

---

## O DISCURSO SÉRIO-CÔMICO NA *CIROPEDIA* DE XENOFONTE: A FICÇÃO EM FORMA DE HISTÓRIA

The comic-serious discourse in Xenophon's *Ciropedia*:  
Fiction in form of History.

Emerson Cerdas<sup>1</sup>  
Maria Celeste Consolin Dezotti<sup>2</sup>

**RESUMO:** A *Ciropedia* de Xenofonte representa uma etapa fundamental para o desenvolvimento da ficção em prosa na Grécia Antiga. Essa obra é tradicionalmente classificada como historiográfica, em que se narra a vida de Ciro, imperador persa. Um de seus aspectos ficcionais é a presença do discurso sério-cômico, que Bakhtin classifica como espírito criador fundamental para o surgimento do romance moderno. Nesse artigo, analisaremos a presença desse tipo de discurso na *Ciropedia*, avaliando o papel que a sua presença tem na construção da ficção na narrativa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sério-cômico; Romance; Romance histórico; Historiografia.

**ABSTRACT:** Xenophon's *Cyropaedia* represents a crucial step towards the development of fiction in Ancient Greece. It is a work traditionally classified as historiographic, in which the life of Cyrus, Persian emperor, is narrated. One of its fictional aspects is the presence of the "serious-comic" discourse, which Bakhtin classifies as a spirit fundamental to the rise of the modern novel. In this paper we analyze the presence of the comic-serious discourse in Xenophon's *Cyropaedia*, by evaluating its role in the construction of the fiction in the narrative.

**KEYWORDS:** Serious-comic; Novel; Historical novel; Historiography.

O objetivo deste artigo é analisar na *Ciropedia* de Xenofonte, obra que tradicionalmente é arrolada entre as narrativas historiográficas da Antiguidade, elementos ficcionais que nos permitam compreender melhor o desenvolvimento da prosa ficcional no Ocidente. O foco da análise será a inserção do discurso sério-cômico na historiografia, pois, segundo Bakhtin (2010), nos estudos de Poética Histórica, o discurso sério-cômico é fundamental para que se entenda a evolução da prosa ficcional, já que é desse espírito artístico que o romance moderno deriva.

---

1 Doutorando, FCL–UNESP–Araraquara, FAPESP.

2 Doutora, FCL–UNESP–Araraquara.

Fruto da cosmovisão carnavalesca, o discurso sério-cômico, mais do que um gênero específico, é uma atitude estilística que permeia a literatura antiga, a partir dos fins do século V a.C., quando a Grécia Clássica começa a sentir seu poderio econômico e político enfraquecer. Nesse período de incertezas sócio-políticas, a consolidação da filosofia socrática, cujo intuito era revisar os conceitos basilares da sociedade grega, tornou patente a necessidade de buscar caminhos morais e éticos para o homem grego, que estivessem de acordo com esse novo período. Nesse sentido, as formas literárias então vigentes já não eram capazes de representar os sentimentos e anseios do homem grego, e mesmo a tragédia, nascida no auge econômico e cultural de Atenas, foi repensada por um Eurípides questionador. É desse espírito que questiona, que põe em foco o que a cultura tradicional obscurece, que nasce o sério-cômico. Para Bakhtin (2010), o sério-cômico é decisivo na literatura, pois a representação artística dele nascente traz uma nova forma de compreender a realidade e também de se relacionar com a tradição cultural e literária.

Para Laurecen Giangrande (1975, p.17), o que define o sério-cômico é a crença de que o riso, quando bem humorado e desprovido de vulgaridades, pode assumir propósitos morais e éticos. Já Aristófanes, o primeiro a usar o termo sério-cômico, lutava para granjear à comédia o mesmo respeito artístico dos gêneros sérios. A comédia ressentia-se do seu papel nos festivais trágicos – secundário, se comparado à tragédia – e, à medida que se desenvolvia enquanto gênero, se esforçava para abandonar seus elementos mais primitivos, ligados ainda aos ritos que lhe deram origem, em favor de uma maior preocupação com a construção do enredo, de tom moderado, aliado a uma sátira dos andamentos políticos e culturais da cidade que pudessem ajudar o espectador a não ser enganado pelos políticos corruptos. Com isso, Aristófanes queria fazer da comédia a verdadeira conselheira e educadora da Hélade (SILVA, 1987, p.158). Porém, foi só quando o riso se despiu da *aischrología* (obscenidade da linguagem) e da *loidoría* (censura; injúria), elementos fundamentais do discurso da Comédia Antiga, que o sério-cômico tornou-se então possível (GIANGRANDE, 1975, p.17), pois o riso do sério-cômico é um riso moderado, brincadeira que não ofende, e que educa.

Ainda que exteriormente distintos, os vários gêneros<sup>3</sup> que fazem parte do sério-cômico apresentam características interiores que os tornam cognatos, e os diferenciam nitidamente do que a retórica antiga chamava de

---

3 Segundo Bakhtin (2010), entre os variados gêneros que fazem parte do sério-cômico encontram-se os *mimos* de Sofrão, o diálogo socrático, obras memorialísticas (Íon de Quíros, Crítias), os panfletos, toda a poesia bucólica, a “sátira menipéia” e alguns outros gêneros. Laurecen Giangrande (1975) acrescenta ainda nesse rol a *fábula* e a *comédia nova*.

*gênero sério*, como a epopeia, a tragédia, a própria retórica e a historiografia. Essas peculiaridades davam um novo tratamento à realidade, representando-a não mais com a distância que a representação do mito na epopeia e na tragédia permitia. O mito, enquanto narrativa popular, coloca-se num tempo distante, fechado e acabado, o *illud tempus*. Epopeia e tragédia, ao tomarem esses mitos, os evocam com certa sacralidade, em um tom elevado e em uma linguagem distante da do uso cotidiano. A historiografia, por outro lado, busca sua matéria nos fatos reais e passados, mas faz a representação desses fatos também de modo elevado, na esteira da épica, gênero com o qual sempre se alinhou e rivalizou.

O sério-cômico, ao contrário, não busca sua matéria narrativa no mito, nem na história política, mas no cotidiano, na atualidade viva, dando espaço tanto às experiências vividas quanto à fantasia livre. Mesmo quando o mito ou figuras históricas aparecem, eles são vistos à luz da contemporaneidade, ou seja, criticamente e, em geral, rebaixados. Aliado a essa característica temática, o sério-cômico, do ponto de vista da forma, se caracteriza pela pluralidade tonal, fundindo o sublime e o vulgar, o sério e o cômico, a prosa e o verso, quebrando, portanto, a univocidade característica dos gêneros sérios.

Destaca-se que dentre as primeiras manifestações do sério-cômico na literatura clássica, assinaladas por Bakhtin (2010, p.125), encontra-se o diálogo socrático. Construído em torno da figura do filósofo Sócrates, o diálogo procurava revelar a verdade por meio da discussão, organizando em uma moldura narrativa o encontro de personalidades atenienses contemporâneas. Nessa narrativa, a verdade não se encontra em um único homem, mas nasce da convivência entre homens, que juntos a procuram no processo dialógico da própria comunicação. Os próprios procedimentos formais básicos do diálogo socrático, a *síncrese*, confrontação de diferentes pontos de vista sobre um objeto, e *anácrise*, provocação pela palavra, são instrumentos para forçar a fala do interlocutor (BAKHTIN, 2010, p.125), para que desse diálogo surja a verdade viva. Em sua representação literária, o diálogo socrático ocorre nas mais variadas situações da vida cotidiana, nos mais diversos cenários da Atenas do século V, desde que dois homens estejam motivados a dialogar. Nesse sentido, o interesse dos homens em buscar a verdade propiciava ao diálogo socrático uma aproximação entre as pessoas, que na sua familiaridade podiam usar tanto de uma linguagem mais livre e mais cotidiana, quanto de um humor brincalhão e inofensivo, em busca de um conhecimento elevado.

Dentre as diversas situações cotidianas que a representação do diálogo socrático mimetizava, o banquete apresenta um grande interesse para o estudo do sério-cômico. O banquete era uma das práticas sociais mais importantes do povo grego, que na Atenas do séc. V a.C. ganhou uma forma

regulamentada e se converteu em marco fundamental das distrações dos homens livres. A partir de sua representação no diálogo socrático, o banquete se desenvolveu e se difundiu como gênero autônomo com grande expressão literária na Antiguidade. O helenista alemão Werner Jaeger chama a atenção, por exemplo, para o fato de que esses encontros à mesa eram propícios para “[...] a verdadeira tradição da autêntica *areté* masculina e da sua glorificação em palavras poéticas e em cantos” (1995, p.722). Ocorria em diversas ocasiões da vida pública e privada<sup>4</sup> e caracterizava-se pelo uso mais ou menos imoderado do vinho. Eram acompanhados de música, dança e jogos, além de canções e de recitação de poesia. Havia ainda espaço para a discussão de temas diversos, como demonstram os banquetes de Platão e Xenofonte. Jaeger observa ainda que na discussão simposiástica há um caráter didático inerente, e que esse caráter didático é fundamental na afirmação do simpósio enquanto gênero literário:

[...] não se deve perder de vista a relação existente entre a escola filosófica e a tradição e prática dos banquetes, uma vez que estes figuravam entre as formas fixas de sociabilidade de mestres e alunos, o que lhes imprimia um caráter completamente novo. As obras filosóficas e eruditas em cujo título aparece a palavra banquete, tão abundantes na literatura grega pós-platônica, atestam a grande influência que a penetração do espírito filosófico e dos seus profundos problemas exerceu neste tipo de reunião. (JAEGER, 1995, p.722)

Prática fundamental da sociedade grega, era natural, portanto, que adentrasse o terreno da literatura e da arte. As épicas homéricas já nos apresentam vários banquetes, como o que ocorre no canto I (vv. 106-424) da *Odisseia*. Também os poetas líricos usaram desse tema em suas composições. Porém, o gênero só ganhou autonomia com os diálogos socráticos de Platão e Xenofonte. Autonomia esta que se vincula à presença do espírito sério-cômico, pois o banquete, pela sua própria característica festiva, permite uma familiaridade e uma desenvoltura que nenhum gênero sério poderia representar. Segundo Bakhtin,

O simpósio era o diálogo dos festins, já existentes na época do “diálogo socrático” (cujos protótipos encontramos em Platão e

---

4 Por exemplo, “O Banquete” de Platão e “O Banquete” de Xenofonte têm ambos como pretexto a vitória em concursos públicos: a vitória de Agatão no concurso dramático, na obra platônica; e a de Autólico, numa competição esportiva, na obra de Xenofonte.

em Xenofonte), mas que teve um desenvolvimento amplo e bastante diversificado em épocas posteriores. O diálogo dos festins tinha privilégios especiais (a princípio de caráter cultural): possuía o direito de liberdade especial, desenvoltura e familiaridade, franqueza especial, excentricidade e ambivalência, ou seja, podia combinar no discurso o elogio e o palavrão, o sério e o cômico. O simpósio é por natureza um gênero puramente carnavalesco. (2010, p.137)

Não trataremos aqui do banquete enquanto gênero autônomo, pois nosso intuito é a análise da presença de elementos do gênero banquete na tessitura narrativa da *Ciropedia* de Xenofonte, uma narrativa tradicionalmente classificada como historiográfica. Elementos como franqueza, excentricidade e ambivalência, mistura do riso com assuntos sérios estão presentes no banquete da *Ciropedia*.

A princípio, a historiografia deve evitar essa temática simposiástica. O simpósio faz parte da vida particular do indivíduo e, como gênero sério, o foco da narrativa historiográfica são as ações militares e políticas, portanto públicas e coletivas, grandiosas e dignas de admiração, que merecem ser lembradas pela posteridade. Isso não significa que não apareçam banquetes, por exemplo, em Heródoto. No entanto, os banquetes narrados por Heródoto<sup>5</sup> são encontros em que se decidem importantes questões políticas e militares, ou seja, marcam um progresso decisivo nos eventos narrados.

Como exemplo, temos o banquete narrado no Livro VI, 128-130. Heródoto está narrando, nesse passo, a ascensão dos alcmeônidas<sup>6</sup> em Atenas. Clístenes, um tirano de Sícion, cidade localizada no Peloponeso, tem uma filha em idade de se casar e, por isso, organizou um banquete com jogos para que pudesse escolher entre os nobres ilustres o homem que queria como genro. Heródoto é muito cuidadoso na descrição do festim, detalhando-o com a presença do vinho, das flautistas, etc.. O historiador conta que Clístenes queria como genro Hipocleides, nobre ateniense que, num determinado momento do festim, pediu à flautista que tocasse para ele dançar. A dança desagradou Clístenes, que, finda a festa, escolhe como genro Mégacles, que pertencia à família dos alcmeônidas. Desse casamento nascerá outro Clístenes, que será um dos responsáveis pela instituição da democracia entre os atenienses. Ou seja, esse banquete liga-se fundamentalmente à história política da cidade, tendo papel essencial, ainda que anedótico, no seu

---

5 Cf. Heródoto, *Histórias*. Livro 1, 118-19; 5, 18-20; 6, 129-30; 9, 15-16; 9, 110-11.

6 Os alcmeônidas eram uma família grega aristocrata, que alegava descender do personagem mitológico Alcmeon, neto do célebre rei Nestor, que combateu em Tróia.

processo histórico. Esse caráter está presente nos outros banquetes narrados por Heródoto: ainda que sejam anedóticos, eles sempre se ligam a assuntos importantes, seja profetizando o desenlace das ações, seja resolvendo-os de fato no próprio banquete. Em Heródoto, o banquete está dissociado do riso, da brincadeira, do cotidiano dos personagens, pois o que importa em sua narrativa são os movimentos políticos decididos no banquete e que são decisivos na história.

Em Xenofonte, no entanto, o banquete aparece sem vínculo com o desenvolvimento político e militar da história – o banquete não apresenta nenhuma evolução para a narrativa de *Ciro*. O tema da *Ciropedia* é a biografia de *Ciro*, o velho, personagem histórico, fundamentado por diversas fontes, que tornou a Pérsia um grande império na segunda metade do século VI a.C. Essa obra costuma figurar entre as narrativas historiográficas da Grécia Clássica, por conta de sua matéria, aparentemente histórica. No entanto, um fato passado só se torna histórico quando é tomado pela linguagem, pelo discurso, que o recupera e reconstrói os acontecimentos passados para dar-lhes uma forma narrativa. Como observa Hutcheon (1991, p.122), o sentido e a forma estão na linguagem, não nos fatos em si – portanto, cada gênero recuperará de um modo específico o mesmo fato passado. Uma obra se caracteriza enquanto historiográfica não só pelo seu conteúdo, mas por construir a sua narrativa dentro de um modelo discursivo que o torna reconhecível enquanto tal. Na historiografia antiga, o gênero se estabelece a partir da obra de Heródoto e se renova com a de Tucídides. Quando Xenofonte compõe suas narrativas, é em especial o modelo tucidideano que está em voga, e é sob os critérios por ele estabelecidos que Xenofonte pensa e repensa a sua narrativa. É nesse sentido que afirmamos que o banquete não faz parte do gênero historiográfico, a não ser que importantes decisões tenham derivado dessa reunião.

Desde o último quartel do século XX, a *Ciropedia* tem sido redescoberta pelos helenistas como objeto de estudo da literatura, em que há a valorização de seus aspectos ficcionais. Destacam-se, nesse sentido, os trabalhos de Due (1989) e de Gera (1993), que, entre outras qualidades, mostram como o material histórico é relativizado, em benefício de um projeto ficcional e utópico de Xenofonte. O autor ateniense, querendo criar um modelo de líder, não se pejou em desconstruir a história do rei persa como os gregos a conheciam, em especial pelas obras de Heródoto. Conforme Cerdas (2011, p.110),

[...] Xenofonte construiu sua narrativa contrastando-a e dialogando diretamente com a narrativa de Heródoto. As *Histórias* funcionavam como um discurso de autoridade para Xenofonte e na sua versão da narrativa era necessário suprimir

tudo o que contrastava com essa visão [utópica]. Desse modo, Xenofonte manipula o material estabelecido por Heródoto [...].

Contudo, nesses estudos, a presença do sério-cômico, enquanto elemento fundamental da ficção, ainda não recebeu a devida atenção. É nas cenas de banquete que essa presença se dá de modo mais evidente. Gera (1993), por exemplo, analisou os banquetes na *Ciropedia*, porém focou na relação intertextual dos banquetes com as narrativas que compunham a tradição desse discurso na Grécia. Assim, para a autora, os banquetes na *Ciropedia* recriam as tópicas tradicionais do *sympósium*. Essas tópicas seriam: competição retórica entre os convidados sobre um tema qualquer; observações sobre a natureza da felicidade; elogio da pobreza e crítica à riqueza; alusão ao amor homossexual; e, em especial, mistura de assuntos sérios com assuntos cômicos. Porém, apesar do importante estudo, a análise de Gera não discute o que esses banquetes representam e como contribuem para a criação da ficção na obra. Ao tratar do sério-cômico, ela apenas sinaliza a presença desse discurso ali, mas não desenvolve o problema da representação colocada por esse discurso.

Há na *Ciropedia* cinco banquetes<sup>7</sup> que entremeiam a campanha bélica persa. Focaremos nesse artigo um banquete específico, que ocorre no segundo capítulo do Livro II, quando Ciro está iniciando sua campanha contra os Armênios. Chamou-nos a atenção esse banquete, pois é o próprio narrador que, ao final da cena, nos dá uma importante chave de leitura, ao afirmar que “[...] tais assuntos cômicos (*geloia*) e sérios (*spoudáios/spoudáioi*) eram mencionados e abordados na tenda.”<sup>8</sup> Não nos parece de modo algum casual o uso desses termos. Ao trazê-los, Xenofonte indica aos seus leitores como interpretar essa cena, e de algum modo justifica a ficção que adentrou a narrativa, aparentemente historiográfica. O leitor grego acostumado com as tópicas da historiografia reconhece nessa informação a justificativa dessa consciente infração ao gênero. Uma vez que cenas de banquetes fazem parte da vida particular do indivíduo, não é natural que tenham sido guardadas pela memória do povo, não fazendo, portanto, parte das tópicas historiográficas; assim, o comentário de Momigliano (1993) sobre a biografia antiga parece que pode ser usado aqui:

O que os leitores esperavam da biografia era provavelmente diferente do que eles esperavam da história política. Eles

---

7 Cf. *Ciropedia*. I. 3.4-12; II. 2; V.2.5-22; VIII.3.35-50; VIII.4.1-27.

8 *Ciropedia*, II.3. Todas as traduções aqui apresentadas são de nossa autoria, a partir da edição: Xenophontis opera omnia, vol.4. Editado por E. C. Marchant. Oxford: Clarendon Press, 1910, disponível no site [www.perseus.tufts.edu](http://www.perseus.tufts.edu).

queriam informação sobre a educação, sobre os amores, e sobre o caráter do seu herói. Mas essas coisas eram menos facilmente documentadas do que guerras e reformas políticas. Se os biógrafos quisessem prender seu público, eles teriam que recorrer à ficção<sup>9</sup>. (p.57-58).

Analisaremos, agora, a cena a que o narrador se refere, e a sua relação com o sério-cômico, tentando compreender como se dá a infiltração da ficção no discurso historiográfico.

Na abertura da cena, há a afirmação do narrador de que Ciro, sempre que se reunia com seus tenentes, cuidava para que fossem introduzidos os assuntos mais agradáveis (*eucharistótatoi*), mas que também exortassem ao bem (*agathón*). O termo *eucharistótatoi* retoma a ideia de graciosidade, e aparece às vezes traduzido em nossa língua pelo vocábulo *ameno*. No entanto, esses assuntos agradáveis também podem conduzir ao bem, e aqui temos o primeiro contato com o conceito de sério-cômico, como definido por Giangrande (1975), pois se estabelece a crença de que se pode ensinar e aprender algo através de discursos menos elevados. Além disso, a cena de banquete em si está emoldurada por esses dois discursos metanarrativos, como se o narrador sentisse a necessidade de explicar para o leitor a infração às convenções do gênero. Os comentários metanarrativos, que constituem um discurso reflexivo no qual se estabelecem e se desvendam os mecanismos da construção da narrativa, são uma prática comum da escrita historiográfica.

A partir desse comentário, inicia-se a cena propriamente dita. Esse banquete é dividido em três seções claramente demarcadas. Na primeira parte, como líder e anfitrião, Ciro toma a palavra e formula para seus tenentes uma questão sobre a qualidade dos soldados: eles, por não terem recebido o mesmo tipo de educação aristocrática que os convivas, seriam inferiores nas relações sociais (*synousías*) ou nos combates com os inimigos (*agonízesthai prós touís polemíous*)? É preciso lembrar que a educação é um dos temas principais da narrativa, cujo título, traduzido literalmente, seria *A educação de Ciro*. Além disso, todo o livro I da *Ciropedia* é dedicado à educação do jovem Ciro, e um dos capítulos apresenta como persa um sistema educacional que, na verdade, nada tem de histórico, consistindo num produto ficcional, resultado da mescla de princípios pedagógicos espartanos e de propostas utópicas do próprio Xenofonte.

---

9 Tradução nossa do original: What readers expected in biography was probably different from what they expected in political history. They wanted information about the education, the love affairs, and the character of their heroes. But these things are less easily documented than wars and political reforms. If biographers wanted to keep their public, they had to resort to fiction.

Uma vez questionados, um dos tenentes, Histaspas, responde que no combate ele não sabe como os soldados se comportarão, porém nas relações sociais “[...] alguns deles se mostram uns desagradáveis” (*Cirop.* II,2,2). Histaspas então começa a narrar outra cena de banquete, onde, dessa vez, é ele o anfitrião. Os soldados estavam sentados em círculo, e começa a distribuição das carnes sacrificadas por um lado da mesa, até chegar-se ao último. Um dos soldados reclama de sua posição desfavorável na mesa, que não lhe permitia obter os melhores pedaços. Histaspas o chama para se sentar ao seu lado, o que o soldado faz prontamente. Porém, a outra rodada começa pelo lado oposto, e eles constatam que seriam os últimos. O soldado, encolerizado, esbraveja: “Que maldição, justo agora fui chamado para este lugar” (*Cirop.* II,2,4). Histaspas o acalma, lembrando que a próxima rodada começará novamente por eles. No entanto, na terceira rodada, tão guloso estava o soldado, que não se decide sobre qual pedaço pegar, sempre de olho no maior. O copeiro, que o servia, achando que ele não queria mais nada, continua o giro; o soldado, então, fica sem comida e, enraivecido, acaba derrubando o molho em cima de si mesmo. Assim termina a narrativa de Histaspas.

Após Histaspas, é a vez de outro personagem assumir o papel de narrador – diferentemente de Histaspas, ele não é nomeado, mas aparece descrito pela sua função no exército, “um taxiarca<sup>10</sup>” – que passa a contar que também ele encontrou um desses desagradáveis. Esse desagradável é diferente do primeiro: não é um glutão que se enraivece facilmente, mas um jovem que compreende as ordens de seus senhores ao pé da letra. Segundo o taxiarca, esse jovem atrapalhava a sua tentativa de estabelecer a organização da tropa, durante os treinamentos. Como os outros soldados estavam instruídos a segui-lo, os erros do jovem causavam grande confusão na tropa. Essas confusões lembram cenas cômicas repletas de quiproquó, como a cena em que o mal-entendido causado pelo jovem faz com que toda a tropa escolte de uma tenda a outra uma carta oficial, que seria enviada à Pérsia.

Nessas duas narrativas temos, primeiramente, que atentar ao adjetivo “desagradáveis”. A palavra grega usada pelo narrador é *dýskolos*, que diretamente nos remete a Menandro (século III a.C.), autor da Comédia Nova grega, e à sua comédia *O Díscolo*, também conhecida como *O misantropo*, título alternativo já presente no manuscrito grego. Na verdade, a misantropia é uma das características do personagem da peça de Menandro, mas o significado de *dýskolos* é mais amplo. Segundo a definição apresentada no dicionário grego-inglês Liddell & Scott (1996), o *dýskolos* é alguém que é difícil de satisfazer com comida. Mas o termo também se refere àquele que é

---

10 Taxiarca é o comandante de uma taxiarquia, uma das dez subdivisões da infantaria ateniense. Tratava-se, portanto, de um soldado do alto-escalão.

difícil de satisfazer de um modo geral, daí os sentidos de descontente, irritadiço e rabugento, desagradável. Na narrativa de Histaspas, o comportamento do *dýskolos* se relaciona à gulodice, mas também a uma falta de modos, pois ele é rabugento e se enraivece facilmente. Esses traços também nos remetem ao tipo cômico do *ágroikos*, o rústico, que Teofrasto define n' *Os Caracteres* como “[...] uma grosseria indecorosa” (1978, p.46). Apresenta ainda traços do lamuriento (*memphímoiros*), já que reclama despropositadamente do que recebe: primeiro da sua posição na mesa, depois de ter mudado de posição na hora errada. O soldado cujo insucesso é narrado por Histaspas é, portanto, um personagem propriamente cômico. Na construção desse personagem realça-se um comportamento baixo, vicioso. O riso que a narrativa causa nos convivas é criado justamente pela ruptura do comportamento esperado e adequado à mesa e isso se torna patente ao ser ele o único entre os convivas a ter tal atitude.

O comportamento do segundo soldado, personagem da narrativa do taxiarca, também é cômico, e se assemelha àquele comportamento definido por Teofrasto como “estupidez” (*anaisthesía*), “[...] uma lentidão de espírito nas palavras e nas ações” (1978, p.83).

Outra observação diz respeito à oposição “relações sociais” e “combates com os inimigos” com que Ciro formula a questão no início do banquete. A historiografia, enquanto gênero épico, está associada aos combates bélicos; quando Histaspas escolhe, em detrimento da narrativa do campo de batalha, as relações sociais como tema, ele cria um descompasso com o que se espera de fato da historiografia. A cena do banquete é a narrativa de uma cena da vida particular dos soldados, já que é o momento da conversa descontraída, depois das atividades do dia. Reunidos e descontraídos, eles assumem um tom alegre e brincalhão em suas falas, e isso se reflete nas narrativas de Histaspas e do taxiarca.

Além disso, Histaspas, ao escolher “as relações sociais”, narra também uma cena cômica de banquete, no lugar da temática mais séria sugerida pela expressão “combates contra os inimigos”. No nosso entender, podemos comparar esse procedimento ao do próprio narrador da *Ciropedia*. A narrativa de Histaspas apresenta um caráter metadiscursivo, ao encaixar, dentro da narrativa de um banquete, uma outra narrativa de banquete. Histaspas assume o papel de narrador e evoca uma situação cômica que se referencia à própria situação social que ele está vivenciando enquanto personagem, não enquanto narrador. Desse modo, a escolha de Histaspas em narrar a vida particular se assemelha à escolha do narrador de trazer temas “mais agradáveis”, cômicos, dentro da narrativa séria. A narrativa do taxiarca, por sua vez, embora relate o comportamento de um soldado que cria confusão na hora do treinamento e, portanto, contemple um fato típico do ambiente propriamente militar, não é um assunto sério, digno de menção para

a posteridade; não é, portanto, assunto da historiografia. Não é nem mesmo um assunto que poderia ser vinculado às lendas anedóticas sobre algum personagem histórico, mas trata-se claramente de uma narrativa ficcional. A absurda escolta da carta, um quiproquó repleto de movimentações que lembra as farsas populares, não tem sentido na narrativa se não for vista à luz do sério-cômico.

Ciro, no entanto, conclui elogiando esses soldados, ainda que de forma irônica, pois vê neles uma qualidade essencial para os soldados: a obediência.

Ó Zeus e todos os deuses, que tipo de homens temos como companheiros. Eles são, por um lado, fáceis de conquistar, a ponto de ser possível conquistar como amigos muitos deles até com pequeno pedaço de carne, e, por outro, leais são alguns, tanto que, antes de saberem as determinações primeiro, eles obedecem. Eu, de fato, não sei que espécie de homens é preciso desejar de preferência a ter tais soldados. [*Cirop.* II,2, 10]

O importante nessa observação de Ciro é a ambivalência. Ciro vê nos seus soldados, mesmo que sejam objetos de riso pelo ridículo do seu comportamento, uma qualidade. Um dos aspectos mais importantes do discurso sério-cômico é a ambivalência e falaremos mais a respeito dessa característica, quando analisarmos a terceira parte da cena.

Com essas duas narrativas, todos os presentes começam a rir. Menos um deles, o taxiarca Aglaitadas. Aglaitadas é descrito como um homem de caráter “muito austero” (*stryphnotéros*) e na sua fala acusa os outros dois homens de estarem mentindo a fim de provocar o riso e de fanfarronar. Ciro contesta a acusação de que eles sejam fanfarrões (*alazónas*) e faz uma tentativa de descrever o fanfarrão (*alazón*), em uma espécie de *charakterismos*<sup>11</sup>. Ciro afirma que o fanfarrão é aquele que mente visando obter algum lucro, porém aqueles homens, caso estejam mentindo, o fazem querendo o bem dos outros ao provocar o riso. A definição de Ciro aproxima-se da definição de Teofrasto, para quem a fanfarronice é “[...] a simulação (*prospoiesís*) de vantagens que não existem” (1978, p.127); fanfarrão é aquele que afeta qualidades e poderes que de fato não possui. Além disso, para Ciro, aqueles que criam o riso, sem buscar o dano de ninguém, são tão

---

11 O *charakterismos*, segundo Giangrande (1975), é a descrição de caracteres e um gênero discursivo que o *sério-cômico* assume. A obra de Teofrasto é o modelo máximo do gênero, enquanto gênero autônomo, porém o *charakterismos* faz parte mesmo do discurso filosófico e pode ser encontrado, por exemplo, na *Ética a Nicômaco* de Aristóteles.

louváveis que “[...] com mais justiça, [deveriam] ser chamados de espirituosos e agradáveis em vez de fanfarrões” (*Cirop.* II,2, 13).

Aglaitadas, no entanto, contesta que o riso traz bem aos homens e inicia um discurso em louvor ao choro, pois é ele que torna os homens melhores, já que conduz à moderação. Ao mesmo tempo, critica ao riso a impossibilidade de ele conduzir à virtude.

Por Zeus, sim e com justiça, disse Aglaitadas, já que, creio, aquele que maquina o riso dos outros em geral realiza algo de menor valor do que o que faz os amigos chorarem. Tu também, se refletires bem, acharás que eu estou dizendo a verdade. Por meio de lágrimas, os pais nos filhos produzem a moderação, e os mestres os bons ensinamentos às crianças, e as leis, por meio do choro, exortam os cidadãos à justiça. Quanto aos que provocam o riso, poderias dizer que eles são úteis aos corpos ou então que tornam os espíritos mais hábeis na economia doméstica ou na política? (*Ciropedia*, II, 2, 15).

Um dos taxiarcas, no entanto, brinca com o fato de Aglaitadas ser muito sério. Na brincadeira, acaba fazendo o próprio Aglaitadas sorrir. Ciro então zomba do homem, afirmando que mesmo o homem mais sério é capaz de se corromper. No *Banquete* de Xenofonte, há uma cena paralela a esta. Um dos personagens do *Banquete*, Filipo, um comediante, aparece sem ser convidado e, durante o festim, tenta divertir os convidados com piadas, porém sem sucesso. Filipo então se afasta e, isolado, põe-se a chorar. Para Gera (1993, p.163), em ambas as cenas há uma espécie de afirmação metanarrativa do sério-cômico, pois Xenofonte procura conciliar nos personagens os elementos sério e cômico, que antes estavam separados. Platão, em seu *Banquete*, faz um movimento parecido, ao nos narrar que Sócrates, no fim da noite, queria convencer seus interlocutores (entre os quais Aristófanes, um comediante, e Agatón, um tragediógrafo) de que um mesmo homem deveria escrever tragédias e comédias, pois “[...] aquele que com arte é um poeta trágico é também um poeta cômico” (1972, p.59). Ao fazer Aglaitadas terminar sua participação na cena, rindo, e Filipo, chorando, Xenofonte demonstra a importância de uma mistura entre os gêneros e critica a austeridade e a bufonaria excessivas. Termina assim a primeira parte do banquete.

A segunda parte do banquete é mais séria e se inicia quando o tenente Crisantas levanta a discussão sobre como serão feitas as divisões dos espólios de guerra: se haverá uma distribuição meritória ou se os espólios serão iguais para todos os soldados. Essa questão levantada por Crisantas vincula-se ainda à questão da inferioridade dos soldados no campo de

batalha; porém, se na primeira parte o assunto é tratado de modo cômico, jocoso, descontraído, agora teremos um tratamento mais sério. A questão é de extrema importância na mentalidade da guerra na Antiguidade, uma vez que a quantidade e qualidade do espólio de guerra se relacionam à honra e à glória destinadas aos soldados pelos seus concidadãos participantes na guerra. Nesse sentido, propor a divisão por mérito é um incentivo para que os homens ajam com mais bravura e coragem no campo de batalha, porque desse modo conseguirão não só mais riquezas, mas também renome.

Se, na primeira parte do banquete, Ciro fala pouco, dessa vez ele assume o papel principal na cena e trava o debate com Crisantas. Para Ciro, é necessário colocar em deliberação a questão da divisão diretamente com as tropas, enquanto Crisantas pensa que o melhor é Ciro decidir logo, para evitar que os soldados votem uma divisão igualitária. Ciro convence Crisantas e faz, por fim, um discurso sobre a necessidade de expulsar do exército os soldados preguiçosos e indolentes, porque esses vícios, trazendo prazeres imediatos, convencem rapidamente um grande número de homens de sua validade, enquanto que os prazeres provindos do esforço e do trabalho são lentos, demorados – por isso os homens não se sentem atraídos por eles. No jogo retórico instaurado, Ciro, ao tratar da necessidade de expulsar os viciosos, liga esse fato à necessidade de trazer para a tropa aqueles que forem os melhores, independentemente da sua nacionalidade.

É interessante que, nessa passagem, o texto apresenta diálogos em que os dois personagens debatem em busca da “verdade”, mas ela só surge quando Ciro discursa, usando de sua habilidade retórica para convencer os taxiarcas. Aqui, aquele aspecto do diálogo socrático observado por Bakhtin, de que a verdade nasce do diálogo, do confronto das ideias, não ocorre, pois ela nasce em e está com Ciro. Seu discurso não é contestado. Assim, quando o assunto é tratado de modo “mais sério”, é Ciro quem mais fala e é Ciro que dá a palavra final.

A última parte do banquete trata do assunto que tradicionalmente – graças à influência de Platão – vincula-se ao gênero simposiástico, o amor. Temos um pequeno conto amoroso, mais especificamente, um conto sobre o amor homossexual, *paidikós logos*, do tenente Sambaulas e do soldado, anônimo, que é extremamente peludo (*hypérdasyn*) e feio (*hypéraischron*). Depois do discurso de Ciro, e findo aquele assunto, o narrador diz que os comensais ocupam-se novamente da zombaria (*skómmatos*), e Ciro nota a presença desse soldado feio, sentado ao lado de Sambaulas. Há nessa passagem um problema cultural que quebra a verossimilhança da cena de banquete, pois é trazida para a Pérsia uma situação própria da Atenas. Nos banquetes atenienses, os homens se reclinavam em espécies de divãs onde cabiam dois ou três homens. O verbo utilizado por Ciro, ao notar a presença do soldado, é *parakatakeímai*, que significa “estar reclinado à mesa ao lado

de”, ou seja, é um verbo de significação extremamente precisa quanto ao dado cultural. É interessante que Ciro, dirigindo-se a Sambaulas, pergunta ironicamente se por caso ele está seguindo o modelo grego, por levar “[...] consigo esse rapazote que está deitado ao teu lado, porque ele é belo?”. Enquanto os homens riem da feiura do soldado, Sambaulas lhe diz:

Homens, pelos deuses, eu contarei a vós: por quantas vezes eu o chamei, seja de dia ou de noite, jamais a mim ele alegou como desculpa a falta de tempo, nem obedeceu com lentidão, mas vinha sempre correndo; e por quantas vezes eu o encarreguei de fazer algo, jamais o vi fazendo sem suar. E assim também se comportou com todos os membros da decúria, mostrando, não pela palavra, mas pela ação, como é preciso agir. (*Ciropedia*, II, 2, 31)

Sambaulas faz um elogio ao caráter do soldado. Não é a beleza física que torna a presença dele querida, mas a beleza moral e ética, que compensa a feiura física. Essa cena, ainda que curta, ressoa de modo complexo em questões importantes. A primeira delas é a referência ao ideal platônico do amor, que se liga antes à beleza da alma do que à do corpo: “[...] depois disso, a beleza que está nas almas deve ele considerar mais preciosa que a do corpo, de modo que, mesmo se alguém de uma alma gentil tenha, todavia, escasso encanto, contente-se ele, ame e se interesse [...]” (PLATÃO, 1972, p.47). O soldado feio consegue o amor e a admiração de Sambaulas, por suas virtudes e boas ações.

A segunda é a presença do soldado feio. O personagem do soldado feio é ambivalente. Contrasta com sua feiura física a elevada beleza moral, capaz mesmo de despertar o amor. Para Bakhtin, a ambivalência é uma das principais características do sério-cômico, porque mostra um componente de excelência onde a cultura oficial não veria. Ambivalência esta que já aparecera na primeira parte do banquete, quando Ciro vê qualidades nos seus soldados, que haviam sido rebaixados pelas narrativas dos tenentes. Se compararmos, por exemplo, esta representação com a de Tersites na *Ilíada* (II, 212-219) fica evidente a diferença entre as modalidades de discurso sério-cômico e sério. Tersites é referido como o mais feio dos soldados gregos que participaram da guerra de Tróia, e da boca desse homem feio só podiam sair palavras baixas. A figura de Tersites se contrapõe à dos heróis gregos, belos e bons, de caráter elevado. No sério-cômico, a ambivalência permite que a beleza de caráter surja de onde menos se espera, e, nesse sentido, Bakhtin diz que nenhum personagem é tão ambivalente quanto Sócrates, “[...] combinação do belo e do feio -, assim como o espírito dos aviltamentos carnavalescos [...]” (BAKHTIN, 2010, p.151). Assim, se temos a

familiarização própria do sério-cômico, com os personagens zombando uns dos outros, temos também a ambivalência, outra característica fundamental do gênero.

Uma última análise sobre os personagens desse banquete ainda se faz necessária. Crisantas e Histaspas fazem aqui sua primeira aparição na narrativa e terão, no decorrer dela, importância nas conquistas de Ciro. Sambaulas e Aglaitadas aparecem unicamente nessa cena, mesmo tendo papéis importantes na infantaria. São personagens ficcionais criados unicamente para efetuarem um papel específico na narrativa: Sambaulas, o papel de homem apaixonado; Aglaitadas, o de homem exageradamente sério. Para Gera (1993, p.167), Xenofonte provavelmente inventou esses personagens, porque são figuras tradicionais no gênero do banquete. Além disso, aparecem outros personagens que são referidos apenas pela sua posição no exército: o taxiarca, o tenente e o soldado. Ou seja, em uma cena em que predomina o tom sério-cômico, personagens claramente ficcionais ganham maior destaque.

Concluimos, afirmando que é em Xenofonte que o sério-cômico adentra o terreno da historiografia pela primeira vez; assim, a prosa séria do historiador se converte em uma narrativa que, enquanto ensina, pode ainda deleitar por meio de uma ficção verossímil, usando de situações e personagens cotidianos, tipos que os leitores gregos poderiam reconhecer facilmente. A insinuação da ficção, pelo sério-cômico, dentro da narrativa historiográfica talvez seja a ponte que une Xenofonte e os primeiros romancistas gregos, aqueles autores que entre os séculos II a.C. e IV d.C. produziram as primeiras narrativas de longa extensão abertamente ficcionais – ponte esta que alguns romancistas fizeram questão de expressar claramente, ao usarem o nome Xenofonte como pseudônimo.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CERDAS, E. *A Ciropedia de Xenofonte: um romance de formação na Antiguidade*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

DUE, B. *The Cyropaedia: Xenophon's aims and methods*. Aarhus: Aarhus University Press, 1989.

GERA, D. L. *Xenophon's Cyropaedia*. Style, genre and literary technique. Oxford: Clarendon Press, 1993.

GIANGRANDE, L. *The use of spoudaiogeloion in Greek and Roman literature*. The Hague: Monton, 1972.

GRIMAL, P. *O Teatro Antigo*. Lisboa: Edições 70, 2002.

HERÓDOTO. *Histórias*. Livro VI. Introdução, versão do grego e notas de José Ribeiro Ferreira e Delfim Ferreira Leão. Lisboa: Edições 70, 2000.

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

\_\_\_\_\_. *Odisseia*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

HUTCHEON, L. Meta-ficção historiográfica. O passatempo do tempo passado. In: *Poéticas do Pós-Modernismo*. História-Teoria-Ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAEGER, W. *Paidéia*. A formação do homem grego. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. *A greek-english lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MOMIGLIANO, A. *The development of greek biography*. London: Expanded, 1993.

PLATÃO. *Banquete*. Trad. José Cavalcante de Souza. In: São Paulo, "Coleção os Pensadores", Abril Cultural, 1972.

SILVA, Maria de F. de S. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: Instituto nacional de investigação científica, 1987.

TEOFRASTO. *Os caracteres*. Tradução e comentários de Daisi Malhadas e Haiganuch Sarian. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1978.

XENOFONTE. *Banquete; Apologia de Sócrates*. Tradução do grego, introdução e notas de Ana Elias Pinheiro. Coimbra: Centro de estudos clássicos e humanísticos, 2008.

\_\_\_\_\_. *Ciropedia*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1965.

XENOPHON. *Opera omnia*. Oxford University Press; Clarendon Press: E. C. Marchant, v.4, 1910.

Data de recebimento 30 jul. 2013

Data de aprovação 30 jan. 2014