



A SUSPENSÃO DO MUNDO PELA LINGUAGEM: A PRIMAVERA DA PONTUAÇÃO, DE VÍTOR RAMIL

THE SUSPENSION OF THE WORLD BY LANGUAGE: A PRIMAVERA DA PONTUAÇÃO, BY VÍTOR RAMIL

João Batista Pereira*

* jmelenudo@hotmail.com

Professor do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - UFRPE (Recife, PE).

RESUMO: Este artigo visa refletir sobre a natureza do grotesco em *A primavera da pontuação* (2014), de Vítor Ramil. Para responder a esse objetivo adotamos preceitos teóricos de Victor Hugo, Mikhail Bakhtin, Wolfgang Kayser e Hugo Friedrich, alusivos às origens históricas, literárias e estéticas do gênero, cujas contradições alcançam o leitor pela comicidade, angústia ou estranhamento. Esses são aspectos presentes no romance analisado, que adota a unidade linguística com vistas à criação ficcional ao personificar letras, sinais de pontuação, símbolos gráficos e classes gramaticais, imersos em uma sociedade injusta e desigual. Essa estratégia narrativa é instituída pelo humor, a partir do nonsense, que, com os duplos sentidos, surge como artifício estético para se opor às repressões sociais. Definido pelo riso, uma das marcas definidoras do gênero, assentimos que o grotesco se plasma no relato ao suspender a realidade pela força da linguagem e alegorizar criticamente acontecimentos recentes da história política do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Grotesco; Vítor Ramil; Riso; Fantástico; Linguagem.

ABSTRACT: This article aims to reflect on the nature of the grotesque in *A primavera da pontuação* (2014), by Vítor Ramil. Answering this objective, we adopted the theoretical precepts of Victor Hugo, Mikhail Bakhtin, Wolfgang Kayser and Hugo Friedrich, alluding to the historical, literacy and aesthetic origins of the genre, whose contradictions reach the reader through comic, anguish or strangeness. These are existent aspects in the analyzed novel, which adopts linguistic unity with a view to fictional creation by personifying letters, punctuation marks, graphic symbols and grammatical classes, immersed in an unjust and unequal society. This narrative strategy is instituted by humor, based on nonsense, which, with double entendre, appears as an aesthetic device to oppose social repressions. Defined by laughter, one of the defining marks of the genre, we agree that the grotesque takes shape in the story by suspending reality through the power of language and critically allegorizing recent events in the political History of Brazil.

KEYWORDS: Grotesque; Vítor Ramil; Laughter; Fantastic; Language.

I
 As letras e os sinais de pontuação perderam, ao longo do tempo, expressão e sentido quando comparados à inteireza das palavras. Enquanto aquelas, partes constitutivas dos nomes, conquistaram um status definitivo como veículo para descrever pensamentos e ações, estes curvaram-se aos ditames de cada época, soando ora inadequados, ora decadentes, em relação ao seu uso como recurso indispensável no ato da escrita. Considerando que a essência histórica dos sinais de pontuação vem à luz no modo como, neles, o que se torna obsoleto é justamente o que um dia foi moderno, Theodor Adorno (2003, p. 141-142) os via como sinais de trânsito, de elocução: funcionando como elo entre a linguagem e o leitor, cada texto, mesmo o mais densamente tramado, cita-os por si mesmo, cuja presença sutil e incorpórea é onipresente e alimenta o corpo da linguagem.

É no contexto que se exige reconhecer a construção discursiva dos tipos textuais dependentes dos sinais para sua organização, que a literatura atualiza suas funções, ampliando o viés pragmático que a singulariza. Exemplos dessa afirmação estão no ponto de exclamação, gesto de autoridade adotado pelo Expressionismo, como protesto às convenções da linguagem; no travessão, quando o pensamento tomou consciência do seu caráter fragmentário;

e, nas reticências, utilizadas pelo Impressionismo para deixar as frases abertas a múltiplos sentidos, sugerindo uma infinidade de possibilidades (ADORNO, 2003, p. 142-145). Sob um prisma polissêmico, e em consonância com um universo estético onde as funções exercidas pelos sinais de pontuação são ressignificadas, sua presença nos gêneros poéticos e narrativos se alçam a outros patamares, podendo ser afigurados, inclusive, como alegorias que ocultam dissonâncias e tensões históricas à espera de decifração.

Neste diapasão se molda *A primavera da pontuação* (2014), de Vítor Ramil, romance que, ao suspender a percepção do mundo por meio da linguagem, surge como expressão do grotesco. Esta caracterização não é revelada de imediato no enredo, que tem manifestações de rua como pano de fundo e inclui idiossincráticas ações dos governantes da cidade de Ponto Alegre como resposta. Em paralelo a esses contornos políticos, o enredo relata uma história “humana” que subverte o plano da realidade do qual as narrativas realistas são tributárias, uma vez que o insólito surge na personificação de sinais, letras e palavras. O atropelamento de um ponto por uma palavra-caminhão provoca manifestações onde as personagens, cujos nomes e ações coadunam-se com suas funções

sintáticas, atuam com a autonomia exigida pela linguagem, revelando duplos sentidos emanados pelo texto.

Esse princípio de estranhamento, provocado pelo processo de humanização de sinais gráficos e de pontuação, delinea os pressupostos que norteiam a leitura do romance, cujas características se aproximam do grotesco como gênero literário. Traduzindo uma relação perturbada do homem com a existência, repercutindo forças obscuras a dominá-lo ou, ainda, a falácia de tirarem-lhe a solidez, a resultante desse registro narrativo ocorre por meio de uma hipertrofiada excentricidade. Para tornar o mundo estranho, atingindo as bases nas quais se assenta uma visão conformista da realidade por parte do leitor, convém ao grotesco repor as inconveniências surpreendentes, efetivadas contra uma visão canônica da vida. As distorções aberrantes, as alianças semânticas e estilísticas que agridem as convenções em vigor, os contrastes violentos, além da extorsão das objetividades representadas fora do seu contexto original, são artifícios formais dessa vertente artística (MONTEIRO, 2005, p. 24).

Com o intuito de apreender as conexões entre o grotesco e a literatura, adotamos neste artigo uma análise centrada no enfoque dialético, exigindo entender o objeto literário em sua completude, sem apreendê-lo por

unidades, dissociando fundo, forma e conteúdo, nem por dualidades, opondo esses elementos. Neste sentido, a interpretação de *A primavera da pontuação* (2014), de Vítor Ramil, ancora-se teoricamente em *Do grotesco e do sublime* (2002), de Victor Hugo, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (2002), de Mikhail Bakhtin, *O grotesco: configuração na pintura e na literatura* (2013), de Wolfgang Kayser, e *Estrutura da lírica moderna* (1978), de Hugo Freidrich. Os referenciais defendidos por esses autores permitiram antever que, na transfiguração do mundo realizada por sinais e símbolos gráficos, o grotesco alcança relevo ao suspender a realidade pela força da linguagem, além de destacar alegoricamente fatos recentes da história do Brasil.

II

Arte antiacadêmica e contra os padrões clássicos, opondo-se às convenções estéticas. Assim foi definido o grotesco desde que, no Maneirismo, na transição entre o Renascimento e o Barroco, os artistas levaram ao extremo a mimese da realidade ao reproduzir ornamentos encontrados em grutas italianas, apropriação que desaguaria na mistura dos mundos humano, animal e vegetal. Reiterando essa miscigenada união, calcada em ligações entre fenômenos díspares, como ocorre no sonho e na loucura, e criando expectativas inesperadas, o grotesco

como expressão refletiria uma faixa de luz sobre as profundezas de um universo insondável que perdeu a coerência. Sob essa ótica, fica adensada a leitura de que há um engano no que é percebido pelos sentidos, sendo este um mundo de aparências, cuja estrutura lança o homem na vertigem do absurdo.

Na incerteza dessa difusa realidade teria emergido o grotesco. Tomando por empréstimo os vocábulos *grottesco* e *grottesca*, derivados de *grotta*, essas palavras designavam um tipo de pintura ornamental antiga encontrada nas escavações feitas em Roma e em outras regiões da Itália. Originária da Ásia Menor e disseminada no mundo latino, ela registrava imagens regidas por composições temáticas e formais de difícil assimilação, por combinações destoantes e desfiguradores da vida natural, contestando a representação pictórica em voga. Nessas pinturas constavam alguns dos traços que definiriam o grotesco no futuro, remetendo a motivos fantásticos monstruosos e excêntricos que invadem o mundo quando suas leis são suspensas e a ordem habitual das coisas se desfaz.

Uma referência para entender a história do grotesco na literatura é o livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, de Mikhail Bakhtin. Assim como fizera Johan Huizinga, em *O outono*

da Idade Média (2010) – revisitando o *ethos* medieval em seus contrastes, longe do lugar-comum de que o período fora uma transição obscura entre o brilho da Antiguidade e do Renascimento –, o crítico russo reflete sobre as nuances de um tempo em que o popular e o erudito, o velho e o novo e o real e o imaginário moldaram formas de vida. Debruçando-se sobre ritos, obras cômicas, paródias, vocabulário vulgar, insultos e juramentos, depreende-se dessa obra um *ethos* social marcado pela força do riso para subverter a ordem vigente.

As especulações do texto bakhtiniano, amplificando o clima intelectual, social e político do medievo, opunham-se a uma sociedade com formas culturais e cerimoniais petrificadas, descortinando matizes da cultura religiosa e feudal da época. Ao explicitar a possibilidade de o homem construir uma segunda vida por meio das manifestações populares, à margem do que era instituído pelo Estado e pela Igreja, ocorria a suspensão das oficialidades para emergir outra dimensão da existência. Desta feita, condicionada pelo riso e pelo sentido de pertencimento a uma cosmogonia destituída do rigor, normas e regras (BAKHTIN, 2002, p. 4-5). Esse caráter transgressor, inerente às festividades e aos rituais medievais, permeados de interdições e restrições ética e moral, acolhe o princípio da vida material como síntese do grotesco na obra.

Composto pela hipertrofia das imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades fisiológicas e da vida sexual, essa afiguração da existência é o *leitmotiv* revelado por François Rabelais no comportamento de Gargântua e Pantagruel.

Essa visão do medievo sob uma forma universal, alegre e utópica, na qual o cósmico, o social e o corporal estão ligados a um sistema de imagens da cultura popular, numa totalidade viva e indivisível, Mikhail Bakhtin nomina de realismo grotesco. Nele, tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato é transferido para uma corporeidade vulgar, instituindo o rebaixamento como uma das suas marcas. Distinto do viés individual e negativo predominante no Renascimento, na Idade Média

[...] o elemento material e corporal é um princípio profundamente *positivo*, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. *O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo.* (BAKHTIN, 2002, p. 17, itálicos do autor).

Nesse movimento que aponta para baixo, endossando a ligação do homem com a terra, como espaço que o absorve e a ele restitui a vida, ocorre uma degradação não apenas do que definia o belo mas, principalmente, o sublime. Ao entrar em comunhão com o ventre e com os órgãos genitais, em atos como o coito, a gravidez e o parto, esse sentido de degradação institui o corpo como um túmulo para dar lugar a um novo renascimento. Sendo assim, constata-se que o grotesco não porta apenas valor negativo, como foi estigmatizado na modernidade, mas também positivo e regenerador. Empobrecido por ter-se tornado cada vez mais restrito, e com o caráter festivo atenuado, as marcas de degradação do realismo grotesco ainda subsistiu no Renascimento, como demonstram os valores presentes em *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes. O ventre de Sancho Pança, seu apetite e sede são carnavalescos; sua inclinação para a abundância não tem ainda um caráter egoísta e pessoal, propenso ao excesso geral. Suas necessidades naturais se constituem como o inferior absoluto do realismo grotesco. O alegre túmulo corporal (a barriga, o ventre e a terra) da personagem surge aberto para acolher o idealismo de Dom Quixote: abstraído e insensível, ele é um antídoto às pretensões individualistas do seu companheiro. Sancho Pança representa o riso como corretivo popular para

a gravidade das pretensões espirituais de Dom Quixote (BAKHTIN, 2002, p. 19-20).

A redescoberta da cultura popular no medievo, aliada à aceitação do grotesco bakhtiniano, encontrou outros caminhos para apreender sua presença na estética. Em *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, Wolfgang Kayser buscou construir uma arqueologia do vocábulo no lapso de tempo que vai do século XV à atualidade. Ele alude à dubiedade assumida pela palavra, envolta em leituras que a situa como uma subclasse da comédia. De fato, a menção que mais a aproxima do literário é teatral, na *commedia dell'arte francesa*, no século XVII. Personagens como Arlequim e Colombina atuam em um mundo que expõe suas próprias “perfeições”. A província na qual o grotesco emergia nessas representações era subtraída da jurisdição do princípio da arte como mimese, destituída das normas que validavam o belo e o sublime. Eram expressões plasmadas em uma realidade onírica e cômica, valorizando a alegria e a hilaridade como expressões da alma, distinto da grosseria e da rudeza que divertia as plateias com piadas baixas e obscenidades.

Esses traços ganharam novos matizes com a obra *Do grotesco e do sublime*, de Victor Hugo. Pretendendo que ela demarcasse os caminhos a serem trilhados pelo drama

na modernidade, o autor propunha que, influenciados por valores politeístas e filosóficos, os antigos repeliram da arte tudo que se referia à mimese da realidade e se distanciava dos conceitos que determinavam o sublime, acolhendo a natureza apenas sob a face do belo. Ainda que fossem de validade inquestionável, cita o autor, os padrões clássicos condicionados a critérios sistemáticos e estáticos soavam convencionais e falsos. Ecoando outros tempos e realidades, novos paradigmas refizeram a ideia de arte: “o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. [...] A divisão do belo e do feio na arte não está em simetria com a natureza. Nada é belo ou feio nas artes senão pela execução” (HUGO, 2002, p. 26-27).

Essa perspectiva, divisada entre uma natureza mutilada e um homem tisonado pela incompletude, já era conhecida na Antiguidade. A mimese do que não era harmônico e simétrico, valores reiterados nas poéticas aristotélica e horaciana, que ditavam os condicionantes do belo no mundo greco-latino, estava na *Iliada* e na *Odisseia*, de Homero, bem como nas tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Os tritões, filhos de Poseidon e Anfitribe; Sileno, deus das fontes e dos rios, ser rústico com rabo, cornos e pernas de bode; os ciclopes, gigantes com um

olho no meio da testa; além das fúrias, parcas e harpias, constituíam-se sob conotação grotesca. Essas propriedades horrendas, porém, eram diminuídas ou dissimuladas: os sátiros e tritões são apenas disformes; as harpias e as parcas são disformes mais por seus atributos do que por seus traços; as fúrias, inclusive, são belas, chamadas eumênides. Nesses entes ainda perdura um véu de grandeza ou de divindade: Polifemo é gigante; Midas, dotado de olheiras de asno, é rei; e, Sileno é um deus (HUGO, 2002, p. 29-30).

À luz de um contexto no qual o grotesco na Antiguidade foi restringindo-se a uma expressão na qual o horrendo se reveste de um matiz compensatório, Victor Hugo assevera que a cosmogonia medieval propiciou novos patamares imaginativos ao gênero quando conciliou o disforme e o horrível ao cômico e ao bufo. Essa visão se desdobrou na representação artística do homem: menos idealizado e preso à realidade, ele surge mesclado de impurezas com feiura e enfermidades, assoberbado por paixões que se entrecruzam entre sombra e luz, corpo e alma, razão e instinto. Atendo à coexistência de contrários, captados na essência definidora do humano, o escritor francês propõe que é da união do grotesco com o sublime que nasce o gênio moderno. Variado em suas formas, inesgotável em suas criações, ele é oposto à uniforme

simplicidade do Classicismo, cuja beleza tendia à monotonia, sem contrastes ou dissonâncias formais. Esse ideal é identificado em *A divina comédia*, de Dante Alighieri, em *O paraíso perdido*, de John Milton, e nos dramas de William Shakespeare, que funde o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia (HUGO, 2002, p. 28, 46).

Avançando na perspectiva hugoana, Wolfgang Kayser, em *O grotesco*, aduz que, numa história do gênero, percorre-se com brevidade sua presença no século XIX pós-romântico, bem como no Realismo. Já tendo alcançado um lugar fixo nas estéticas, Hegel surge como referência no período, distinguindo-o do arabesco e abordando-o sob uma ótica menor, perdido entre o riso e o ridículo. Condicionado a uma simbologia fantástica, a visão hegeliana do grotesco se define pela mistura de vários domínios, gerando um mundo desordenado composto por elementos antagônicos; pela ocorrência da desmedida e da deformação e por tudo que se afigurasse a um ser antinatural. Essas considerações acolhem a arte hindu como referência, onde a união do mundo natural e do ser humano, moldados como polos opostos, complementam-se sem lograr êxito estético ficando ambas as naturezas deformadas reciprocamente.

Essa percepção repercutirá na apreensão do gênero na época moderna, quando ele se espraia da literatura e se consolida em outros domínios. O olhar do artista, por meio do inatural e dos disfarces para alcançar a natureza humana, constata que tudo é vão e vazio, sendo os homens marionetes nas mãos do destino. Suas dores, alegrias e ações são sonhos de sombras num mundo sinistro e de trevas, dominado pelo destino. Na expressão de Dürrenmatt, a materialização do grotesco como a face de uma instável realidade se reconcilia com o homem como uma expressão, um paradoxo sensível, como a figura de uma não-figura, como o rosto de um mundo sem rosto (KAYSER, 2013, p. 9). Abrigado na ótica que acolhe o grotesco timbrando o espírito de um tempo, sua interpretação é ressaltada por meio do processo psíquico do artista que alimenta o ato criador; alude à obra, à aliança operada entre forma do conteúdo e de expressão e remete ao fenômeno da recepção, ações que auxiliam a entender sua existência na contemporaneidade.

Por fim, uma reflexão que ressaltou como essas mudanças influenciaram o fazer poético, afigurando-o com nuances grotescas, surge em *Estrutura da lírica moderna*, de Hugo Friedrich, quando a poesia passou a falar de forma enigmática e obscura sobre a vida, dissonância que gerou inquietude na apreensão da realidade. Segundo o

crítico, ao tratar das coisas e dos homens, ela não o faz mais descritivamente, conduzindo-os ao não-familiar, deformando-os. A poesia não é medida pelo que se chama de realidade, ainda que dela parta para criar novos critérios para desestabilizar as ordens temporal, espacial, objetiva e anímica do que representa. Há uma ação do poeta, centrado mais na intenção de transformar o mundo, por meio da linguagem, do que em senti-lo. A ruptura derivada desse movimento encontrou em Baudelaire quem entrelaçaria sua obra com essa vertente moderna: para ele, o noturno e o anormal são os últimos redutos onde a alma, estranha a si própria, ainda pode escapar à trivialidade do progresso que cinde e deforma a vida (FRIEDRICH, 1978, p. 42).

No conceito de modernidade assumido por Baudelaire, o dissonante ascende como parte de um projeto estético que faz do negativo algo fascinante, acolhendo a miséria, a decadência e a artificialidade como matérias-primas para repensar a atrofia do espírito. Esse é o território no qual sua poesia vincula-se ao grotesco, desprovido do matiz cômico ou desprezioso. Distanciando-se dessa vertente satírica, a obra baudelairiana institui um embate entre os polos da idealidade e do diabólico, cuja resultante encontra o absurdo como resposta. Somente ao aceitar as limitadas experiências do homem para escapar

às opressões do real, compreende-se que ele se obriga a expressar o seu sofrimento pelo riso: um riso angustiado e perplexo, destituído de comicidade, mas grávido de tragicidade diante de fracassos individuais e coletivos.

Em meio à expressão dessa lírica dissonante, protagonista de uma estética corrosiva forjada pela linguagem, a ação de fantasiar ganha um enfoque inovador com Baudelaire atrelada ao propósito de desrealizar o real. Para ele, a função da fantasia seria decompor toda a criação seguindo as leis que provêm do interior da alma. Ao recolher e articular as partes que lhe são resultantes, ganha-se a oportunidade de criar um novo e inesperado mundo (FRIEDRICH, 1978, p. 55). Não sem razão, a atitude de desfazer o real em partes, postura por si só inovadora na poesia, assume sentido paradigmático na modernidade. O mundo resultante dessa destruição não poderá ser ordenado realisticamente: ele será uma imagem irreal, sem controle pelas ordenações normais que regem a existência. Nesse sistema estético entrecruzam-se o grotesco e a fantasia, capazes de instituir uma nova dimensão elaborada pelo poeta, alheia à realidade.

III

Este panorama sobre o grotesco demonstra a perenidade de um gênero que, do caráter adjetivo que

qualificava a arte na Antiguidade, assumiu substantividade conceitual na modernidade. Foi essa amplitude, aliás, que levou Jacó Guinsburg (2013, s/p) a lembrar que ele deve ser divisado em liame com a sociedade, absorvido como veículo catalisador das angústias dos tempos modernos, convergindo a dinamicidade frenética de uma experiência histórica. Desestabilizando tudo com o que mantém contato, ele dilui simetrias, desequilibra relações harmônicas justapondo, no mesmo plano, o elevado e o baixo, o refinado e o grosseiro, o belo e o monstruoso. Como consequência da interseção de polos antagônicos coexistindo em uma mesma expressão estética, as ambiguidades por ela geradas propiciam uma atmosfera insólita referenciando o indizível, introduzindo – através do estranho e do paradoxal senso no contrassenso – sentido ao inverossímil. É o grotesco que interliga o homem ao mundo nas conturbadas formas de significação inerentes às vivências contemporâneas.

Nesse escopo se situa *A primavera da pontuação*, de Vítor Ramil, particularizando estrutural e formalmente a percepção do grotesco pelo redimensionamento dado à linguagem. Sem que seja inédito, é lícito lembrar que esse registro fora identificado no início do século XX, na representação gráfica de uma gramática jocosa na Idade Média e no Renascimento, de Virgilius Grammaticus,

quando formas verbais eram transpostas para o plano material, corporal e erótico (BAKHTIN, 2002, p. 18). Leo Spitzer, em *Lingüística e historia literaria* (1955), notou esse mesmo matiz no texto rabelaisiano. Ao concluir que a riqueza lexical de *Gargântua e Pantagruel* não seria um problema, mas uma marca de originalidade, ele retinha a percepção de que na obra

[...] a linguagem repousa em uma visão de riqueza imaginária, cuja base é um abismo sem fundo. Forja famílias de palavras indicadoras de reluzentes seres fantásticos, que se juntam e se engendram frente aos nossos olhos, que somente no mundo das palavras são reais e que vivem relegado em um mundo intermediário entre a realidade e a irreabilidade, entre o “em alguma parte” que nos aterroriza e o “aqui” que nos tranquiliza. (SPITZER, 1955, p. 33).

A evocação do pantagruelismo, junção de um sufixo com os nomes dos personagens, endossa esse enfoque. No relato rabelaisiano ele desponta na criação de neologismos para criticar catedráticos de Sorbonne (*sorbil-lans, sorbonagros, sorbonigéneos, sorbonícolas* etc.), artifício que repercute para além da ordem verbal. Esse processo, intrínseco à interioridade textual, de forjar famílias de palavras que subvertem a realidade altera o que existe e se assume como um impulso criador que mostra a

insuficiência das formas petrificadas da linguagem para a expressão artística. Com esse recurso Rabelais deixa intacto o caudal léxico disponível e cria palavras por justaposição, amontoando epítetos e empilhando adjetivos para lograr em grau superlativo efeitos de pavor, para que do familiar seja engendrado o desconhecido. A resultante estética dessa atípica formação de palavras refletiria uma atitude intermediária entre a realidade e a irreabilidade, com sobressaltos de horror e cômica serenidade. Assim, fica patente que a língua deve ser aceita como a plasmação externa da forma interna, atuando como linguagem, ideia, trama e composição no fazer literário (SPITZER, 1955, p. 30-31).

A obra de Christian Morgenstern se filia às mesmas motivações rabelaisianas. A sua produção é definida pela certeza de que somos prisioneiros das estruturas da língua que impõe o rumo dos pensamentos e falsifica as ações do homem. Esse ceticismo, baseado em um acentuado nominalismo, volta-se contra a inclinação humana de substancializar e atomizar as experiências e de atribuir corporeidade a objetos criados pela abstração ou projeções míticas nascidas dessa mesma língua (ROSENFELD, 1976, p. 68). Os poemas do escritor brincam com as unidades sintáticas, lexicais e vocabulares, produzindo um mundo irreal, composto por animais e

personagens míticos, além de estranhas ocorrências. Na transgressão da realidade encetada por Morgenstern, suspendendo-a pelo caos e pela desordem, perpassa uma fantasia linguística plasmadora de mitos, marcada por uma lúdica alegria. Entre os sons do *Bim*, *Bam* e o *Bum* dos sinos que dobram ocorre a tragédia do eterno triângulo: o *Bam* segue o *Bim*, que, no entanto, foge com o *Bum*; os tempos verbais Perfeito e Imperfeito, tomando champagne, brindam o Futuro; os sinais ortográficos fundam uma associação anti-ponto-e-vírgula e cercam este símbolo de parênteses, antepondo o sinal de subtração. Essa algaravia normaliza o absurdo e desfigura a razão, abalando a fé na linguagem e na imagem do mundo por ela construída (KAYSER, 2013, p. 127-132).

Imerso nesses mesmos domínios, outras são as sendas para analisar como a linguagem desorienta o leitor em *A primavera da pontuação*. Distinto da carnavalização rabalaisiana, centrada em apontar para a ironia e o riso sarcástico afeito a uma corporeidade rebaixada ou alheio ao caráter disruptivo da poesia de Morgenstern, desfigurando a realidade pelas subversões operadas pelas palavras, o relato de Vítor Ramil radicaliza essas asserções ao considerar ilimitados os mecanismos linguísticos. Ao utilizar o recurso da personificação, ao mesmo tempo em que aproxima o leitor da língua portuguesa, ele o

distancia do purismo próprio da norma culta ao representá-la com faces análogas às do ser humano com suas impurezas e imperfeições. Afigurado mais como apólogo e menos como fábula, o romance se inicia com um ponto final atropelado por uma palavra-caminhão. Após grande comoção, uma revolta envolve vogais, vírgulas, asteriscos, além das construções gramaticais no reino de Ponto Alegre que tem uma rainha intransigente e um rei inane. Palavra-caminhão tenta fugir e passa a viver disfarçado com sua esposa – palavra-ônibus – junto ao ponto atropelado. Como parte de um projeto de poder, um recurso final, a disseminação de um misterioso pó amarelo ameaça o sentido linguístico do mundo e instala o caos na cidade.

Menos que um dado fortuito, o mundo da diegese em *A primavera da pontuação* é em uma cidade, *lócus* proeminente na plasmação do grotesco a partir do século XIX, quando o olhar do artista tendeu a perceber a “arqui-forma” da natureza humana em um coletivo, quando a desordem sobrevém sobre toda uma comunidade. A referência a esse espaço realista permite identificar duas camadas na obra: a primeira, relacionada ao processo desencadeador da criação artística; sem ser mera imitação, ela é fruto da imaginação. Os sinais de pontuação, emancipados, tomam rumos imprevistos rasurando os limites

do real e do irreal, atestando que a sátira patenteada em Ponto Alegre se filia ao grotesco. As ações anárquicas, virulentas ou conformistas das personagens, endossam esse prisma: entre outras razões, elas decorrem da postura narrador heterodiegético que age para além de um mero observador sem se surpreender com o que narra. Sem julgar as consequências de relatar o absurdo de um mundo que, em seus estamentos sociais, acolhe nomes e verbos arbitrando a vida da pontuação, ele naturaliza dilemas de matiz político-ideológico ao vocalizá-los no e por meio da linguagem.

Esse foco narrativo convida o leitor a considerar um engenhoso paralelo na percepção da obra estabelecendo uma analogia com a filosofia política ao situar conservadores e progressistas em polos opostos em relação a princípios e ideias: esse embate alcança as concepções linguísticas no romance materializada narrativamente no espaço de luta entre o purismo da norma culta e a naturalidade da língua popular. Esse paralelo é indiciado no próprio texto: ignorando a constante movência da qual a língua é objeto, os Compostos Eruditos buscam restaurar os seus ideais clássicos. Grego e Latino, radicais perigosos, opõem-se ao solecismo, ao barbarismo e ao coloquialismo vulgar falados pelo povo. O aticismo e o preciosismo vocabular em processo de extinção

ressentem-se das mudanças operadas no seio da população, inclusive, pelo advento da internet: “não se emprega um só ponto final, substitui interrogações por barras, usa dois-pontos e parênteses para fazer carinhas, coloca vírgulas nos lugares mais degradantes e obriga exclamações a enfrentar filas” (RAMIL, 2014, p. 30).

O distanciamento entre a visão canônica da língua defendida pelos Compostos Eruditos e aquela praticada pelo povo também é atestado espacialmente quando os membros do grupo se reúnem e discutem estratégias para influenciar nas manifestações de Ponto Alegre:

Grego e Latino chegaram à rua onde os Compostos Eruditos costumavam se encontrar. A casa em que se reuniam ficava numa quadra de poesia que antigamente fora uma quadra popular. [...] A vizinhança era principalmente de rimas ricas, mas muitas rimas pobres ainda viviam por ali, emparelhadas, alternadas ou interpoladas. [...] O lugar das reuniões ficava em frente, na quinta em estilo clássico de Carlos Alexandrino, poeta e político conservador que defendia a volta da cesura. A propriedade, de extensos jardins, era ladeada pelas quintas de dois nobres, um Soneto Italiano e um Soneto Inglês. (RAMIL, 2014, p. 27-28).

Consoante a visão de que a sobrevivência de uma língua exige falantes, a reverberação das manifestações após o atropelamento do ponto ficou maior entre a população subjugada em Ponto Alegre. A hierarquização definidora do certo e do errado na fala cotidiana, a condenação da oralidade e a negação das variações linguísticas eram sintomas de uma situação extrema: a pontuação era apenas um acessório para simular riqueza na escrita. “Quando tudo flui, quem leva os louros é a escolha das palavras, a sintaxe, as rimas ou as ideias, nunca a pontuação, que passa despercebida” (RAMIL, 2014, p. 25). A insatisfação repercute na falta de valorização das suas funções e à obsolescência do seu uso:

Os ponto e vírgula estão sendo conduzidos a uma aposentadoria forçada. As exclamações, ao contrário, vêm sendo empregadas em excesso, o que anula seu efeito e as desvaloriza. Banalizadas pelo uso inadequado, deixam de ocupar posições importantes e significativas. Passa algo parecido com as reticências. É doloroso topar com tantos três pontinhos vagando à toa entre palavras ou frases, muitos deles carregando nas costas entrelinhas inúteis. (RAMIL, 2014, p. 35).

Ao apresentar a repressão das classes dominantes e as exigências demandadas pela pontuação, nota-se que os puristas visavam determinar a autonomia de pensamento

sobre os marginalizados que faziam um uso popular da língua. Essas duas circunstâncias sintetizam um processo narrativo no qual o grotesco emerge decorrendo de um propósito estético do autor, expondo uma dicotomia relacionada ao uso da língua a partir de planos sobrepostos no romance subjazendo uma aliança entre conteúdo e forma. Por um lado, a humanização de classes gramaticais, sinais gráficos e de pontuação manifesta uma desordem na realidade conhecida pelo leitor provocada pelo registro formal. E, por outro, sobre o conteúdo, infere-se um embate entre aqueles que visam resgatar valores da norma culta e os que contestam a tentativa de a fala ser podada em sua espontaneidade, paralelo entre forma e conteúdo na interioridade textual que corrobora ser próprio do grotesco adquirir uma relação subterrânea com a vida creditando-lhe um teor de verdade.

Além desse processo de personificação, convém condicionar a eficácia desse procedimento pelo efeito causado: o riso – com o qual são subvertidos valores e contestada a racionalidade da vida. A variedade de expressões intrínsecas à comicidade, contudo, exige precisar qual modalidade do riso perdura no romance. Não é o horripilante, quando suas razões não são percebidas pelo leitor e interpretado como sintoma pessoal – inerente ao desespero de quem ri –, mas vinculado a um poder desumano.

Aquele riso inoportuno, que irrompe como algo estranho, que surge contra a vontade de quem ri e não é possível interpretá-lo como um sintoma pessoal, sugerindo que ele deriva de algo desconhecido (KAYSER, 2014, p. 60). Tampouco é o riso angustiado, diante do qual tudo cai por terra, nu e despido de qualquer importância, tal qual aquele provocado pelas caricaturas de Callot, cujas máscaras têm o aspecto de estranhos animais, e servem para entender a perplexidade desse riso contido pelo desespero ao enfrentar as deformidades da existência.

Uma chave para analisar o riso que envolve a obra é considerar que, em seu substrato, reside uma visão lúdica da realidade instando o leitor a visualizar o que é narrado com condescendência. Desde o início, a narrativa é percebida como se estivesse situada no território onde fábulas, apólogos e contos de fadas residem, exigindo que o leitor conceba como críveis seres inanimados que ganham vida – ainda que essa visão inicial não impeça de ser contemplado um fundo histórico e um cenário político-social perturbador expressivo da desigualdade que permeia a sociedade de Ponto Alegre. Só que esse tema irrompe como uma espécie de autoironia: o texto está, antes de tudo e principalmente, rindo de si e da vida em geral com a sisudez e pretensa gravidade do que expõe, e convida o leitor, a partir do ritmo e do bom humor, a

rir com leveza e indulgência também da realidade que o enforma.

Neste sentido, o nonsense se insinua como a modalidade de riso que demarca o grotesco em *A primavera da pontuação*, cujo humor é tisonado pelo absurdo das situações criadas ficcionalmente, condição coadunada com a suspensão da realidade realizada na obra. Não é sem surpresa que em seus temas o nonsense tenha predileção por números e letras, por facilitar o jogo, o espelhamento, a reversão e a fragmentação, levando ao riso provocado por chistes, como ocorre no romance de Vítor Ramil. Originário da literatura inglesa, a tensão entre presença e ausência de sentido, a arbitrariedade do jogo imposto e a criação de uma realidade são suas principais características (TIGGES, 1988, p. 53-57). Não à toa, o nonsense plasmado na narrativa decorre da linguagem, em si e consigo mesma, pela proliferação dos novos sentidos assumidos pela pontuação. A realidade instituída dialoga com esse *leitmotiv* como base primária alusiva à necessidade de a linguagem ser aceita como instrumento de expressão e comunicação. Com essas funções, ela alcança outro patamar no âmbito do grotesco: o mundo ficcional já não está “subordinado à realidade coerente e luminosa de todos os dias. Rompidos os vínculos, a palavra move-se autônoma em um mundo que ela própria cria

e desfaz, soberanamente. [...] A palavra já não é um elemento de coesão, mas de dissolução” (SCHÜLER, 1973, p. 86).

Se a desestabilização da realidade é um aspecto definidor do grotesco – no livro esse contexto ocorre com a sublevação dos sinais de pontuação que instauram o caos em Ponto Alegre –, uma segunda camada narrativa, própria do gênero, alude à crítica social. A inclinação em amalgamar tematicamente momentos de ebulição nas sociedades remete às suas origens, quando países europeus, ao longo da Idade Média, estiveram envolvidos em uma crise que perscrutou o brutal abrigado na alma humana. Neste mesmo diapasão, mas aludindo a outro contexto, em *A primavera da pontuação* a literatura é requisitada para alegorizar desigualdades históricas, desta feita centrada no ambiente político brasileiro. Na obra, a transfiguração do país no âmbito ficcional se conecta estruturalmente ao humor, mecanismo utilizado em seu sentido lato para enfrentar repressões coletivas ou individuais, aquelas que geram desprazer ou neuroses (FREUD, 2017, p. 152). Por meio do riso é liberada uma tensão emocional, afigurada como um desafio para os opressores de cada época que, desconcertados, pouco entendem sobre o alcance desse artifício libertador.

Ao fim e ao cabo, no cerne desse viés cômico perdura um papel civilizador: em vez de atacar o outro, a linguagem, em *A primavera da pontuação*, serve para hostilizar e se contrapor às ações autoritárias e, ao mesmo tempo, para compreender uma face da realidade brasileira, a exemplo da resultante estética alcançada pelos duplos sentidos. Desde o início, seu uso é extensivo; aliás, o artifício linguístico mais proeminente no romance. Ao ilustrar sua importância para a suspensão da realidade eles irrompem na narrativa após a notícia do atropelamento do ponto se espalhar pelas ruas, quando aumenta a presença de manifestantes, exigindo justiça:

[...] vírgulas intrometiam-se em todos os grupos, tornando os debates intermináveis. Chegavam pontos de todas as direções. Tomados de indignação, cada vez mais alterados, amontoavam-se na esquina, onde, a certa altura, começaram a protestar com palavras de ordem. A aglomeração atingiu tal proporção que se formou uma pilha negra e imensa cujo ponto culminante era o mais inflamado. Colchetes e parênteses começaram a circundar aquela montanha convulsa numa procissão lenta e contínua. (RAMIL, 2014, p. 11).

Lidas em dupla chave, a presença da pontuação, após o atropelamento, é amplificada e ganha múltiplos sentidos, podendo ser apreendida como uma ação efetiva e como

uma alusão, registro que ultrapassa sua função primeira no léxico. Personalizadas, vírgulas, pontos, colchetes e parênteses passam a atuar como um foco de resistência que absorve o acidente como motivo para expressar insatisfações e reivindicações de cunho trabalhista, conforme aparecia nos cartazes:

PELO EMPREGO DE PARÊNTESES; PELO AUMENTO DO VALOR MELÓDICO; MAIS EMPREGO DA PAUSA, MENOS PAUSA DO EMPREGO; PELA APROVAÇÃO DO DIVÓRCIO ENTRE O SUJEITO E O PREDICADO; RESTRIÇÃO ÀS RESTRITIVAS; A INFLEXÃO É DÉBIL, O SALÁRIO TAMBÉM. (RAMIL, 2014, p. 17).

Mediante o exposto nesta citação, como recurso expressivo, os duplos sentidos das palavras e expressões acolhem variados vieses interpretativos instaurando novos significados na apreensão do enredo. De imediato, subjaz no contexto referenciado pela diegese a importância de movimentos emancipatórios como a Primavera de Praga e a Primavera Árabe – termo emulado no título do romance – contrários à repressão e à censura impostos pelos regimes políticos daqueles países. E, como resposta direta à situação brasileira, também fica estabelecida uma modalidade de resistência que tem à frente os sinais de pontuação: as exclamações contestavam a

competência do governo e denunciavam a falta de segurança no trabalho; as interrogações questionavam as condições de vida; os pontos queriam dar livre curso às suas ideias e as vírgulas propunham por um ponto final na desigualdade que ultrajava a vida em Ponto Alegre.

À luz dessas observações, convém reconhecer que o espaço no qual se desenvolve o enredo permite identificar dois eixos interpretativos, ambos vinculados à mimese da realidade presente na obra: uma se mostra em relação ao processo que desencadeia a criação do artista, quando sinais gráficos e de pontuação tomam rumos imprevisíveis, rasurando os limites do real e do irreal, desaguando no grotesco. E a outra decorre da perplexidade que envolve o leitor diante do aniquilamento do mundo como ele o conhece, circunstância na qual o gênero adquire uma relação subterrânea com a realidade representada (KAYSER, 2013, p. 31). A partir dessa ambivalência renunciada pela e com a linguagem, reitera-se que, desde suas origens, o mundo do grotesco é o nosso mundo e não o é. Ainda que em seus temas haja recorrência ao horror, no romance analisado ele encontra o riso como motivo maior fundamentando uma experiência singular: que a realidade confiável e ajustada numa ordem estável se esfiapa quando irrompe o que não é familiar subvertendo a

estrutura ontológica dos seres e dissolvendo-se os valores previamente estabelecidos.

IV

Erich Auerbach desvendou duas vertentes que permitem à realidade vulgar converter-se em objeto de enunciação estética: a do realismo moderno ou referindo-se à história sagrada cristã como protótipo com a qual ela adquiriria significação (AUERBACH, 2002, p. 449-500). O horror, credenciado pelo absurdo que perdura como absurdo na existência, criaria uma terceira e inusitada perspectiva: o grotesco. Acolhido nesse insólito domínio, as singularidades representadas em *A primavera da pontuação* sinalizam para a linguagem como uma expressão alheia à afiguração do horror: ela logra êxito estético ao parcelar e suspender a realidade ao personificar símbolos, sinais e classes gramaticais assimilando outro *pathos* a ser vinculado ao gênero instaurado pelo humor. Não o satânico, permeado de ceticismo, quando o riso nasce das profundezas do ser, onde reina a tristeza e a dor, mas o que se acerca do nonsense no qual os duplos sentidos instituem um viés lúdico imerso em um universo dependente da comicidade.

Ao reconhecer esse matiz estrutural no texto fica estabelecido que a plasmação do grotesco no romance surge

em meio a particularidades derivadas, em grande medida, da existência de polos sobrepostos e distintos nos quais subjaz uma consistente aliança entre a forma do conteúdo e a forma da expressão. Aquela, ao vivificar dilemas histórico-sociais dos habitantes de Ponto Alegre, alegoriza acontecimentos políticos do Brasil e, ao mesmo tempo, reitera a força da arte literária para endossar a simbiose mantida entre ficção e realidade. E, esta, faz um uso extensivo e radical da linguagem, no qual patenteia-se o objetivo de demonstrar sua capacidade de transpor a ordem racional do mundo apontando para quão polissêmica são suas asserções quando responde às inquietações humanas. No cerne desses procedimentos narrativos, mediando fundo, forma e conteúdo, ascende o riso e o humor como lenitivos para o espírito, desfigurando certezas absolutas e resistindo às diversas modalidades de opressão presentes em cada época.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AUERBACH, E. **Mimesis**. 4^o ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 5 ed. São Paulo: Annablume / Hucitec, 2002.

FREUD, S. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Estradas, 1978.

GUINSBURG, J. Orelha. **In**: KAYSER, W. J. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Coleção Stylus, 6).

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**. Prefácio de Cromwell. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Coleção ELOS, 05).

HUIZINGA, J. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

KAYSER, W. J. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Coleção Stylus, 6).

MONTEIRO, O. P. Sobre o grotesco: “inconveniências”, risibilidade, patético. **In**: MEINDEL, D. **et al. O grotesco**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2005.

RAMIL, V. **A primavera da pontuação**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ROSENFELD, A. **Texto / Contexto**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SCHÜLER, D. A construção da Muralha da China. **In**: CARVALHAL, T. F.; DACANAL, J. H.;

SCHÜLER, D. **et al. A realidade em Kafka**. Porto Alegre: Movimento, 1973.

SPITZER, L. **Lingüística e historia literaria**. Madrid: Editorial Gredos, 1955.

TIGGES, W. **An anatomy of literary nonsense**. Amsterdam: Rodopi, 1988.

Recebido em: 06-04-21.

Aceito em: 25-05-21.