and controversiality”. *Rhetoric Review*. Vo.13, n. 1, p. 92-107, 2009.

_____, Michael. “Quintilian and the pedagogy of argument”. *Argumentation*. vol. 15. Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 2001, p. 277-293

MEYER, Michel (org). “Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours”. Paris : Librairie Générale Française, 1999.

MIOTTI, 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.

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

MONTANA, Jean-Marie. “Rhétorique, voix et art dramatique dans la tragédie romaine”. Janeiro de 2003. Mais informações? Disponível em: <http://babel.revues.org/1406#bodyfn19>

MOUNIN, Georges. *Os problemas teóricos da tradução*. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.

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

NARDUCCI, Emanuele. “Rhetoric and Epic Vergil's Aeneid and Lucan's Bellum Civile”. In: *A companion to Roman Rhetoric*. Blackell Publishing, 2007, p. 382-195.

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. *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2013a.

_____, Francesca Romana. “Imago est animi voltus. La maschera fra teatro e oratoria”. In.: *Rationes Rerum. Rivista di filologia e storia*. Edizioni Tored s.r.l. Roma, Gennaio - Giugno 2013b, p. 155-199.

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.

PEREIRA, Marcos Aurélio. *O papel do mestre de Gramática na Institutio oratoria*. 2ª ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

_____, Marcos Aurélio. “Uso, decoro e norma na *Institutio oratoria*: em torno de um paradigma antigo e sua repercussão. In.: Assunção, Teodoro Rennó, FLORES-JÚNIOR, Olimar e MARTINHO, Marcos (orgs.). *Ensaio de Retórica Antiga*. Tessitura: Belo Horizonte, 2010b, p. 253-267.

_____, Marcos Aurelio. “O decoro como fundamento da teorização dos discursos na Institutio oratoria e a formação 'linguística' do antigo orador”, *Literatura, interfaces, fronteiras*, 08/2010a, ed. 1, UEA, p. 223-242, 2010.

PÉREZ, Andrés Pociña. “Caracterización de los generos teatrales por los latinos”. *Emerita*, Vol. 42, Num. 2, 1974.

PERNOT, Laurent. *Rhetoric in Antiquity*. Tradução de W. E. Higgins. The Catholic University Press, Washington, 2005.

- POCIÑA, Andrés. “Quintiliano y el teatro latino”. In.: *Cuadernos de Filología Clásica*. Vol. XVII, (1981-1982), p. 97 – 110.
- PONTES, Jefferson da Silva. “Páthos e êthos no Livro VI da *Institutio oratoria* de Quintiliano: Poesia e drama na peroração”. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras). Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Juiz de Fora, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2014.
- QUERIQUELLI, Luiz Henrique. “As teorias da tradução e a tradução do latim”. *Scientia Traductionis*, n. 5, 2007.
- REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- REZENDE, A. M. de. *Rompendo o silêncio: a construção do discurso oratório em Quintiliano*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.
- ROSSI, Gabriel. “Terêncio, a tradição e o estabelecimento do autor”. *Rónai: Revista de estudos clássicos e tradutórios*, 2013, v. 1, n.1, p. 30-45.
- ROSTAGNI, Augusto. *Storia della letteratura latina*. Tomo III. 3ª edizione. Torino: Unione Tipografica Editrice Torinese, 1964, p. 3-39.
- 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.
- SILVA, Nahim Satos Carvalho. “Eunuchus de Terêncio: estudo e tradução”. 2009. 155 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, de Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- SIQUEIRA, Ernane Alves. “Probare, delectare, flectere: eloquência e retórica no Pro Murena de Cícero”. 2008. 108 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Belo Horizonte, Universidade Federal de Belo Horizonte, Belo Horizonte, 2008.
- SPINELLI, Miguel. “Sobre as diferenças entre êthos com epsilon e êthos com eta”. *Trans/Form/Ação*, São Paulo. 32(2): 9-44, 2009, p. 9-44.
- STRAMAGLIA, Antonio. “Come si insegnava a declamare? Riflessioni sulle ‘routines’ scolastiche nell’insegnamento retorico antico”. *Libri di scuola e pratiche didattiche: Dall’Antichità al Rinascimento*. Edizioni Università di Cassino, 2008.
- THANIEL, Kathryn Marjorie. “Quintilian and the Progymnasmata”. Tese. McMaster University, 1973.
- VANSAN, Jaqueline. “Poética e Retórica nas Heroides de Ovídio: uma análise da epístola I ‘De Penélope a Ulisses’”. 168 f. Dissertação de mestrado (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara), Unesp, 2016.

- VASALY, Ann. "The Masks of Rhetoric: Cicero's Pro Roscio Amerino". In: *Rhetoric*, vol. 3, n. 1, 1985, p. 1-20.
- VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. "A tradução poética e os estudos clássicos no Brasil de hoje: algumas considerações". *Scientia Traductionis*. n. 10, 2011, p. 68-79.
- _____, Paulo Sérgio de. "Fingi(dores) de si mesmos: dores fingidas e reais na oratória romana". *Nuntius Antiquus: Belo Horizonte*, v. X, n. 1, jan.-jun. 2014, p.???
- VASCONCELOS, Beatriz Ávila. *Ciência do bem dizer – A concepção de retórica de Quintiliano em Institutio Oratoria, II, 11-21*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.
- _____, Beatriz Ávila. "Quatro princípios de educação oratória segundo Quintiliano". *Phaos*, 2002, p. 205-225.
- VITORINO, Mônica Costa. *Juvenal, o satírico indignado*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2003.
- WALZER, Arthur. "Quintilian's 'Vir Bonus' and the Stoic Wise Man". *Rhetoric Society Quarterly*: Taylor & Francis, Ltd. Vol. 33, No. 4 (Autumn, 2003) p. 25-41.
- WEBB, Ruth. *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*. Farnham: Ashgate, 2009.
- _____, Ruth. "Imagination and the arousal of the emotions in Greco-Roman rhetoric". In: BRAUND, Susana Morton e GILL, Christopher. *The passions in Roman thought and literature*. Cambridge University Press, 1997. p. 113-127.
- WINTERBOTTON, Michael. "Quintilian and the uir bonus". *The Journal of Roman Studies*. vol. 54, partes 1 e 2, 1964, p. 90-97.