

Do cômico ao trágico em três páginas: **O santo e a porca**, de Ariano Suassuna

Diego Gomes do Valle*

Resumo

O presente artigo analisa a peça **O santo e a porca**, de Ariano Suassuna, particularmente dando importância a seu protagonista, Euricão. Temos em tal personagem a representação cômica do avaro, daquele que sacrificou todos os luxos materiais em nome desse amor desordenado por uma porca repleta de dinheiro. A peça se encaminha tipicamente como uma comédia de erros, até que Euricão descobre estarem sem valor as notas. Nesse momento, o absurdo e a ausência de sentido da vida surgem diante do personagem, alçando-o a um patamar trágico, justamente nas três páginas finais. Para uma compreensão teórica desse périplo, especialmente Aristóteles, Frye, Jaeger e Camus nos serão úteis, pois tratam dos modos cômico e trágico a partir de perspectivas variadas e complementares. Almejamos, assim, trazer uma leitura que valorize as discussões provocadas pelo personagem central da peça e que prolongue seu alcance, especialmente no que se refere à questão mais importante da filosofia tradicional: o problema do mal e do sofrimento humano..

Palavras-chave: Ariano Suassuna; absurdo; comédia; O santo e a porca; tragédia.

From the Comic to the Tragic: **O Santo E A Porca**, by Ariano Suassuna

Abstract

This article analyzes the play *O Santo e a Porca*, by Ariano Suassuna, particularly giving importance to its protagonist, Euricão. We have in such a character the comic representation of the miser, the one who sacrificed all material luxuries in the name of this disordered love for a sow full of money. The play typically proceeds like a comedy of errors, until Euricão discovers that the notes are worthless. At that moment, the absurdity and lack of meaning in life appear before the character, raising him to a tragic level, precisely in the final three pages. For a theoretical understanding of this journey, especially Aristotle, Frye, Jaeger and Camus will be useful, as they deal with the comic and tragic modes from varied and complementary perspectives. Thus, we aim to bring a reading that values the discussions provoked by the central character of the play and that extends its reach, especially with regard to the most important question of traditional philosophy: the problem of evil and human suffering.

Palavras clave: Ariano Suassuna; Absurd; Comedy; O Santo e a Porca; Tragedy.

Recebido em: 24/01/2022 // Aceito em: 23/05/2022.

1 Abrem-se as cortinas

O trágico em nós está em deixar lentamente o mundo dos vivos, empacotados numa simples caixa. Semelhante destino não é muito imponente, mas é mais profundo. (HÖLDERLIN, 2008, p.25).

Jorge Luis Borges, no ensaio “*Del culto de los libros*”, nos lembra que “*En el octavo libro de la Odisea se lee que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar[...]*”(BORGES, 1980, p. 229).¹O escritor argentino percebe que nessas palavras de Helena de Troia está contida uma justificação estética para o mal no mundo. Assim, o grande problema da filosofia (o problema do mal e do sofrimento humano) estaria perturbadoramente resolvido.

Tal problema esteve sempre presente na obra de Ariano Suassuna, em especial nas últimas e também em algumas manifestações públicas, como nas Aulas Espetáculo disponíveis. Em entrevista a Ronaldo Salgado, o criador de *Quaderna* comenta o profundo impacto de tais reflexões em sua vida, literária: “Porque o personagem de Dostoiévski [Ivan Karamázov] diz: ‘Se Deus não existe, tudo é permitido.’ Sartre então diz: ‘Deus não existe, portanto tudo é permitido.’ Eu diria ao contrário, eu digo: eu vejo que tudo não é permitido, então Deus existe [...]” (SUASSUNA, 1995, *apud* TAVARES, 2007, p.38). Assim, não se pode desconsiderar essa esfera existencial no complexo mundo de Suassuna.

Nesse sentido, buscaremos analisar a peça **O santo e a porca**, publicada em 1957, à luz desse pano de fundo reflexivo, no qual Euricão, personagem principal da peça, conforme veremos, depara-se com o absurdo da existência humana ao final de um percurso que se apresentava linearmente cômico. Inspirada na *Aulularia*, do latino Plauto (a qual influenciou muitas outras obras famosas, como **O avarento**, de Molière), a peça de Suassuna se distingue de sua matriz intertextual fundamentalmente pelo seu final, que se abre de modo muito complexo para questões humanas essenciais. Embora não pretendamos abordar exaustivamente a comparação entre as peças,² o traço distintivo entre elas nos interessará de perto, já que nele reside o mote do presente artigo.

Para tal análise, refletiremos a respeito dos gêneros cômico e trágico a partir de, fundamentalmente, Aristóteles, Werner Jaeger e Northrop Frye, para então encontrarmos a dimensão existencial à luz de Albert Camus. Em tal reflexão, as próprias noções elementares a respeito do que nos faz rir ou não são repensadas, como o faz Kundera em um ensaio a respeito de Kafka:

Ele [o Agrimensor K.] se encontra confinado na brincadeira de sua própria vida como um peixe num aquário; não acha isso engraçado. Na verdade, uma brincadeira não é engraçada senão para aqueles que estão **fora** do aquário; o **kafkiano**, ao contrário, nos leva para dentro, para as entranhas de uma brincadeira, para o horrível do cômico [...] (KUNDERA, 2009, p.100, grifo nosso).

Esperamos que, após esse périplo, tenhamos trazido maior profundidade à peça e ao personagem central, que salta, em três páginas, do fim cômico integrador para finalizar no desconforto trágico. Primeiro, fora, depois, dentro do seu aquário.

2 O cômico e o trágico

Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentimento do absurdo. (CAMUS, 2005, p.20).

¹ “No oitavo livro da Odisseia se lê que os deuses tecem desditas para que às futuras gerações não falte algo para cantar [...]” (tradução nossa).

² Cf. Donner (2011).

Para uma abordagem teórica que consiga iluminar o percurso de Euricão em **O santo e a porca**, é mister que repassemos elementarmente as definições dos gêneros envolvidos durante a trama da peça. Para tal, partimos do que Aristóteles, na **Poética**, diz a respeito deles, assim como outros comentaristas influenciados pelo autor de **Ética a Nicômaco**. Antes de qualquer coisa, contudo, cumpre reiterar que a peça de Suassuna é uma comédia, uma versão brasileira da peça cômica **A marmita (Aulularia)**, do romano Plauto. A respeito do último, inclusive, diz Otto Maria Carpeaux:

Plauto é um dos autores mais influentes da literatura universal. O seu teatro é popular; quer fazer rir as massas, e consegue o seu fim, porque Plauto é sabidíssimo profissional da cena, o criador de todas as intrigas e complicações burlescas para todos os tempos: um gênio do palco [...] (CARPEAUX, 2012, p.75).

Evidentemente, Plauto não é a única fonte de que bebe Suassuna para sua composição teatral. Bráulio Tavares concorda com Idelette Muzart Fonseca dos Santos ao chamar o texto de Suassuna de “grafofágico”, devorador de outros textos. Mais adiante, Tavares fala em “antropofagia de todos os gêneros” (TAVARES, 2007, p.152) quando se refere ao **Romance d’A Pedra do Reino**. É precisamente isso o que ocorre na peça em análise, pois o essencial da trama latina se mantém, alterando-se, contudo, o decisivo final. Segundo Aristóteles: “A comédia, como dissemos, é imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição [...]” (ARISTÓTELES, 1997, p.23-24, l.22). Assim, a comédia, no sentido estrito do Estagirita, imita ações de caracteres piores do que a nossa média, especialmente no âmbito moral. Ademais, o final de tais enredos cômicos é eufórico; o epílogo é positivo para o herói da trama. Em sua **Paideia**, Werner Jaeger complementa: “A origem da comédia encontra-se no incoercível impulso das naturezas mais comuns, poderíamos até dizer, na tendência popular, realista, observadora e crítica, que escolhe com predileção imitar o que é mau, censurável e indigno [...]” (JAEGER, 2013, p.415).

É inegável esse caráter popular, carnavalesco, destronante (para usarmos termos caros a Mikhail Bakhtin), que a comédia assume. A aproximação com a vida “rés do chão” atrai e se aproveita do prosaísmo das relações e do agir humano. Massaud Moisés amplia essa dimensão: “Primeiro que tudo, a comédia procura aproximar-se da vida real, de modo a detectar-lhe certos aspectos, precisamente os que provocam riso. Na rotina da vida diária, o riso desponta sempre que algo inesperado ocorra, quebrando as nossas expectativas consagradas [...]” (MOISÉS, 1985, p.92). Por esse caráter prosaico, o gênero cômico aparenta ser pouco filosófico, é mais interessado na denúncia jocosa, no *castigat ridendo*: “De fato, a comédia registra e desenvolve as ações humanas em que a lógica é momentaneamente desobedecida: a desordem que leva ao riso fere a inteligência, não a sensibilidade [...] a comédia parece mover-se no reino do gratuito [...]” (MOISÉS, 1985, p.92).

Assim, as peças cômicas de Suassuna, em sua predominância de enredo, trazem esses elementos apresentados acima. Contudo, adiantando o périplo que se segue, o autor de **Auto da Compadecida** não se resume a essa esfera.

Seguindo em nossa explanação a respeito do cômico e do trágico, por outro lado, ainda Aristóteles iguala as tragédias às epopeias: “A poesia épica emparelha-se com a tragédia em serem ambas imitação metrificada de seres superiores [...]” (ARISTÓTELES, 1997, p.24). São superiores moralmente, são nobres mesmo –e *ipso facto*– quando caem. O Estagirita não hesita em afirmar o caráter filosófico das tragédias, pois, “[pela] dor à sabedoria [...]” (JAEGER, 2013, p.314). Assim, se o homem cômico denuncia seu tempo, o homem trágico se insere no grande tempo e representa, por via dolorosa, a condição humana atemporal: “É o autoconhecimento trágico do Homem que

aprofunda o γνώθισεαυτόν³ délfico até chegar à inteligência da inanidade espectral da força humana e da felicidade terrena [...]” (JAEGER, 2013, p.332). Nessa busca por autoconhecimento, a comédia é menos ativa, pois se volta para o destronamento externo, para outrem, para a crítica social.

Diante de tal inanidade mencionada pelo crítico, chegamos a uma tensional postura diante do cosmos, a saber, ou o problema do mal se resolve em Deus, ou a existência é absurda. Jaeger percebe que em Sófocles já é possível perceber essa tensão: “É o homem trágico de Sófocles o primeiro a elevar-se a uma autêntica grandeza humana, pela completa destruição da sua felicidade terrena ou da sua existência física e social [...]” (JAEGER, 2013, p.331). Só resta, assim, o “salto na fé” kierkegaardiano; não há meio termo. Tenhamos em nosso horizonte essa “fé como uma guilhotina”, ao sabor de um Kafka, um Pascal ou um Dostoiévski.

A tragédia possui potencialmente o poder de transpor a condição humana em seu limiar, o que duramente provoca a ascensão do herói trágico, conforme sustenta Jaeger novamente: “Enquadrado nessa ordem, também o ‘homem trágico’, que criou a arte da tragédia, expande a sua oculta harmonia com o ser e se ergue pela sua capacidade de sofrimento e pela sua força vital, a um grau superior de humanidade [...]” (JAEGER, 2013, p.314).

Desse modo, a partir de Aristóteles e Jaeger, constatamos a superioridade reflexiva, existencial e moral do homem trágico. O mundo é mais complexo (e ele sabe que o é) para o homem trágico. No caso de Euricão, o que une, preliminarmente, comédia e tragédia é a sua desmedida (*hýbris*), o seu amor desordenado pelos bens materiais: “Não é sem razão que o coro das tragédias de Sófocles repete constantemente que a fonte de todo o mal é a ausência de medida [...]” (JAEGER, 2013, p.325). Segundo São Tomás de Aquino, na *Ila Ilae* da sua **Suma Teológica**, a avareza é “o amor imoderado de possuir [...]” (AQUINO, 2016, p.692). Sendo pecado capital, é também pecado mortal, segundo o Doutor Angélico, pois “exclui o lume da caridade, sobrepondo o amor das riquezas ao divino [...]” (AQUINO, 2016, p.695). Conforme o Aquinate, esse pecado capital⁴ é prenhe de outros, a saber: traição, fraude, falácia, perjúrio, inquietude, violência e coração obdurado; Euricão ilustra perfeitamente esse conjunto pecaminoso, na acepção da teologia tomista.

Contemplando um personagem cômico, mas que se debate, em seu reconhecimento, diante do absurdo trágico, somos simpáticos ou empáticos como leitores/público? Investigaremos esse ponto na próxima seção.

3 Empatia ou simpatia?

A pessoa não é mais a pessoa, ou seja, ela também é o centro de totalização do mundo, ela se torna o personagem de uma tragédia de teatro, ou seja, finalmente de uma comédia. Pois uma divina comédia é uma comédia[...] (BORNE, 2014, p.115).

Para se compreender qual efeito ocorre no (espera-se do) público, interessa-nos de perto a reflexão desenvolvida por Northrop Frye, em seu **Anatomia da crítica**, a respeito dos modos ficcionais trágico e cômico. O crítico canadense começa com uma ampla diferenciação que se refere não somente a formas do teatro:

Há também uma distinção geral entre ficções em que o herói acaba isolado de sua sociedade e ficções em que ele é incorporado a ela. Essa distinção é expressa pelas palavras “trágico” e “cômico”, quando elas se referem a aspectos do enredo em geral, e não simplesmente a formas dramáticas [...] (FRYE, 2013, p.148).

³ A famosa inscrição no Templo de Delfos, posteriormente associada a Sócrates: “Conhece-te a ti mesmo”.

⁴ Do latim “*capitas*”, ou seja, é “cabeça” de outros vícios.

Pela citação, infere-se que para Frye o que define o trágico e o cômico é a relação de cada herói com o entorno social: o herói da comédia é integrado ao final;⁵ o herói trágico é alijado. Trata-se de uma sociedade no sentido mais amplo possível, tanto que o próprio Frye cita o clamar de abandono de Cristo na cruz como uma exclusão da sociedade da Trindade: a tragédia do Filho do Homem.

Frye continua sua reflexão apontando que a tragédia, no sentido mimético elevado, é “a ficção da queda de um líder” (FRYE, 2013, p.150). Trata-se de apreender a definição aristotélica de “caracteres superiores” e imprimi-la nesse reconhecimento. Aqui estamos diante do herói aristocrata, moralmente elevado, mas que cai em desgraça por sua falha. Trata-se, nesse caso, de um fato moral e social – cumpre observar, concluindo a questão do mimético elevado, não significa necessariamente uma falha moral do herói, mas “um caráter forte em uma posição exposta” (FRYE, 2013, p.15). A queda de Édipo é grande porque ele é Édipo **Rei**. Sua *hybris* (insolência) está associada a uma posição de relevo social, daí o aspecto trágico social a que Frye alude.

Complementando, o crítico canadense refina a questão moral e insere o elemento catártico: “Se isso estiver causalmente relacionado com algo que ele fez, como geralmente está, a tragédia repousa na inevitabilidade das conseqüências do ato, não em sua significância moral como ato. Daí o paradoxo de que, na tragédia, piedade e temor são criados e expulsos [...]” (FRYE, 2013, p.151).

A catarse, que, segundo Aristóteles, deve provocar temor e piedade, é, ainda conforme Frye, um julgamento favorável e adverso simultaneamente. Explica-se, assim, a ambivalência do herói trágico diante do público. Compreendemos que Euricão, embora partilhe (no momento final da peça) de certos aspectos desse herói, não se enquadra perfeitamente. Contudo, Frye diminui um grau e comenta a “tragédia mimética baixa”, em que “piedade e temor não são purgados, nem absorvidos em prazeres, mas são comunicados externamente, como sensações [...]” (FRYE, 2013, p.152). É nesse modo que, segundo nos parece, Euricão se encontrará nas últimas páginas da peça.

Trata-se, justamente, de reconhecer o meiotermo entre o cômico e o trágico, a virtual transição em que se encontra Euricão, que comicamente representava uma fraqueza moral estereotipada (a avareza), mas que finaliza diante da consciência trágica de sua vida desperdiçada: “O *pathos* apresenta seu herói como isolado por uma fraqueza que apela a nossa simpatia, porque está em nosso próprio plano de experiência [...]” (FRYE, 2013, p.152). Assim, ao invés da empatia trágica, o público manifesta simpatia, identificação, já que “alguém reconhecidamente como nós mesmos está cindido por um conflito entre o mundo interno e o externo [...]” (FRYE, 2013, p.153).

Curioso apontar que Frye reconhece no mimético baixo trágico precisamente o caso semelhante ao de Euricão: “Tal tragédia pode estar envolvida [...] com uma mania ou obsessão por ascender no mundo [...]” (FRYE, 2013, p.153). A obsessão pecuniária de Euricão é exatamente o motivo pelo qual o absurdo da existência humana se desvela nas três páginas finais da peça. A monomania que distorce toda a compreensão de Euricão durante a peça – e que lhe cega a percepção do que ocorre com ele – é o meio pelo qual o protagonista pode se elevar da condição de mera caricatura avarenta:

O resultado, via de regra, não é tanto uma tragédia, mas um tipo de melodrama que pode ser definido como comédia sem humor. Quando se eleva acima disso, temos um estudo de obsessão apresentado em termos de medo, em vez de piedade: ou seja, a obsessão toma a forma de uma vontade incondicionada que leva sua vítima para além dos limites normais da humanidade [...] (FRYE, 2013, p.154).

Assim, piedade e temor não são provocados pela arte irônica (na acepção de Frye), mas, sim, pela simpatia e ridículo.⁶Entendemos, concluindo a presente seção, que **O santo e a porca** transita

⁵ “O tema do cômico é a integração da sociedade, que geralmente toma a forma de incorporação de uma personagem central a ela” (FRYE, 2013, p.157).

⁶ “Notamos que, do mesmo modo que há uma catarse de piedade e temor na tragédia, há também uma catarse das emoções cômicas correspondentes, que são simpatia e o ridículo [...]” (FRYE, 2013, p.158).

entre mimético cômico baixo e o mimético trágico baixo e que tal transição ocorre precisamente nas últimas três páginas da peça, como veremos na sequência deste artigo.

4 Euricão arábe: do ridículo ao absurdo

Não mais a fábula divina que diverte e cega, mas o rosto, o gesto e o drama terrenos em que se resumem uma difícil sabedoria e uma paixão sem amanhã.(CAMUS, 2005, p.133).

Na apresentação da peça **O santo e a porca**, Suassuna comenta sua obra evidenciando o aspecto existencial ali presente. Analisando a idolatria ao dinheiro, indica uma analogia possível entre o absurdo enfrentado por Euricão e a fórmula de Ivan Karamázov (já aludida neste trabalho): “Claro que não sou nenhum Dostoiévski nem estou, nem de longe, comparando as duas obras, mas sim comentando uma semelhança de situações; pois o que Euricão descobre, de repente, esmagado, é que, se Deus não existe, tudo é absurdo [...]” (SUASSUNA, 2003, p. 25).

Curioso apontar que a peça de Plauto também possui uma questão religiosa de fundo, mesmo que sem tamanha gravidade alcançada pela peça de Suassuna. Euclião (aquele “que tem glória, boa fama”) tem seu destino iniciado pelo Prólogo da peça, que é uma fala do deus Lar da família, o qual introduz toda a trama principal, a saber: Euclião irá se dividir entre o interesse avaro por um tesouro de seus antepassados e o cortejo matrimonial que envolve sua filha, Fedra.

Para que tenhamos uma melhor compreensão da importância do deus Lar,⁷ Fustel de Coulanges, no seu clássico **A cidade antiga**, explica a importância do culto ao Deus doméstico, ao Fogo sagrado chamado entre os romanos de “Lar”, pois toda a estrutura familiar e social se desenvolverá em torno do culto à tal divindade:

Esse fogo era qualquer coisa de divino. Era adorado, a ele rendia-se um verdadeiro culto. Dava-se a ele em oferenda tudo que se acreditava pudesse ser agradável a um deus: flores, frutas, incenso, vinho. Imploravam-lhe sua proteção; acreditava-se que era poderoso. Eram-lhe dirigidas orações fervorosas visando obter dele esses eternos objetos dos desejos humanos, a saber, saúde, riqueza, felicidade [...] (COULANGES, 2009, p.27).

Era tamanha a importância de tal divindade, que Coulanges nos explica:

A antiga língua grega possuía uma palavra bastante significativa para designar uma família; dizia-se *ἐπίσπιον*, vocábulo que significa literalmente **aquilo que está junto de um fogo doméstico**. Uma família era um grupo de pessoas a quem a religião permitia invocar o mesmo fogo doméstico e oferecer o repasto fúnebre aos mesmos ancestrais [...] (COULANGES, 2009, p.40, grifo nosso).

Nesse sentido, vemos Euclião se manifestar precisamente como Euricão durante a maior parte da peça. Todos que estão ao redor de ambos os personagens são pilhadores⁸ potenciais: “Salta d’aqui! Passa fora. Réptil, que do chão brotaste, Qu’ só te mostras agora. E p’ra morrer te mostraste! Vou tratar-te qual mereces, ó feiticeiro infernal!” (PLAUTO, 1888, p.66). Também quando Euclião decide colocar seu tesouro sob a égide da deusa, decepçiona-se e blasfema (precisamente como Euricão):⁹ “Julguei poder confiar-me à Boa Fé,¹⁰ que ilusão! Esteve quasi a arrastar-me à completa perdição. Não viesse dar-me aviso o corvo, estava perdido!” (PLAUTO, 1888, p.72).¹¹

7 “O fogo doméstico era assim a providência da família [...]” (COULANGES, 2009, p.28).

8 “Vivo cercado de inimigos, de ladrões [...]” (SUASSUNA, 2003, p.41).

9 “Santo Antônio, que safadeza é essa? Isso é coisa que se faça?” (SUASSUNA, 2003, p.98).

10 Deusa Fidelidade, a quem Euclião confiou a proteção da marmita de ouro.

11 Mantivemos a grafia original da edição de 1888.

Da mesma maneira como Euclião, Euricão sempre interpreta as palavras e ações dos demais personagens de modo equivocados, já que enxerga a realidade de modo avaro e vitimista. Ambos vivem em um mundo à parte, o da sua consciência escravizada no bem material amado. Assim, o outro é sempre potencialmente um confabulador, alguém que sabe de sua fortuna e que está esperando o melhor momento para pilhá-los. Desse modo, ambos os personagens são incapazes de gratidão, incapazes de reconhecer as virtudes alheias e também as possibilidades boas do mundo material. O avaro, *lato sensu*, é infeliz porque é incapaz de reconhecer as porções boas da existência humana; é um murmurador contumaz. Não deixa de ser contraditório que tais figuras, essencialmente materialistas, sejam incapazes de reconhecer a restrita bondade da matéria naquilo que lhe compete. A *hýbris* (a desmedida) reside precisamente em tal incompreensão. Contudo, a grande diferença entre a peça de Plauto e de Suassuna reside no fato de que o final da peça do autor romano é eufórico, com Euclião reintegrado ao grupo social e com sua panela de ouro em posse.

O santo e a porca se inicia com a carta de Eudoro, homem mais velho que se interessa em se casar com Margarida, filha de Euricão. Já nesse início, temos um dos motes fundamentais da peça, como comédia de erros: a confusão constante entre o que é dito e o que é compreendido. Diz Margarida, lendo a carta de Eudoro: “De minha chegada aí, mas quero logo avisá-lo: pretendo privá-lo de seu mais precioso tesouro!” (SUASSUNA, 2003, p.40). Eudoro, evidentemente, se refere à filha, mas Euricão compreende que se trata da porca repleta de dinheiro. Uma rubrica é assustadoramente reveladora do problema moral que envolve a porca repleta de dinheiro, que acabara de ser abraçada e idolatrada por Euricão: “(Abre as portas, numa alegria satânica) [...]” (SUASSUNA, 2003, p.41). Mario Ferreira dos Santos, no livro **Tratado de simbólica**, nos lembra da etimologia da palavra “Satã”: “Há aqui um símbolo do ímpeto humano de completo afastamento de todas as resistências, obstáculos que sempre surgem, o demoníaco para o homem, pois não esqueçamos que a palavra Satã significa o obstaculizador, o que cria obstáculos [...]” (SANTOS, 2007, p.147).

A peça seguiria trivialmente cômica e, cumpre dizer, muito mais complexa e intrigante que sua matriz latina. Caroba é a grande articuladora dessa comédia de erros exemplar. Contudo, progressivamente a questão da porca vai se descolando do âmbito risível e vai invadindo a esfera moral existencial. Em determinado momento, Euricão se coloca a questão que está registrada em muitos mitos milenares – a saber, espírito ou matéria? O protagonista primeiramente abraça o mundo material: “Mas parece que Santo Antônio me abandonou por causa da porca. Que santo mais ciumento, é ‘ou ele ou nada’! É assim? Pois eu fico com a porca [...]” (SUASSUNA, 2003, p.73). Logo depois, convenientemente, decide optar pela escolha menos complicada, justamente porque se isenta de escolha: “Ai, meu Deus, o santo ou a porca? Os dois! Não há necessidade de escolher, fico com os dois!” (SUASSUNA, 2003, p.101).

Quando efetivamente Euricão escolhe – e aqui ingressamos nas últimas três páginas da peça –, ocorre a peripécia definitiva e que gerará o reconhecimento do herói tragicômico:¹² “Pensei que estava obrigado a escolher entre o santo e a porca! Mas Santo Antônio não podia me exigir esse absurdo! Ai minha porquinha, que alegria apertá-la de novo contra o meu coração!” (SUASSUNA, 2003, p.149). Eis que aquilo que estava escondido de todos até então é revelado publicamente: a porca cheia de dinheiro está à vista de todos. É Eudoro que revela o absurdo, a vida vã para Euricão: “Esse dinheiro está todo recolhido, Eurico! Tudo o que você tem aí não vale nem um tostão!” (SUASSUNA,

12 “O reconhecimento, como a palavra mesma indica, é a mudança do desconhecimento ao conhecimento, ou à amizade, ou ao ódio, das pessoas marcadas para a ventura ou desdita. O mais belo reconhecimento é o que se dá ao mesmo tempo que uma peripécia, como acontece no *Édipo*[...]” (ARISTÓTELES, 1997, p.30).

2003, p.151). Já dizia Albert Camus, no seu **O mito de Sísifo**, que “[o]absurdo é essencialmente um divórcio. Não consiste em nenhum dos elementos comparados. Nasce de sua confrontação [...]” (CAMUS, 2005, p.45).

Em tal pasmo do absurdo, Euricão vai progressivamente saltando do papel cômico e agora se encontra acima daquela farsa, que é a existência humana, da qual fazem parte todos os que o rodeiam. Diante do apoio ingênuo dos demais, impulsionando-o em direção a uma esperança redentora, Euricão responde a sua filha de modo a evidenciar tal inanição ontológica que se dá no tempo: “Papai, o mundo não se acabou”, a que responde: “Você não está entendendo nada!” (SUASSUNA, 2003, p.151). Se durante o enredo cômico era Euricão quem não os entendia, agora é ele quem se vê só diante do abismo, do problema do mal, do absurdo. O poeta romântico Hölderlin, interpretando **Édipo Rei e Antígona**, aponta precisamente esse como o momento trágico por excelência:

Nesse momento, o homem esquece de si e de deus, e se afasta [*umkehren*], certamente de modo sagrado, como um traidor. No limite extremo do sofrimento só restam, de fato, as condições do tempo ou do espaço. Nesse limite, o homem esquece de si, porque está inteiramente no momento,¹³ o deus, porque é apenas tempo; e ambos são infiéis [...] (HÖLDERLIN, 2008, p.80).

Euricão está afastado de Deus (Santo Antônio aqui é símbolo evidente do princípio espiritual divino)¹⁴ e paralisado no tempo: “Um homem sem esperança e consciente de sê-lo não pertence mais ao futuro [...]” (CAMUS, 2005, p.46). Esse homem já não pertence ao universo cômico, com seu arremate integrador, mas, sim, à atmosfera infernal do absurdo presentificado: “Ele desaprendeu a esperar. Esse inferno do presente é finalmente seu reino [...]” (CAMUS, 2005, p.64). O homem trágico é deslocado do temporal, do secular, do contingencial; agora, não se trata mais do dinheiro desvalorizado *per se*, mas daquilo que ele aponta quanto ao problema do mal e do sofrimento humano: “essa busca de tudo, essa interpretação de tudo” que interessa agora (HÖLDERLIN, 2008, p.77).

Então, Euricão manifesta o pasmo diante do absurdo:

Estão ouvindo? É a voz da sabedoria, da justiça popular. Tomem seus destinos, eu quero ficar só. Aqui hei de ficar até tomar uma decisão. Mas agora sei novamente que posso morrer, estou novamente colocado diante da morte e de todos os absurdos, nesta terra a que cheguei como estrangeiro e como estrangeiro vou deixar [...] Um golpe do acaso abriu meus olhos, vocês continuam cegos! (SUASSUNA, 2003, p.152).

A sensação de estraneidade, tipicamente camusiana,¹⁵ invade o protagonista: ao mesmo tempo em que dilacera sua consciência, abre-o para a percepção sobre si e os demais (que passam a ser chamados de “escravos” por Euricão).

O monólogo final é filosófico do início ao fim, comprovando o dito aristotélico a respeito da superioridade do gênero quanto à perquirição das grandes questões humanas: “Bem, e agora começa a pergunta. Que sentido tem toda essa conjuração que se abate sobre nós? Será que tudo isso tem sentido? Será que tudo tem sentido? Que quer dizer isso, Santo Antônio? Será que só você tem a resposta? Que diabo quer dizer tudo isso, Santo Antônio?” (SUASSUNA, 2003, p. 153).

Fica evidente que há uma ascensão do contingente em direção às reflexões a respeito da condição humana, tomada existencialmente. Da mesma forma que o mito de Sísifo, a história de Euricão é trágica porque ele tem consciência. Como na sabedoria do Eclesiastes, crescer em consciência significa crescer em sofrimento, precisamente como Étienne Borne comenta em seu **O problema do**

¹³ Jean Beaufret cita Schadewaldt a esse propósito: “Isso significa que, numa tal atribuição do tempo, o homem não pensa mais nem para a frente nem para trás [...]” (2008, p.27).

¹⁴ Para Hölderlin, comentado por Jean Beaufret, “Digamos numa palavra que [o trágico de Sófocles] é o trágico do retraimento ou do afastamento do divino [...]” (BEAUFRET, 2008, p.16).

¹⁵ “Uma coisa apenas: essa densidade e essa estranheza do mundo, isto é o absurdo [...]” (CAMUS, 2005, p.29).

mal: “Pensar no mal que existiu em minha história ou na história significa descobrir que se tornou uma verdade eterna insuportável. Essa é a razão pela qual o pensamento do mal não pode ser senão angústia e angústia metafísica, ou, se preferirmos, remorso [...]” (BORNE, 2014, p.38).

Nesse sentido, não se pode desconsiderar que devemos inferir a imagem de um Euricão, nas virtuais páginas que dariam conta de seu futuro para além do pano que caiu, profundamente filosófico e legitimamente superior (como um típico personagem trágico), mesmo que lhe custe o cômodo bem-estar anterior, que ainda guia os “escravos” da comédia de erros das páginas anteriores:

O herói trágico é, portanto, o oposto de um monstro e só parece ser a exceção, na medida em que as contrariedades confusas da existência humana são elevadas à clareza da essência, pois não há criatura humana que não pressinta obscuramente em meio às trevas da infelicidade e da falta tanto o infinito da sua inocência quanto o absoluto da sua culpa (BORNE, 2014, p.79).

Ao dirigir as perguntas a Santo Antônio, Euricão dá mostras de elevação espiritual ou pelo menos de esgotamento das possibilidades materiais advindas da porca. O sentido da vida não virá do princípio material porcino, e, se vier, virá do santo. Desse modo, se, durante a peça, as falas “à parte” de Euricão criam uma cumplicidade zombeteira com o público, nas falas finais vemos Euricão se sobrelevar e trazer para o público toda a tensão existencial também de modo partilhado, já que se trata de um monólogo repleto de perguntas lacônicas.

5 Fecham-se as cortinas

Não há felicidade que uma infelicidade igual não anule, todo o mundo é culpado, mas ninguém é responsável, nem os deuses nem os homens. (BORNE, 2014, p.88).

Buscamos tornar evidente que nas últimas três páginas da peça **O santo e a porca** ocorre um salto de um modo literário cômico para um modo trágico. Para tal, as evidências foram postas em luz meridiana a partir de um repertório teórico que passou por, fundamentalmente, Aristóteles, Frye, Jaeger e Camus.

Refletir a respeito da comédia e da tragédia nos permitiu enquadrar a figura de Euricão em uma jornada tragicômica, em que o final se apresenta bífido, já que ele se apresenta muito mais sábio e, *ipso facto*, mais consciente do absurdo: “A aspiração à sabedoria, como todo pensamento, tem sua origem na angústia do mal, mas é um esforço do espírito para libertar-se dessa paixão que o ofusca e oprime. Desligar o pensamento da paixão, filosofar contra a angústia, esses são os caminhos da sabedoria [...]” (BORNE, 2014, p. 94).

Interessou-nos, justamente com o teórico acima citado, ampliar a dimensão interpretativa da peça até chegar ao problema do mal e do sofrimento humano – problema ao qual muito se dedicava o filosofante Suassuna. Nessa busca, Albert Camus se mostrou como aquele que melhor abordou o tema, já que **O mito de Sísifo** é uma espécie de agrupamento ensaístico a respeito das possibilidades existenciais em uma vida sem sentido. Pensador do absurdo, Camus forneceu uma linguagem conceitual clara para o problema enfrentado por Euricão nas últimas páginas da peça.

Desse modo, desde dentro do **aquário** em que Euricão se encontra nas páginas finais, dissecamos a **desdita urdida** por alguma divindade. Ou por algum Santo?

Referências

- AQUINO, Tomás de. **Suma Teológica**: volume 3: Ila Ilae. Tradução de Alexandre Correia. Campinas: Ecclesiae, 2016.
- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO E LONGINO. A poética clássica. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BORNE, Étienne. **O problema do mal**: mito, razão e fé – o itinerário de uma investigação. Tradução de Margarita Maria Garcia Lamelo. São Paulo: É Realizações, 2014.
- BORGES, Jorge Luis. Del culto de los libros. In: BORGES, Jorge Luis. **Prosa completa**. Barcelona: Bruguera, 1980.v. 2.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental** (v.1). São Paulo: Leya, 2012.
- COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga**: estudos sobre o culto, o direito e as instituições da Grécia e de Roma. Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2009.
- DONNER, Mariana. **A intertextualidade na comédia**: a presença de Plauto em Molière e Suassuna. 2011. 81 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/32839/000787147.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 16 jan. 2022.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.
- HÖLDERLIN, Friedrich; BEAUFRET, Jean. **Observações sobre Édipo; Observações sobre Antígona**. Tradução de Anna Luiza Andrade Coli, Naíra Nassif Passos. Tradução dos textos de Hölderlin: Pedro Sússekind e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- JAEGER, Werner. **Paideia**: a formação do homem grego. Tradução de Arthur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1985.
- PLAUTO, Marco Accio. **A marmita** (Aulularia). Tradução portuguesa de Barão de Paranapiacaba. Rio de Janeiro: Chrysalida, 1888.
- SANTOS, Mário Ferreira dos. **Tratado de simbólica**. São Paulo: É Realizações, 2007.
- SUASSUNA, Ariano. **O santo e a porca**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- TAVARES, Braulio. **ABC de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.