

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Poesia e arte de dizer: latência retórica em três manuais de recitação

Poésie et art oratoire: latence rhétorique dans trois
manuels de récitation

Marcelo Maraninchi¹
IEB-USP

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2026.e99656>

r e v
t a c
i t
a t u
o u
t r a
s s

Resumo

Este trabalho debruça-se sobre três obras de caráter pedagógico ligadas à recitação – *Tratado de metrificação portuguesa* (1851), de António Feliciano de Castilho, *Leitura e recitação* (1885), de António Maria Baptista, e *Para bem ler e bem recitar* (1917), de Miguel Milano. O estudo dos preceitos referentes à recitação faz perceber a latência da *actio* retórica e em particular das lições de Quintiliano. Amparada em Genette (1966), Brandão (1972) e Souza (1999), a análise permite resgatar componentes voco-gestuais e certos modos de encaixe da poesia no mundo social.

Palavras-chave: poesia; retórica; recitação; literatura brasileira.

Résumé

Ce travail est consacré à trois ouvrages pédagogiques autour de la récitation – *Tratado de metrificação portuguesa* (1851), d'Antonio Feliciano de Castilho, *Leitura e recitação* (1885), d'Antonio Maria Batista, et *Para bem ler e bem recitar* (1917), de Miguel Milano. L'étude des préceptes concernant la déclamation révèle l'héritage de l'*actio* rhétorique, notamment les leçons de Quintilien. L'analyse, d'après Genette (1966), Brandão (1972) e Souza (1999), permet de racheter des composants vocaux et gestuels de la poésie et certains modes de son ajustement au monde social.

Mots-clés: poésie; rhétorique; récitation; littérature brésilienne.

Em “Rhétorique et enseignement”, Gérard Genette observa a diferença radical entre o ensino nos séculos 19 e 20. Até desaparecer oficialmente do currículo, a Retórica orientava a totalidade da formação literária na França. Estudar literatura, ao longo do Oitocentos, significava aprender a escrever a partir de modelos. Com a mudança no estatuto ideológico da Retórica, os exercícios de estilo, baseados em textos clássicos, foram trocados pelo comentário crítico, e o exame dos tropos foi substituído pela abordagem cronológica. La Fontaine e La Bruyère deixaram, pois, de ser modelos para tornarem-se objetos de dissertação. À medida que o discurso escolar deixava de ser um discurso *literário* para converter-se em um discurso *sobre* a literatura, a retórica da dissertação, na perspectiva de Genette, abandonava a *inventio* e a *elocutio* para priorizar a *dispositio*, o estudo da composição.

Entre todas essas variações de ênfase, em que os componentes participam da fórmula em doses distintas, não aparece a quinta e última parte dos *officia oratoris*, voltada à execução do discurso. Arrematando o conjunto ao lado da *memoria*, a *actio* ou *pronuntiatio* consolidou-se como a parcela menos estável em estudos e preceptivas e não raro foi percebida como secundária (Díez Coronado, 2019, p. 429).

A sugestão de Genette de investigar métodos e programas de ensino foi precocemente acolhida. Já em 1972, Roberto de Oliveira Brandão examinava os manuais de retórica e poética brasileiros do século 19². Segundo o autor, tais obras seguiam a divisão oratória em gêneros e introduziam as

1 Este artigo é parte de uma pesquisa mais ampla, que contou com financiamento da Fapesp (Proc. nº 2017/26782-6) e resultou na tese “Mário de Andrade: Autor em cena (cenografia autoral e recitação literária)”. O autor agradece a Silvana Bonifácio, Rodrigo Sartori e Pedro Leal Fonseca por ajudarem a digitalizar parte importante do material consultado.

2 BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *Estudo sobre os manuais de retórica e poética brasileiros do século 19*. Tese apresentada ao Departamento de Linguística e Línguas Orientais. São Paulo: FFLCH-USP, 1972.

partes do discurso – invenção, disposição e elocução – dando prioridade a esta última, a seus ornamentos, tropos, figuras e estilos. Por fim, ofereciam elementos básicos de poética, como a divisão em gêneros, formas de versificação e categorias estéticas. Mais para o fim do século, com o prestígio crescente da abordagem histórica, a bibliografia passou a descrever sumariamente as escolas literárias.

Ao examinar a forma de composição dos manuais, Brandão identificava a tendência a definir e esquematizar, a citar tratadistas clássicos, como Quintiliano, Cícero e Horácio, e a compendiar explicitamente autores intermediários. Toda a atividade do sistema retórico-poético tratava de distinguir o que devia ser reproduzido e o que devia ser evitado. O viés didático limitava a exposição da matéria, caracterizada por sínteses superficiais e argumentos de autoridade. O recurso a definições categóricas imprimia um feitiço padronizado e dogmático, exercendo uma “vigorosa força de conservação” (Brandão, 1972, p. 108). Ao apresentar a estrutura geral dos manuais, Brandão observa: “(a *memória* e a *ação* raramente eram estudadas)” (ibidem, p. III).

Duas décadas mais tarde, Roberto Acízelo de Souza empreendeu uma vasta pesquisa documental dos programas do Colégio Pedro II, também investigando os manuais de Retórica e Poética³. No capítulo “Compêndios & cia.”, Souza recupera trinta e quatro publicações brasileiras, entre 1810 e 1886, e detém-se no exame de seis autores⁴. O trabalho esmiuça como as

3 SOUZA, Roberto Acízelo de. *O Império da Eloquência: Retórica e Poética no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: EdUERJ; EdUFF, 1999. O Colégio Pedro II foi o estabelecimento padrão para o ensino secundário e referência na área de letras até a criação das Faculdades de Filosofia na década de 1930.

4 Joaquim do Amor Divino Caneca – *Tábuas sinópticas do sistema retórico de Fabio Quintiliano segundo o compêndio de Jerônimo Soares Barbosa e Tratado de eloquência extraído dos melhores escritores dividido em três partes* (1821); Miguel do Sacramento Lopes Gama – *Lições de eloquência nacional* (1851, 1864); Manuel da Costa Honorato – *Sinopse de eloquência e poética nacional* (1861) e *Compêndio de retórica e poética* (1879); Luis José Junqueira Freire – *Elementos de retórica nacional* (1869); Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro – *Postilas de retórica e poética* (1872); e José Maria Velho da Silva – *Lições de retórica* (1882).

fontes retórico-poéticas foram cedendo espaço à história e à afirmação da nacionalidade literária. O ano de 1892 teria representado o triunfo da vertente nacional-historicista, com a substituição dos compêndios de Le Clerc, Freire de Carvalho, Honorato, Velho da Silva, Fernandes Pinheiro e Silva Pontes pela *História da literatura brasileira* de Sílvio Romero.

Em seu *corpus* de trabalho, Souza confirma o interesse diminuto pela materialização do discurso. Após uma referência breve aos tratados de métrica e versificação, alude ao dinamismo editorial da oratória no século 20. Tais obras, segundo informa, priorizavam “a presença cênica do orador”, divergindo da vertente mais atenta à composição escrita, que, desinteressada das “operações extralinguísticas, tendeu a concentrar-se quase exclusivamente na elocução” (Souza, 1999, p. 113).

Em síntese preliminar, portanto, a perspectiva nacional-historicista teria apagado as fontes retórico-poéticas vigentes ao tempo do “império da eloquência”. No entanto, esses mesmos documentos, segundo os dois estudos de referência sobre o tema, silenciavam a parte da Retórica destinada à execução do discurso. Propondo-se como complemento modesto às teses de Brandão (1972) e Souza (1999), este trabalho examina os preceitos relativos à recitação literária com o objetivo de demonstrar como esse material de corte pedagógico revela uma latência da *actio* e pode alargar nossa compreensão da voco-gestualidade da poesia e de seu engaste no mundo social.

***Actio* e declamação poética**

A leitura desses três volumes no todo ou em parte dedicados à recitação faz perceber, embora sem menção direta, fartas diretivas baseadas em Quintiliano, que foi “o mais completo teórico da *actio* na Antiguidade” (Conte, 1995, p. 1219). O Livro XI de sua obra magna aborda a pronúncia,

a recitação, a presença e os gestos, estabelecendo um sistema operativo para a materialização do discurso⁵. Em sua doutrina, a *actio* não se limita à articulação fônica: consiste em um elemento fulcral para os fins de *delectare*, *docere* e *movere*. Para ele, a voz devia seguir as propriedades do texto escrito, orientada pelos valores de correção, clareza e elegância.

A pronúncia correta teria a função de não trair o sentido; a clareza articulatória respeitaria a compreensão da assistência; a elegância propiciaria a aceitação da mensagem. Do ponto de vista sonoro ou musical, a cadência e a modulação agradáveis estariam, pois, a serviço da eficácia. Através da eurtímia, o orador deveria despertar interesse e alcançar uma sintonia emocional com os ouvintes. Particularmente influentes foram suas considerações sobre o gesto, que, manifestando a predisposição humana a converter movimentos em linguagem, teria o poder de criar beleza e força expressiva. O gesto acompanharia a palavra e a expressão fisionômica para intensificar, matizar ou negar, não se confundindo com a mímica, isto é, com a reprodução plástica de conteúdos semânticos⁶.

Aqui são objeto de comentário o *Tratado de Metrificação Portuguesa* ([1851] 1907), de António Feliciano de Castilho, *Leitura e recitação* (1885), de António Maria Baptista, e *Para bem ler e bem recitar: methodo orthophonico* (1914), de Miguel Milano. Sua escolha, em meio a uma bibliografia relativamente escassa, deve-se à chancela que duas das obras receberam de instituições oficiais⁷. O tratado de Castilho foi aprovado, em 1851, pelo

5 QUINTILIANO. *Instituição oratória. Tomo IV*. Tradução, apresentação e notas: Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Unicamp, 2016.

6 DÍEZ CORONADO, Maria Ángeles. *Retórica y representación: história y teoria de la actio*. Logroño: Ediciones Instituto de Estudos Riojanos, 2003.

7 “Assinale-se que o Colégio Pedro II adotou como texto oficial o *Tratado de metrificação*, do poeta português António Feliciano de Castilho, no ano de 1877 (provavelmente também no de 1878), e que, no curso do século XX (...) esses tratados ultra-especializados constituirão um dos remanescentes mais característicos da tradição retórico-poética” (Souza, 1999, p. 50).

Conselho Superior de Instrução Pública do Reino de Portugal e incluído, em 1877, no currículo do Colégio D. Pedro II. O método de Milano teve seu uso recomendado nas Escolas Normais Primárias de São Paulo.

António Feliciano de Castilho insiste na utilidade de estudar longamente os versos para só então poder dizê-los bem. O público-alvo e a função de seu compêndio vêm fixados no título: *Tratado de Metrificação Portuguesa: para em pouco tempo e até sem mestre se aprenderem a fazer versos de todas as medidas e composições, seguido de consideração sobre a declamação poetica* ([1851] 1907)⁸.

A técnica de composição precede as diretrizes gerais sobre a declamação. Tal posição de remate reverbera a estrutura da Retórica em Quintiliano: declamar significa realizar a poesia à perfeição. A utilidade do *Tratado* não se restringia à composição, pois entender e avaliar os versos “com exactidão, e recital-os com justesa” serviria para apurar o gosto, desinibir a fala e facilitar a escrita em prosa, “com muito mais graça e affinação” (Castilho, 1907, p. VI).

O som e o ouvido são os elementos de referência para Castilho definir o verso. Explicando metros e indicando a omissão de sílabas poéticas na fala, Castilho tem em conta as especificidades de pronúncia, bem como a tendência a ligações e elisões. A absorção das vogais e o alongamento ou diminuição das palavras, conforme a posição da sílaba, são detalhados. O livro cuida dos acentos predominantes e da classificação das palavras e dos versos conforme a tonicidade, segundo a qual se dividem em agudos, graves ou esdrúxulos.

Um exemplo de como o tratado associa a dicção aos gestos, lidando com o som e a memória, está nos exercícios para habituar-se à cadência do

8 A obra teve várias edições em Portugal: 1851, 1858, 1868 e 1874. Foi consultada a edição brasileira de 1907, pertencente à Coleção Mário de Andrade na Biblioteca do IEB-USP.

metro. O primeiro deles consiste em memorizar uma cantilena, de forma a caracterizar rigorosamente as sílabas e os acentos, e logo encaixar no esquema os demais versos de mesmo metro. A cantilena pautará não só o ouvido, como deverá ser entoada em sincronia com os pés e as mãos, de forma individual ou em parceria, para que o tato “verifique a pontualidade metrica” (ibidem, p. 42). Outro exercício recomendado por Castilho volta-se à composição: ele sugere desconsiderar o sentido, a princípio, em busca unicamente da melodia.

O *Tratado de metrificação portuguesa* consagra as páginas finais à recitação. A posição do assunto no conjunto da obra, como se disse, sugere o valor culminante, a ideia de que apenas o estudo detido habilita à declamação. Vencida a mecânica da composição, seria o momento de despojar-se da cantilena com que as tônicas e o ritmo eram apreendidos porque a recitação convida à sutileza: “recitar versos não deve ser medil-os nem contal-os” (ibidem, p. 123). Esse reparo, comum às demais obras, desaconselha a dicção escandida e ritmada, e pretende evitar o risco dos exageros declamatórios. Tanto para o teatro como para a poesia, o tratado de Castilho postula a dicção próxima da fala, visando à naturalidade:

Era mister nada menos que uma revolução completa nas artes, para lhe demonstrar o absurdo e estirpal-o; essa revolução fez-se, ou pelo menos, está começada. O theatro, que era o mais contagioso propagador da falsa declamação, do tom artificioso, enfático e monotonho, o theatro, benzido pela philosophia nova desendemoninhou-se, e fallou, voltou para a natureza simples, que tinha renegado, ousou ser verdadeiro, e para logo a poessia, que se arrebicava para lhe comprazer, arremeçou os ouropeles, e trajos ridiculos, que a desfiguravam, e appareceu como as deusas do cinzel grego, rica e ornada de sua mesma desnudez (ibidem, p. 129).

A melodia do verso, a exemplo do que se dá na música, lida com variações de tom em uma escala. Desse modo, as inflexões são encorajadas para fugir da monotonia, “alternando-se todas as diversas notas semi-musicais, que houver na escala natural da voz do recitador” (ibidem, p. 130). A afinação entre o tom e as ideias e sentimentos do poema, ou seja, entre *actio* e conteúdo do discurso é sublinhada. As pausas, na lição de Castilho, devem acompanhar o pensamento, o afeto e os cortes de expressão, em vez de se pautar pelas sílabas, a cesura ou a linha. No mesmo sentido, a velocidade e a força da voz obedecem ao caráter do texto e contribuem para os efeitos sobre a assistência, para “commover, persuadir e arrastar o ouvinte” (ibidem, p. 131), nos termos exatos da Retórica clássica. Os princípios gerais enumerados por Castilho mesclam o ritmo da dicção e as poses, atitudes, gestos típicos, quer se trate de um lance de melancolia ou entusiasmo. Os gestos vocais, como os designa o tratado, variam da confidência e do segredo até o brado, o grito e o clamor. Tom e velocidade devem andar concertados; os tons baixos afinam-se a pausas longas, os agudos, a ligeiras.

A respiração precisa ser regulada com prudência, seguindo a pontuação. O ponto final, a interrogação e a exclamação recomendam “encher de ar toda a caixa do peito”. Os dois pontos e o ponto e vírgula ensejam aspiração mais modesta; a vírgula ou a inexistência de sinal indica que aspirar é inadmissível. A respiração seria a condição física a ser camuflada para que o “ideal” não caia no “positivo”:

Em summa, haver-se-ha cuidado em que a aspiração coincida, quanto possível fôr, com as pausas ou cortes racionais, por maneira que o ouvinte a não perceba, pois não sendo ella declamação, nem parte de declamação, mas só uma condição physica para que a declamação exista, o deixar-se perceber distrahe a quem escuta, e faz recahir da illusão na realidade, e do ideal no positivo, como n'estas

caixas de musica mechanica o estridor de certas molas ou rodas mais asperas, ou menos bem assentes, nos veda attender ás melodias e harmonias das sonatas (ibidem, p. 133).

Cair da ilusão na realidade é, em resumo, defeito grave. Por esse aspecto da respiração fica nítido como a obra encaminha uma disciplina do corpo em que o valor de naturalidade, declarado, convive com regras de controle e disfarce no limite antinaturais, a exemplo da ordem de que a aspiração seja imperceptível. Ao mesmo tempo que orienta a respirar bem, já que é o único modo de emitir o som com clareza, Castilho adverte que a aspiração tem de ser discreta. Percebe-se o partido ilusionista; mascaram-se os sinais de vida e seleccionam-se aqueles legítimos de se manifestarem. A lógica do efeito oculta o processo de construção da obra, aplicando à arte de dizer o que Bilac propunha sobre a composição dos versos. A passagem está ancorada em uma ilusão natural visada pela arte. A compreensão da voz como dom da natureza passível de estudo e aperfeiçoamento também ecoa as considerações de Quintiliano.

Leitura e recitação (1885), de António Maria Baptista, homenageia as lições de Castilho, do qual se reconhece como aluno. Em seu pequeno manual, elaborado com o propósito de promover a leitura “consciente e artística”, Baptista une-se ao coro em defesa da pronúncia correta e do conhecimento da gramática; adverte quanto aos riscos do ridículo (conselho que será reiterado no manual de Miguel Milano) e chega a apontar a dimensão política da boa leitura. Como ferramenta cívica, a leitura e a recitação deveriam ser ministradas junto aos cursos de música e dança.

Entre as observações acerca da pronúncia, nesse manual assumidamente lisboeta, está a condenação veemente do “ão”, entendido como “aspérrima desinência” (Baptista, 1885, p. 8). O autor chama atenção para as

homonímias, que, “mal pronunciadas, alteram o sentido, e dão lugar a equívocos desagradáveis, muitas vezes burlescos” (ibidem, p. 9). Reforçando o lugar-comum, advoga que a entonação siga a natureza do objeto. Ao tratar das pausas, destaca seu poder de imprimir um caráter próprio à entonação, sendo úteis para o orador e os ouvintes: na pausa, “a voz descansa e toma fôlego” (ibidem, p. 16). Também a pontuação teria utilidade vocal e expressiva. O ponto de admiração (assim intitula as exclamações) exprime terror, satisfação, súplica, fervor, daí requerer intensidade enérgica. As reticências sinalizam a suspensão súbita; corresponderiam a uma pausa longa ou curta no discurso.

Baptista denomina a gesticulação de *accionado*, em remissão clara à tradição retórica, e o classifica de “valiosíssimo auxiliar”, que realça a fala e contribui para a persuasão. Bem realizados, os gestos seriam capazes de provocar efeito favorável sobre o auditório, dar clareza e perfeição à leitura. A diferença entre ler e declamar estaria, para ele, não tanto na intensidade com que o orador assume os sentimentos do texto e os interpreta, quanto no apoio escrito, que acompanha e condiciona os movimentos de corpo do recitador. Idealmente o recitador deve permanecer de pé, em posição superior à assistência. O texto deve ser empunhado com a mão direita, enquanto a esquerda permanece livre para *accionar*.

A voz deveria ser regulada, em sua força, conforme as dimensões do espaço, as condições acústicas. Em um recinto pequeno, seria necessário moderar a força para que a emissão saísse clara e agradável. No que se refere ao volume, a voz baixa indicaria tristeza, chegando a seu mínimo na representação de ideias fúnebres. O entusiasmo, ao contrário, pediria a voz forte, acelerada e em tom alto. Afetos brandos recomendariam um tom quieto e pacífico. Tais observações sobre intensidade, altura e andamento, conforme o assunto, imporiam a necessidade de entrar no espírito do autor, represen-

tar fielmente os “pensamentos que ele como que fotografou no papel” (ibidem, p. 19).

A boa recitação implicaria em traduzir com fidelidade sentimentos, afetos e paixões para comover. O autor elenca exemplos práticos, recomendações de postura e gesto, pautando-se sempre pelo ideal da naturalidade. A ordem é que o exercício comece por poesias ligeiras e passe depois à lírica; a épica, por sua vez, seria imprópria para a aprendizagem.

O paradigma proposto por Miguel Milano em *Para bem ler e bem recitar (methodo orthophonico)* (1914) combina, no mesmo sentido das lições de Castilho e Baptista, propósitos de expressividade e naturalidade, defendendo o respeito fiel à fonética e à pontuação. A ortofonia, em sua definição, é a ciência que corrige vícios – a gagueira, a hesitação, o cecear, o falar fanhoso, assim como a incapacidade de exprimir pensamentos e impressões. De saída, percebem-se dois traços identificados por Brandão (1972): a tendência a definições categóricas e dogmáticas, e a finalidade corretiva, prescrevendo o certo e o errado. Milano defende a instituição de cursos práticos no ensino regular e, de fato, a capa do volume noticia sua aprovação e adoção pelo Governo do Estado para uso de “alunos das Escolas Normas Primarias”. Dividido em seis unidades – emissão, articulação, pronúncia correta, dicção expressiva, como aprender de cor, porte e gestos – o manual contempla explicitamente elementos da *memoria* e da *actio*. Além de uma antologia para exercício, indicativa de um repertório mediano, que mereceria análise à parte, o volume contém retratos do autor ilustrando as posturas, detalhando a posição dos braços e a expressão fisionômica (Figs. 1 e 2).

“Arte de tornar a palavra distinta, correta, expressiva e agradável” (Milano, 1917, p. 14), a dicção é acompanhada pela mímica, e configurada pela fisionomia, a atitude e o gesto. Os movimentos do rosto são denominados

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

jogos fisionômicos; as atitudes correspondem às posições do corpo; os gestos, ao movimento dos braços e das mãos.

A *ortophonia* teria a vantagem de fortalecer os órgãos da palavra. No processo pedagógico, os elementos encadeiam-se: a respiração, fundamental para a emissão adequada da voz, requer o porte correto; este, por sua vez, favorece a figura. O correto será respirar trazendo o peito para a frente e mantendo a cabeça ereta, como um soldado! A moleza, mãos no bolso, dorso, cabelo, ouvido ou na boca, assim como a posição “indecorosa” em que “a coxa de uma perna se assenta sobre o pé da outra” (ibidem, p. 17) são proscritas. Por prescrições como esta, ligadas ao gesto e à pose, e advertências contra a timidez e o medo do ridículo, percebe-se com clareza o ideal do decoro. Milano denota também o interesse de estabelecer balizas para a pronúncia, tendo em conta o contexto do começo do século, marcado por variantes regionais, pela migração intensa e por códigos ou gírias de grupo que, com a urbanização, se tornavam mais complexos⁹.

O partido da naturalidade, contra a afetação, dependeria do emprego de inflexões adequadas. A referência sempre é a pontuação escrita, que indica se o sentido está completo (ponto final) ou incompleto (vírgula, ponto e vírgula ou dois pontos). As reticências indicam a suspensão, devendo a voz conservar-se relativamente alta. As exclamações dão o acento forte, e os parênteses, como também as “riscas” (–), orientam a modulação no tom.

Reincidindo no lugar-comum das preceptivas, a obra recomenda que a articulação corresponda à importância da palavra. O ritmo e o volume,

9 “... Ainda por imigrantes de outras nacionalidades (portugueses, espanhóis, alemães, sírios etc.) além de migrantes de diversos estados, indígenas e ex-escravos, o que fez da Pauliceia uma espécie de laboratório social de invenção da nacionalidade para os que, nas diferentes classes sociais, aqui chegaram e ficaram”. MARTINS, José Eduardo de Souza. “O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira”. In: PORTA, Paula (Org.). *História da cidade de São Paulo*, v. 3: a cidade na primeira metade do século XX. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p. 156.

seguindo o valor de cada termo, devem ser alternados. Ao captar a atenção dos ouvintes, as pausas seriam também um recurso precioso para acentuar o sentimento. No impresso, o valor dos termos pode ser assinalado pelo *itálico* ou por “caracteres grossos”. A emissão há de ser realizada com esforço mínimo. A articulação firme e lenta sublinha a importância das proposições. A força, extensão e potência conferidas à voz resultam em uma expressividade proporcional.

A obra de Milano faz um estudo sumário da psicologia, convidando o recitador a colocar-se no sentimento das personagens e produzir a “harmonia imitativa”. O paradigma da incorporação ilusionista aparece nos conselhos para animar a linguagem, “como se EXPERIMENTASSEMOS verdadeiramente” ou “EXPERIMENTANDO-OS [os sentimentos] tanto quanto possível” (ibidem, p. 92). O rol de sentimentos compreende a tristeza, o desejo ardente, o desprezo, o esforço penoso, a afeição triste, a zombaria, a gravidade, a ironia, o entusiasmo veemente. Nota-se que o repertório proposto por Milano é também de atitudes e que sua proposta de colocar-se nos sentimentos das personagens parece ir um pouco além do esperado pela prática da recitação¹⁰. A dicção teria a função propriamente civil de argumentar e defender interesses no âmbito público. Seu valor cívico estabelece a pose justa para saudar a pátria:

Se dissermos estas duas estrophes [do Hino à Bandeira]
com CONVICÇÃO, si nellas puzemos nosso amor á
Pátria, nosso respeito á Bandeira, que encerra tudo
quanto ha de mais nobre, de mais orgulhoso e altivo em

10 Aqui os termos recitação e declamação são utilizados indistintamente. Ver, a esse respeito, a reflexão de Goethe, que os difere conforme a maneira de dizer e o grau de adesão do orador ao conteúdo do discurso. O recitador *indicaria* sentimentos e ideias com a voz, nunca *atuaria* inteiramente, ou seja, não se converteria no sujeito do texto, como se partilhasse de seus sentimentos e ideias. A recitação comporta um distanciamento intrínseco: o recitador deve expor com a voz as ideias do poeta e a impressão do objeto, afastando-se da representação dramática. WEITHASE, Irgard: *Goethe als Sprecher und Sprecherzieher*. Weimar: Böhlau, 1949.

nossa História, diremos com CALOR os oito versos (ibidem, p. 95).

Segundo Milano, “CALOR é uma VIVA ANIMAÇÃO da voz. É uma indispensável qualidade da dicção” (ibidem, p. 95) necessária para expressar sentimentos vivos.

A mímica é concebida como “expressão das ideias, sensações, sentimentos, com o rosto, as mãos, os braços, o corpo” (ibidem, p. 99). Também a linguagem visual, seguindo o mantra do autor, deve ser “CLARA, CORRETA, EXPRESSIVA e AGRADAVEL” (ibidem, p. 99) e preceder a palavra. As instruções sobre os gestos e as atitudes compõem uma expressão estereotipada – algo cômica aos olhos de hoje – e vêm ilustradas com retratos do autor:

Agitando a cabeça de cima para baixo, digamos:

‘*Sim, sim!*’

Agitando-a da direita para a esquerda, pronunciemos:

‘*Não, não!*’

Curvemo-nos um pouco, abaixemos a mão direita, e digamos:

‘*Elle é assim pequeno!*’

Endireitemo-nos, separemos os braços para os lados, e digamos:

‘*E’ imenso!*’

Olhemos para o ar, elevemos os braços acima da cabeça, dizendo:

‘*Como é alto!*’

Emittamos a mesma exclamação, olhando para o ar, mas com os braços para baixo e separados, as palmas das mãos voltadas para o solo.

Olhemos ao fundo d’um abysmo imaginario, elevemos os braços (as palmas para *a profundez*) ao nível da cabeça inclinada, e digamos:

‘*Como é profundo!*’

Elevemos o braço no ar, a mão aberta, os dedos um pouco separados, gritemos:

‘*Viva o Brasil!*’ (ibidem, p. 100)

O exercício expressivo estende-se por dez páginas. Em teoria, o conselho é moderar o gestual, limitando-se ao jogo fisionômico e às contrações do rosto. Como na *Instituição oratória*, a virtude estaria na prudência: nem a imobilidade, nem a agitação contínua. Em acordo com Quintiliano, são proscritos os gestos tidos como ridículos e aqueles redundantes em relação ao enunciado: os cotovelos junto ao corpo, sem mover o antebraço; as mãos acima da cabeça; os gestos que excedam a altura dos ombros. Juntar as mãos estaria permitido apenas na representação da súplica.

Os movimentos de cabeça, pálpebras, sobrancelhas são codificados rigorosamente: “A cabeça póde pender para frente, *na vergonha*; para traz, *na arrogancia, no horror*; para o lado, *na indolencia, na compaixão*; ella póde avançar, *na curiosidade*; comumente, porém, deve ficar DIREITA” (ibidem, p. 112) – em trecho particularmente fiel à matriz. Os olhos devem manter-se visíveis, podendo-se baixar as pálpebras somente na vergonha ou no respeito. A cólera e a obstinação aceitam que as sobrancelhas se carreguem, e o espanto, que se ergam; a fisionomia, contudo, não deve ser modificada com frequência, e a careta há de ser evitada. Milano recomenda, por fim, que os exercícios sejam feitos na frente do espelho para que se perceba com clareza “como é ridícula a *prodigalidade* de gestos”. E arremata a lição de simplicidade e comedimento: “Não sejamos bonecos de engonços” (ibidem, p. 115). A despeito da rubrica de moderação, entretanto, o emprego gestual resulta bastante marcado, e parece ultrapassar o simples acompanhamento da palavra.

O manual detalha, em síntese, uma rigorosa disciplina do recitador, ao mesmo tempo em que propugna os valores de naturalidade, graça e simplicidade, capazes de produzir a ilusão. Por um lado, era de se contar que tais obras, lidando com a recitação, se preocupassem com a clareza de dicção e o disciplinamento da pronúncia, trabalhando no sentido de fixar padrões. Os

preceitos da execução oral baseiam-se em um texto escrito que a antecede. Isso justifica a atenção conferida por todas as três obras à pontuação. Os manuais buscam desenvolver a habilidade de decodificar o escrito para restituir seu andamento próprio. Miguel Milano chega a propor uma sinalização original que facilite o planejamento das pausas e da respiração. No apêndice, apresenta sinais reguladores focados na aspiração, na pausa com aspiração e na pausa longa com aspiração; outros símbolos serviriam para elevar ou baixar a voz, para reter o fôlego e fazer uma pausa forçada; ou ainda para prolongar a palavra sem pausa nem mudança de tom. Reconhece-se nesse tópico a proximidade da escrita com a partitura musical¹¹.

Ainda mais do que a pronúncia clara e correta, o interesse manifesto dessas obras pelo gesto é decisivo no sentido de demonstrar a latência retórica. Por ele fica mais clara a tensão, e a fronteira tênue, entre a Retórica, a poesia e a arte dramática. A representação dramática consiste – para o orador como para o recitador – em uma linha vermelha que não deve ser transposta. Assim como o risco do ridículo vale de alerta para o uso público da palavra, a gestualidade, as expressões fisionômicas, as poses – quando exageradas – põem em risco o decoro e exigem cautela.

Embora não caiba aqui examinar tais relações mais a fundo, é perceptível que o ideal de naturalidade – que não se confunde com o espontâneo, pois é um “natural” construído com artifício¹² – pauta a recitação da poesia nas três obras. Essa naturalidade produzida aproxima-se de um desejo de

11 “Em nenhum de seus elementos a linguagem é tão semelhante à música quanto nos sinais de pontuação”. ADORNO, Theodor. “Sinais de pontuação”, in *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 141.

12 Na tradição de Quintiliano, a naturalidade não é a espontaneidade simples: “sino, por el contrario, el dominio de la voz y de los movimientos corporales es el fruto de un dilatado y de un disciplinado aprendizaje del control de las expresiones y de la liberación de actitudes forzadas, violentas o falsas”. HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A.. “De la actio de Quintiliano a la ‘imagen pública’”, in ALBALADEJO, op. cit., 1995, vol. 1, p. 99.

ilusão que dominou também o teatro até o advento do drama moderno (Szondi, 2001). Cabe ressaltar, porém, que a recitação produz um ilusionismo de menor grau; ela não elimina de todo a realidade imediata. O contato visual com o público, ponto delicado para uma construção ilusionista, não é desaconselhado¹³. A arte de recitar não chega a erguer a quarta parede, atuando, antes, no limiar entre o real do público e o imaginário das obras. Nesse sentido é que podem ser entendidos os preceitos de uma recitação algo atenuada e de uma adesão menor ao sujeito lírico ou às personagens do que seria o caso no drama burguês. Poderíamos dizer que a recitação consiste em uma incorporação incompleta, em que a posição civil do orador não está completamente suspensa.

Tradição retórica e educação literária

Há uma percepção difusa, formulada na primeira metade do século 20, quanto às marcas da Retórica na cultura letrada do Brasil. O diagnóstico negativo aponta a suposta “verbiagem oca, inútil e vã”, a “tendência para a oratória”, o “amor à frase sonora, ao verbo espontâneo e abundante, à erudição ostentosa, à expressão rara”, a “inclinação à retórica e ao exagero, o impulso para a fantasia”¹⁴. Esse alegado pendor retórico dos brasileiros é associado ao ensino humanístico que vigorou durante o período colonial e Império adentro e que teria imprimido uma “tendência literária” em toda a atividade intelectual¹⁵.

13 “Gesticulemos EM FACE DO AUDITORIO, procurando não falar sempre às MESMAS PESSOAS da sociedade” (Milano, 1914, p. 112).

14 As aspas são de Manuel Bonfim e Sérgio Buarque de Holanda (apud CARVALHO, 2000, p. 129), Gilberto Freire (apud BRANDÃO, 1972, p. 15) e Fernando Azevedo (1955, p. 199).

15 “desse ensino que se completava com a escolástica e a apologética, provieram não somente o interesse pela vernaculidade e o pendor para dar a tudo expressão literária, como também o amor à forma pela forma, o requinte e os rebuscamentos, e o gosto das disputações que, mais tarde, no Império e na República, pela associação do espírito literário e do espírito jurídico, deviam prolongar-se nas controvérsias gramaticais e filológicas, como nas polêmicas literárias.” (Azevedo, 1955, p. 198)

Chegou-se a cogitar que o vezo retórico explicaria “a mania quase epidêmica das declamações e das récitas, o gosto das palestras e conferências literárias, a improvisação e o diletantismo” (Azevedo, 1955, p. 207-8).

A latência da *actio*, no bojo das relações entre Retórica e Poética, ajuda a investigar não um traço de caráter, mas um aspecto que a crítica e a historiografia literárias grosso modo tendem a ignorar. Desde o começo do século 20, possibilidades de análise da prática de recitar versos têm sido levantadas: a partir de registros sonoros; da execução ao vivo ou da análise audiovisual; partindo de testemunhos, crônicas, textos teóricos; buscando componentes performanciais sedimentados no texto; combinando teorias, documentos e textos literários em perspectiva histórica¹⁶. Nutrindo-se dessas vertentes, este trabalho buscou demonstrar como as preceptivas referentes à recitação documentam práticas literárias na virada do século – como suas lições se ajustam à *forma mentis* da tradição retórica (Brandão, 1972), e como podem ser um meio de sondagem das propriedades voco-gestuais da poesia¹⁷.

O prestígio social da oratória e da poesia ampliava o público-leitor dos livros de Retórica e Poética para além do sistema escolar, segundo Souza (1999).

16 São representativos dessas perspectivas os seguintes estudos: (a) BERNSTEIN, Sergej. “Ästhetische Voraussetzungen einer Theorie der Deklamation” (1917), in Wolf-Dieter Stempel (dir.), *Texte der russischen Formalisten*. München: Fink, t. II, 1972, p. 338-385; MISTRORIGO, A.. “Phonodia: La voce dei poeti e l’uso delle registrazioni”, in *L’Arte Orale: poesia, musica, performance*. Torino: Accademia University Press, 2020; LANG, MURAT, PARDO (org.). *Archives sonores de la poésie*. Dijon: Les Presses du réel, 2020; (b) NOVAK, Julia. *Live poetry: an integrated approach to poetry in performance*. Amsterdam: Rodopi, 2011; (c) WEITHASE, Imgard. *Goethe als Sprecher und Sprecherzieher*. Weimar, 1949; LAISNEY, Vincent. *En lisant, en écoutant*. Lectures en petit comité, de Hugo a Mallarmé. Brüssel, 2017; (d) ZUMTHOR. *La Voix et la lettre*. Paris: Gallimard, 1987; WILSON. *Singing to the Lyre in Renaissance Italy: Memory, Performance, and Oral Poetry*. Cambridge University Press, 2020; (e) MEYER-KALKUS, R.. *Geschichte der literarischen Vortragskunst*. Berlin: J.B. Metzler, 2020.

17 Tanto de autores e obras específicos, como do contraste entre escolas, movimentos, gerações. Um desdobramento da análise, em parte desenvolvido na tese “Mário de Andrade: autor em cena”, é de que a poesia modernista, em sua pretensão vanguardista, pretendeu instituir uma diferença performancial ante os padrões simbolistas e parnasianos, atacando a clareza, a correção, a elegância, o decoro e a naturalidade valorizados pelos manuais.

Assim como Górgias converteu a Retórica em disciplina indispensável da *paideia*, e Quintiliano pretendeu formar o orador ideal apto a conduzir o Estado – o “homem civil completo, perfeito, equilibrado, harmônico e coerente” – deve-se cogitar o papel propedêutico da recitação para os que se encaminhavam às profissões do discurso. O exercício público da voz deve ter sido parte de uma formação integral, que mobilizava a dicção da poesia para treinar o desembaraço necessário à tribuna e à sociabilidade de salão. Antes de frequentar o Largo de São Francisco ou a Faculdade de Direito do Recife, muitos dos escritores e tribunos do Segundo Império e da Primeira República hão de ter encontrado na recitação um laboratório para suas habilidades oratórias. Não é absurdo pensar que o saber dizer significasse um trunfo ou *handicap*. Em que pese o conselho de fugir do exagero e da afetação, o que se percebe dos manuais é uma apreensão conservadora. As obras dão pistas sobre a rotinização dos procedimentos. Como instrumento cívico, os preceitos de recitação, afinam-se ao tom solene de elogios e discursos oficiais, a saudação à pátria, e falas na tribuna. Guiando-se pelos ideais de correção, clareza, naturalidade e decoro, o disciplinamento dos gestos e da voz tinha como objetivo a aquisição de um *habitus* (Bourdieu, 1992), de disposições e técnicas necessárias ao trânsito no mundo social e esclarecedoras das articulações entre o campo literário e o campo do poder¹⁸.

É possível identificar na execução performancial uma linha de força da literatura no Brasil, passível de ser investigada em sucessivos movimentos e estéticas. Dado os baixos índices de letramento, o atraso na criação da imprensa, as restrições do mercado e a profusão de práticas orais populares, seria produtivo contar com uma história da arte de dizer nos moldes do trabalho de Reinhart

18 Em sentido análogo, Carlos Augusto de Melo defende que os compêndios didáticos construíram “na mentalidade do indivíduo e do grupo um imaginado vínculo com a tradição clássica, europeia e erudita como afirmação de representação social, de distinção de classe e de afirmação da identidade nacional”. (“Os Manuais de Retórica e Poética: ‘Lugares de Memória’ no Brasil Oitocentista”. *FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, [S. l.], n. 15, p. 120–134, 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/24331>. Acesso: 31 out. 2024.

Meyer-Kalkus (2020), que esclarecesse os vínculos entre a poesia e a circunstância (o encaixe em banquetes, palanques, salões aristocráticos, em sociedades amadoras, clubes, associações, sindicatos), e permitisse compreender aspectos menos explorados do polissistema literário (Zohar, 2017). Seus elementos de base poderiam ser os autores, programas, espaços (teatros, salões, paróquias, clubes etc), públicos, do mesmo modo que seus artífices, artistas de teatro ou de rua, estudantes, amadores, professores de língua e literatura, poetas. Junto a esse material, e à análise informada por essa dimensão voco-gestual, obras de divulgação destinadas ao público médio, como os manuais aqui estudados, podem iluminar aspectos técnicos, assim como relações entre a poesia e a sociedade.

Figuras



Figs. 01 e 02: imagens extraídas da obra de Miguel Milano, *Para bem ler e bem recitar (método ortophonico)*. São Paulo: Editores A.P. de Souza & Irmão, 1914.

Referências

ALBALADEJO, Tomás et al (Org.). *Quintiliano: historia y actualidad de la retórica: actas del Congreso Internacional Quintiliano. XIX centenario de la Institutio Oratoria*. La Rioja: Instituto de Estudios Riojanos, 1998, 3v.

AZEVEDO, Fernando. “A escola e a literatura”. In: COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil: introdução geral* [1955]. 4. ed. São Paulo, Global, 1997, pp. 195-220.

BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *Estudo sobre os manuais de retórica e poética brasileiros do século 19*. Tese apresentada ao Departamento de Linguística e Línguas Orientais da FFLCH-USP. São Paulo, 1972.

CARVALHO, José Murilo de. “História intelectual do Brasil: a retórica como chave de leitura”. *Topoi*, n. 1. Rio de Janeiro, 2000, pp. 123-152.

CASTILHO, Antonio Feliciano de. *Tratado de metrificação portuguesa*. Pelotas: Echenique Irmãos, [1851] 1907.

DIEZ CORONADO, Maria Ángeles. *Retórica y representación: história y teoria de la actio*. Logroño: Ediciones Instituto de Estudios Riojanos, 2003.

GENETTE, Gérard. “Rhétorique et enseignement”. In: *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.

GONZÁLEZ TORGA, José Manuel. “Perdurabilidade de la obra de Quintiliano y su vigencia para las técnicas de expresión oral”. *In: ALBALADEJO et al. (Org.), op. cit., vol. 3, pp. 1299-1306.*

MIGUEL REBOLES, Maria Teresa de. “La Teatralidad en la Institutio Oratoria. Orígenes del teatro moderno”. *In: ALBALADEJO et al. (Org.), op. cit., vol. 3, pp. 1229-1240.*

MILANO, Miguel. Para bem ler e bem recitar (methodo orthophonico). São Paulo: Editores A.P. de Souza & Irmão, 1914.

PUJANTE, David. “Sobre el futuro de la Retórica en la Teoría de la literatura, el pensamiento socio-cultural y el discurso público”. *In: ALBALADEJO et al. (Org.), op. cit., vol. 1, pp. 405-432.*

QUINTILIANO, Marco Fábio. *Instituição oratória. Tomo IV*. Tradução, apresentação e notas: Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Unicamp, 2016.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *O Império da Eloquência: Retórica e Poética no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: EdUERJ; EdUFF, 1999.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. (Trad.) Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

ZOHAR, Itamar Even. *Polisistemas de la cultura* (Un libro electrónico provisorio). Tel-Aviv: Universidad de Tel Aviv / Laboratorio de investigación de la cultura, 2017.

Recebido em: 16/04/2024

Revisões requeridas em: 03/10/2024

Aprovado em: 17/06/2025

Publicado em: 18/09/2026

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2026.e99656>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*