

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

**INSTITUTO DE LETRAS**

**CURSO DE LETRAS – LICENCIATURA**

**VINÍCIUS EDILBERTO PRINSTROP**

**O TEMPO DESORDENADO EM *HOTEL HELL***

**PORTO ALEGRE**

**2011**

**VINÍCIUS EDILBERTO PRINSTROP**

**O TEMPO DESORDENADO EM *HOTEL HELL***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para a obtenção do grau de Licenciado em Letras, habilitação Português – Literatura Portuguesa, pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt

**PORTO ALEGRE**

**2011**

## **AGRADECIMENTOS**

Aos amigos e amigas que fiz para a vida inteira.

## RESUMO

Este trabalho analisa as representações do tempo na obra *Hotel Hell*, de Joca Reiners Terron, e as relações que elas mantêm com algumas formas contemporâneas de percepção do tempo. Um breve panorama da literatura dos espaços virtuais é exposto, no intuito de identificar o tempo virtual, específico desta modalidade contemporânea de literatura. Em seguida, são discutidas três estratégias, utilizadas na narrativa, para a construção de uma noção desordenada do tempo: a quebra da visão cronológica; a representação da cidade como selva, e, conseqüentemente, dos homens como animais; e a utilização de imagens grotescas.

**Palavras chave:** Hotel Hell, Joca Reiners Terron, Tempo Virtual, Tempo desordenado, Animalização, Grotresco.

## ABSTRACT

This work analyzes the representations of time in *Hotel Hell*, written by Joca Reiners Terron, and the relations that they have with some contemporary forms of time perception. A brief overview of the hypertext fiction is presented in order to identify the virtual time, which is specific to this literature genre. Then, three strategies used in the book for the construction of a disordered sense of time are discussed: the crash of the chronological sense of time; the city represented as a jungle and consequently men represented as beasts; and the use of grotesque images.

**Keywords:** Hotel Hell, Joca Reiners Terron, Virtual Time, Disordered Time, Animalization, Grotesque.

*Na sociedade da informação, dominada pelos computadores, redes de comunicação e robôs, a abundância de todos os tipos de informação criará uma escassez de tempo.*

Herbert Simon

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	6
<b>1 TEMPO E LITERATURA</b> .....	9
1.1 TEMPO FÍSICO E TEMPO CRONOLÓGICO.....	9
1.2 TEMPO VIRTUAL.....	13
1.3 A PROSA DO MUNDO VIRTUAL.....	17
1.4 LITERATURA TRADICIONAL E HIPERFICÇÃO.....	22
<b>2 O TEMPO DESORDENADO</b> .....	25
2.1 QUEBRA DO TEMPO CRONOLÓGICO.....	25
2.2 ETERNO PRESENTE.....	29
2.3 EXCESSIVO PRESENTE.....	31
<b>3 DO FLANÊUR AO LOBISOMEM</b> .....	35
3.1 O FLANÊUR.....	35
3.2 ANIMAIS QUASE HOMENS E HOMENS QUASE ANIMAIS.....	40
<b>4 O GROTESCO</b> .....	44
4.1 BAKHTIN E O CONCEITO DE GROTESCO.....	44
4.2 TEMAS GROTESCOS EM <i>HOTEL HELL</i> .....	48
4.3 OBRA ABERTA, TEMPO DESORDENADO E IMAGENS GROTESCAS.....	54
<b>CONCLUSÃO</b> .....	57
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	60

## INTRODUÇÃO

A prosa contemporânea carece de critérios classificatórios consistentes. Esse problema teórico é agravado, em primeiro lugar, pela dificuldade que se sobrepõe às ciências humanas de forma geral, a qual só admite que se conceba a ideia de unidade se aceitarmos que em um mesmo conjunto incluem-se elementos de naturezas das mais diversas, ou seja: a homogeneidade que nosso tempo admite é composta, essencialmente, de heterogeneidade. Em segundo lugar, está a escassez de estudos com foco nos novos autores. O presente estudo analisa a obra *Hotel Hell*<sup>1</sup>, publicada em 2003 e escrita por Joca Reiners Terron, um autor a respeito do qual não há fortuna crítica disponível. Se, por um lado, tal disposição impede que o trabalho seja realizado mediante consulta em material disponível, por outro, ela permite que se abra um caminho fértil sobre a nova literatura na pesquisa acadêmica e motiva outros estudiosos a continuar a jornada rumo à compreensão do complexo fenômeno literário de nosso tempo.

Muitas das características da obra analisada neste trabalho (o caráter “aberto” da narrativa, a não linearidade, a confusão temporal) foram constatadas já na literatura da primeira metade do século XX, que tem em James Joyce seu maior expoente, e têm sido teorizadas desde meados do século passado<sup>2</sup>. O que parece haver de original em *Hotel Hell* é que essas características estão combinadas de forma a destacar a impossibilidade de uma *organização cronológica do tempo*, ou, então, de desordenar qualquer *perspectiva racional do tempo*, deixando de serem características acidentais e passando a constituírem a obra literária desde o momento de sua concepção, já que o autor utiliza a “abertura” como um elemento fundamental da obra<sup>3</sup>.

Assim, o foco deste trabalho será a discussão acerca das formas que o tempo desordenado adquire em *Hotel Hell*, organizada em quatro capítulos.

No primeiro, chamado *Tempo e Literatura*, será realizada uma discussão genérica que

---

<sup>1</sup> Para facilitar a leitura, adotaremos o seguinte padrão: quando *Hotel Hell* estiver em itálico, a referência é à obra. Quando estiver normal, a referência é ao lugar. (Além de ser o nome obra, *Hotel Hell* também é o nome de um lugar fictício, descrito na obra como uma grande cidade localizada nas paragens de São Paulo, construída sobre um cemitério de macacos)

<sup>2</sup> Eco, 1976.

<sup>3</sup> “[...] qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. Acontece, porém, que essa observação constitui um reconhecimento a que a estética contemporânea só chegou depois de ter alcançado madura consciência crítica do que seja a relação interpretativa, e o artista dos séculos passados decerto estava bem longe de ser criticamente consciente dessa realidade; hoje tal consciência existe, principalmente no artista que, em lugar de sujeitar-se à “abertura” como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível” (Eco, 1976, p.41-42)



tratará de algumas formas de relação entre texto e contexto<sup>4</sup>. Essas relações (que são também de textos com outros textos) proporcionam leituras em diversos níveis (o texto em si e os textos atualizados a partir deste texto), deixando o leitor diante de tempos diferentes, já que, além do tempo específico do texto que está sendo lido, vêm à tona os diversos tempos de cada uma das citações<sup>5</sup> que formam tal texto, fazendo com que o tempo ganhe densidade e que seja impossível organizá-lo linearmente. Também serão definidos alguns conceitos chave que serão retomados no decorrer do trabalho, como o tempo físico, o tempo cronológico e o tempo virtual<sup>6</sup>. Este último será particularmente relevante, por ser uma modalidade específica da sociedade contemporânea e exercer grande influência na percepção que temos do tempo, de forma geral. Para mantermos a discussão sob o viés literário, nos concentraremos nas formas que o tempo assume na hiperficção<sup>7</sup>, e nas influências recíprocas entre esta e a literatura tradicional.

No segundo capítulo, chamado *O tempo desordenado*, iniciaremos a análise da obra *Hotel Hell*, procurando enfatizar a (des)organização temporal da narrativa e as formas literárias através das quais as experiências temporais fragmentadas da realidade são transpostas para o texto. O que foi destacado no capítulo anterior como peculiaridades da forma contemporânea de perceber o tempo (a quebra do tempo cronológico, a dificuldade de reter informações na memória, o predomínio do presente em relação ao passado e ao futuro, o excesso de informações, a falta de espessura da experiência contemporânea) será agora observado e analisado na configuração narrativa de *Hotel Hell*.

O capítulo *Do flâneur ao lobisomem* terá um tom mais específico do que os dois anteriores, já que tratará de uma consequência do tempo desordenado na narrativa de *Hotel Hell*: a animalização dos personagens. A forma como estes experienciam o tempo, na grande cidade que é o Hotel Hell, é redutora, já que subtrai o passado e o futuro das suas reflexões, induzindo-os a permanecerem imersos num eterno presente, condição semelhante a dos animais. Os personagens de *Hotel Hell* vagam animalescamente pelas ruas caóticas da grande cidade, “contemplando” a paisagem barulhenta de concreto e ferros retorcidos sem evocar nenhuma lembrança, sem fazer nenhum plano, sem ater-se a ninguém na multidão. Esta condição lembra, em alguma medida, a do flâneur que vagava pela Paris do século XIX, perdido em devaneios, tentando desvendar o segredo que a superfície das coisas lhe mostrava, sem ater-se a ninguém ao seu redor. Walter Benjamin, em

---

<sup>4</sup> Conforme conceito de palavra literária, de Bakhtin (Nitrini, 1997, p.158- 160)

<sup>5</sup> Conforme conceito de texto segundo Julia Kristeva, em que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. (Nitrini, 1994, p. 161)

<sup>6</sup> O tempo dos espaços virtuais (ambientes digitais).

<sup>7</sup> Forma específica de textos produzidos nos e para os ambientes virtuais.

seu estudo sobre Baudelaire<sup>8</sup>, nota a mudança do elegante flâneur para “o lobisomem irrequieto a vagar pela sela social”<sup>9</sup>. Essa imagem exprime a condição da maioria dos personagens de *Hotel Hell* e será analisada, nesse capítulo, em sua relação com o caráter desordenado do tempo.

No último capítulo, chamado *O Grotesco*, será analisada a função que têm as imagens grotescas na narrativa de *Hotel Hell*. O tempo cronológico, um dos baluartes da capacidade do homem de submeter o funcionamento da natureza a um esquema lógico, será também um grande motivo de rebaixamento nas imagens grotescas. A ordenação do tempo e a sucessão dos fatos segundo um modelo de causa e consequência, como grandes símbolos das realizações humanas, representam aquilo que sempre será alvo do destronamento promovido pelo grotesco, pois este se realiza justamente ao opor-se ao ideal ordenado e expresso no tempo cronológico e na organização linear dos fatos. Portanto, aqui analisaremos o elemento grotesco, fortemente presente em *Hotel Hell*, em suas relações com o tempo desordenado.

De maneira geral, portanto, discutiremos as formas que o tempo contemporâneo assume em *Hotel Hell*, e como estas representações são exploradas para construir uma ideia caótica da experiência temporal.

---

<sup>8</sup> Benjamin, 1989.

<sup>9</sup> Benjamin, 1989, p.187

## 1 TEMPO E LITERATURA

O que nos propomos no decorrer deste trabalho é analisar como *o tempo* é representado na narrativa de *Hotel Hell*, de Joca Reiners Terron. Porém, até chegarmos na análise da obra, alguns esclarecimentos são necessários.

Começaremos definindo o que entendemos por tempo, através de três conceitos específicos: o tempo físico, o tempo cronológico e o tempo virtual. Feito isso, discutiremos alguns modos através dos quais as formas contemporâneas de literatura (especificamente a prosa tradicional deste século e a hiperficção) são influenciadas pela percepção temporal singular de nosso tempo e, também, como reproduzem essa percepção através do texto.

### 1.1 TEMPO FÍSICO E TEMPO CRONOLÓGICO

Diferenciemos, antes de tudo, duas acepções bastante diferentes do termo tempo. O tempo físico, segundo Émile Benveniste, “é um contínuo uniforme, infinito, linear, segmentável à vontade” (Benveniste, 1974, p.71). Os seres *animados* invariavelmente nascem, passam por uma série de modificações mais ou menos comuns entre os seus, reproduzem-se, e morrem. Esse ciclo de acontecimentos é compartilhado entre tudo o que é vivo, e o tempo transcorrido entre o nascer e o morrer, bem como os processos fisiológicos e biológicos compreendidos entre o início e o fim da vida, costuma ser semelhante entre indivíduos biologicamente próximos. Tal observação permite que foquemos a característica essencial do tempo: a regularidade. Tudo o que ocorrer de forma diversa daquilo que o tempo programa constitui um acidente, uma exceção. Assim pensando, a normalidade não é nada mais do que o tempo cumprindo rigorosamente seu papel. Por outro lado, o caráter de ruptura do tempo é tão acentuado quanto o de permanência. Se for verdade dizer que o tempo é o que perpetua certas regularidades, como a vida e a morte, também será verdade dizer que só ele tem o poder de romper com tais regularidades, e esta característica de rompimento é tão certa quanto a de regularidade. O paradoxo torna-se mais agudo quando percebemos que é justamente a ação reguladora do tempo, aquilo que faz com que tudo que seja vivo sofra seus efeitos (nascer, desenvolver-se e morrer), que assegura a irregularidade infinita de tudo que existe. Essa única certeza, que alenta as mentes despreocupadas com o que dizem algumas religiões sobre a eternidade, por estar construída sobre as areias móveis do mar do tempo, conduz à confortante conclusão de que o destino de tudo o quanto existe é deixar de existir. A condição essencial do ser, no presente, é não ter sido no passado, e não ser mais no futuro. E quem encaminha o não ser rumo ao ser, e vice-versa, é o tempo. Falamos em ser, e não em ser vivo, para lembrar que o tempo físico

(que compreende o tempo biológico dos seres vivos) governa o destino de tudo o que ocupa espaço. Tudo o que é matéria, desde um grão de areia até a maior das estrelas, inexoravelmente se encaminha para o fim. Se existir algo fora dessas condições, isso estará apartado do que entendemos por tempo.

Ainda sobre o tempo físico, Benveniste aponta para o seu correlato psíquico, de duração interior. Este tempo “tem uma duração infinitamente variável que cada indivíduo mede pelo grau de suas emoções e pelo ritmo de sua vida interior” (Benveniste, 1974, p.71). Este tempo interior é a versão subjetiva do tempo físico, e é a modalidade mais afetada pela organização social. Duas horas serão sempre duas horas, terão sempre os mesmos 120 minutos, mas certamente serão mais longas para quem olha através de uma janela, numa cidadezinha qualquer:

Cidadezinha Qualquer

Casas entre bananeiras  
mulheres entre laranjeiras  
pomar amor cantar

Um homem vai devagar.  
Um cachorro vai devagar.  
Um burro vai devagar.

Devagar... as janelas olham.  
Êta vida besta, meu Deus.<sup>1</sup>

do que para uma personagem de *Hotel Hell*, que corre na sua cadeira de rodas, atrás de sua filha:

Desço então os quinhentos lances da escadaria num só impulso. Quando chego ao térreo é possível ver seus primeiros raios encobrindo o edifício enorme a três quarteirões daqui. Em meio aos carros, minha roda direita esbarra num sedan. O alarme é acionado, mas sigo em frente, desviando do latão de lixo no caminho, através da garagem. A Primavera está chegando, fora de hora. Corro o mais que posso, um filete de suor desliza-me pela têmpora direita, pingando no relógio de pulso – 23h30 – totalmente adiantada. (Terron, 2003, p.16)

---

<sup>1</sup> Drummond, 1980, p.17

Do tempo físico e do seu equivalente psíquico, Benveniste distingue o tempo crônico ou cronológico. Essa modalidade não seria o tempo em si, mas sim a forma pela qual computamos o tempo físico. Entre o nascer e o pôr do sol, nós computamos um dia; a cada volta que a Terra faz ao redor do Sol, computamos um ano. “Dia” e “Ano” nada mais são do que marcações, nomes que damos a determinados períodos de tempo. O tempo dos calendários e dos relógios, que não é nada mais do que formas particulares de computar o tempo, é variável de cultura para cultura. Num tipo de organização social que admite a simultaneidade de várias culturas, formada a partir de um espaço fundamentalmente caótico, como é o caso da maioria das grandes cidades, o tempo cronológico – ou os tempos cronológicos – é forte fator de fragmentação. Uma característica do tempo cronológico, e do calendário, é que eles são formulados sobre um acontecimento histórico relevante para cada cultura, ou, nas palavras de Benveniste:

Eles (os calendários) procedem de um momento axial que fornece o ponto zero do cômputo: um acontecimento muito importante que é admitido como dando às coisas uma nova direção (nascimento de Cristo ou de Buda; ascensão de certo soberano, etc). (Benveniste, 1974, p72)

Talvez mais importante do que o próprio calendário, quanto ao impacto social causado pelos diversos tempos cronológicos das cidades, são os ritos de passagem específicos de cada cultura, que servem para marcar temporalmente a passagem de um indivíduo de um estágio para outro:

A vida individual, qualquer que seja o tipo de sociedade, consiste em passar sucessivamente de uma idade a outra e de uma ocupação a outra, dando lugar a atos especiais que para os ocidentais constituem a aprendizagem de particulares ofícios e entre as populações tribais constam de cerimônias ou ritos genericamente denominados de passagem ou de iniciação, mas que têm similares nas várias culturas. (Van Gennep, 1978, apud Azevedo, 1987, p20)

Sem dúvida, os rituais da sociedade da informação são menos solenes do que aqueles das sociedades tradicionais, mas não há dúvida de que eles continuam existindo, ainda que sua função social não pareça muito clara. Sem falarmos nos ritos exclusivamente religiosos, comuns para boa parte da população, principalmente no Brasil, temos os ritos cívicos, como o juramento obrigatório de amor à Pátria; as formaturas do colégio e da Universidade; os aniversários, Natais, Páscoas e diversas outras datas em que se comemora alguma coisa; o casamento; os ritos fúnebres;

e etc. Se a função social desses ritos não é tão óbvia quanto a dos ritos nas sociedades tradicionais, a sua função econômica é evidente: excetuando os ritos de caráter cívico militar, todos os outros estimulam o consumo - a indústria funerária, aliás, possui planos que cobrem desde a preparação do defunto para o velório até o momento derradeiro do enterro, com opções de oferecimento de comidas e bebidas durante a cerimônia ou a presença de um orador para elogiar o morto -, o que é uma justificativa mais do que convincente para permanecerem existindo.

Quanto à função social do rito, diz o sociólogo espanhol Recasens Siches:

“[Os ritos] São meios poderosos para manter vivo o sentimento de pertença a um grupo, para conservar a adesão a seus modos coletivos, para unir mais estreitamente os seus membros e para afirmar e reforçar sua significação e sua estrutura.” (Siches, 1965, apud Azevedo, 1987, p.75-76)

Assim, os ritos, nas sociedades tradicionais, são marcações cronológicas no tempo físico de cada indivíduo ou de cada coletividade, uma forma de poder “entender” o tempo, assim como o calendário ou o relógio. A passagem da adolescência para a idade adulta, entre os índios Saterê-Mawê, população localizada na região dos vales dos rios Marau e Andirá (Amazonas), se dá com o adolescente colocando a mão numa espécie de saco cheio de formigas cuja picada é muito dolorosa; se os jovens resistirem às dores, estarão prontos para enfrentar as dores maiores da idade adulta. Certamente este dia é bastante marcante para todos os jovens da tribo, sobretudo para aquele que está com a mão no saco. A ausência dos rituais reconhecidos pelo resto do grupo social dificulta que o indivíduo compreenda o seu próprio tempo. A ausência de marcos, de pontos de transição reconhecidos por todos, deixa a linha de tempo de cada indivíduo sem marcações relevantes, através das quais se possa contar o antes e o depois, pois, para haver antes e depois, alguma mudança deve acontecer. O ritual meramente consumista, rito mais popular de nossa sociedade, por não ter significado maior do que a obtenção de um bem material, provavelmente não marca a história pessoal de cada um a ponto de estabelecer marcos em nossa linha do tempo. Em certa medida, o fato de adquirirmos um automóvel, ou uma casa, é um marco tanto para nós mesmos quanto para os outros, ou seja, trata-se de um ritual reconhecido socialmente, mas o que o diferencia é sua fugacidade: um bem material é algo que poderá não nos acompanhar até o fim da vida, portanto não é um marco tão consistente quanto uma experiência. A experiência tem uma relevância mais profunda, geralmente acompanhada de mudança interior, ao contrário da aquisição de um bem material. Assim, se pensarmos no consumo como um rito, e no rito como um marco, é importante que estejamos atentos para o seu caráter volátil.

## 1.2 TEMPO VIRTUAL

Acontece que, na sociedade da informação, uma nova modalidade de tempo parece reger – ou ser regida – pelos espaços virtuais. Em outras palavras: devido à noção alterada de espaço que nasceu com a sociedade da informação - o espaço virtual, ou o ciberespaço - uma nova concepção de tempo surgiu. Este tempo, percebido de forma particular por cada um de nós que convive nele, ou com ele, espaço virtual, deve estar presente na prosa contemporânea. Essa é uma das formas do tempo que este trabalho tentará descrever, a partir da análise da obra *Hotel Hell*. Antes, porém, nos demoremos um pouco no ciberespaço.

A expressão ciberespaço apareceu pela primeira vez na novela *Neuromancer*, de William Gibson, publicada em 1984<sup>2</sup>. Na obra, o termo se refere ao mundo digital construído a partir de inteligência artificial. Hoje chamamos de ciberespaço o mundo virtual no qual podemos realizar as mais diversas atividades, desde uma visita a um site de piadas até a compra ou venda de partes do corpo no mercado negro de órgãos, sem que haja necessidade de presença física. Assim, o espaço virtual é um ambiente através do qual podemos, de fato, interagir e praticar ações, pois a característica do espaço é que ele permite o movimento, e movimento é ação. O que diferencia o espaço virtual do espaço tradicional é que, no primeiro, não há necessidade da presença física daquele que pratica a ação.

Pensar esse espaço diferente somente pelo viés da tecnologia é reduzir-lhe, equivocadamente, a importância, ou, nas palavras de Virgílio Augusto Fernandes de Almeida, em seu artigo *Realidade e Ficção no Ciberespaço*:

A Internet, a Web, as redes de comunicação, os computadores, os robôs, a automação da vida moderna são muito mais um fenômeno cultural e social do que tecnológico. O entendimento destes fenômenos da era digital extrapola os limites das ciências exatas e da tecnologia, e deve buscar suas pistas no imaginário da ficção, da literatura, das artes. (Almeida, p.5)

O tempo sempre foi um tema caro à filosofia. Caro e difícil de explicar. Ao contrário do espaço, que podemos perceber através da visão e do tato, não há nenhum sentido que se ocupe da percepção do tempo. Mesmo o ciberespaço, que é virtual, nós conseguimos perceber através da visão, mas, e o tempo?

---

<sup>2</sup> GIBSON, William. *Neuromancer*. São Paulo: Aleph, 1991.

Uma primeira observação diz respeito à relação entre o excesso de informação do mundo virtual e a passagem do tempo. As horas que passamos em frente ao computador, escrevendo um trabalho no editor de textos, enquanto o navegador está com algumas abas abertas, uma com o nosso correio eletrônico, outra com a última pesquisa que fizemos através do Google, e outra com o dicionário online – esse é o panorama do que está acontecendo no computador em que agora trabalho - são curtas para tudo o que poderíamos fazer (muito diferente das raras horas lentas em que contemplamos o balanço do mar ou o fluir de um rio, sem maiores distrações do que a eventual passagem de um navio ou o movimento repentino de uma ave). Enquanto navegamos pela Internet, somos constantemente desviados do nosso foco de atenção por um sem número de estímulos sensoriais: começamos a ler um determinado texto num site da Internet, clicamos num link, deste mesmo texto, que nos leva para outra página, e, nesta página, há uma imagem muito bonita, que queremos ver ampliada. De repente, já não sabemos exatamente do que se tratava o texto que estávamos lendo e, quando começamos a nos lembrar, somos avisados de que há uma nova correspondência em nosso correio eletrônico, e, então, começamos a leitura de outro texto.

Se, por um lado, o espaço virtual elimina as distâncias, fazendo com que possamos participar de uma videoconferência com pessoas dos 5 continentes, ou mesmo ver a superfície gelada da Antártica ou o pico do Everest através do Google Earth, também é verdade que toda informação é tão acessível que nenhuma parece relevante o bastante para deter nossa atenção por muito tempo. A experiência virtual não nos deixa marcas tão evidentes, não produz uma memória vivencial. Não há dúvida de que visitar o Monte Sarmiento fisicamente, gastando todo o tempo (e dinheiro!) necessário para chegar lá, é uma experiência mais marcante do que conhecer toda a superfície do pólo sul através do Google Earth. O preço que há em encurtar as distâncias a ponto de não gastar nenhum tempo ao percorrê-las é a perda de relevância da experiência. Nas palavras de Virgílio Fernandes Augusto de Almeida, o que ocorre é que na realidade virtual não há espessura:

No mundo da Internet, dos computadores e dos videogames não há espessura da realidade, o que dá o tom e o sabor do tempo e do espaço, pilares centrais da experiência humana. As gerações deste final de século e as futuras gerações do século XXI, criadas em contato com o universo digital, estão adentrando por um terreno desconhecido. Viverão a experiência do mundo digital, onde, cada vez mais, tudo e todos estarão conectados pelas redes de computadores. Por outro lado, cada vez menos estarão em contato com a Natureza, as pessoas e os objetos da vida, que formam a espessura da realidade. A vivência digital cria um longo presente, que não se cristaliza e não se transforma num passado de lembranças,



cheiros e sensações naturais.” (Almeida, p. 7)

Ora, não haver relevância na experiência, ou não haver espessura na realidade, significa que não houve compreensão, ou sentido, decorrente da experiência, ou que, pelo menos, a experiência é outra.

A ironia, figura de linguagem sempre bem vinda para descrever o mundo contemporâneo, serve mais uma vez à nossa necessidade. No passado anterior à moderna sociedade industrial, a compreensão do mundo esbarrava na *falta de informações*. O povo, analfabeto durante a maior parte da história, praticamente não tinha acesso à informação, que era exclusividade dos faraós, dos escribas, dos cidadãos gregos, da Igreja, dos filósofos ou dos cientistas.

Gutenberg ampliou este acesso, e com a imprensa foi possível ao povo alfabetizado tomar conhecimento de textos produzidos por pessoas distantes no espaço e no tempo. A Internet democratizou o acesso à informação a ponto de, hoje, bastar digitar uma palavra ou expressão qualquer em algum site de busca, por mais desconhecida que seja, e conferir as dezenas de páginas que tratam do assunto. Dessa forma, um conhecimento sagrado da antiguidade, que em seu contexto de origem era reservado a uns poucos escolhidos, por exemplo, é acessado com a mesma trivialidade que uma receita de bolo de chocolate. Este excesso de informações, aliado à trivialidade com que as acessamos, parece antes dificultar nossa compreensão de mundo, e aí está a ironia. Informações fragmentadas e descontextualizadas, rápidas e num volume desconcertante, chegam às nossas mentes e aos nossos sentidos sem que tenhamos tempo de assimilá-las, de dar-lhes sentido estável. Pierre Lévy observou muito bem este caráter ambíguo da sociedade da informação, ou da *cibercultura*:

O ciberespaço se constrói em sistemas de sistemas, mas, por esse mesmo fato, é também o sistemas do caos. Encarnação máxima da transparência técnica, acolhe, por seu crescimento incontido, todas as opacidades do sentido. Desenha e redesenha várias vezes a figura de um labirinto móvel, em expansão, sem plano possível, universal, um labirinto com o qual o próprio Dédalo não teria sonhado. Essa universalidade desprovida de significado central, esse sistema da desordem, essa transparência labiríntica, chamo-a de “universal sem totalidade”. Constitui a essência paradoxal da cibercultura. (Lévy, 1997, p.111)

Considerando, então, este depósito de tudo que é a Internet, observemos um segundo aspecto do ciberespaço: sua relação com a memória.

Almeida se vale do conto *Funes, o memorioso*, de Jorge Luís Borges, para exemplificar como funciona a memória no ciberespaço. Irineu Funes era peão de estância no sul do Uruguai, até que um acidente mudou completamente sua vida: depois de cair de um cavalo, Funes tornou-se incapaz de esquecer qualquer coisa, por isso o apelido de “memorioso”. Nas palavras de Borges “Sabia as formas das nuvens austrais do amanhecer do trinta de abril de mil oitocentos e oitenta e dois e podia compará-las na lembrança aos veios de um livro encadernado em couro que vira somente uma vez e às linhas da espuma que um remo levantou no Rio Negro às vésperas da batalha de Quebracho” (Borges, 2007). Mas apesar da memória sem limites, Funes não era capaz de assimilar toda informação que guardava em si, pois “Não só lhe custava compreender que o símbolo genérico *cão* abrangesse tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversas formas, aborrecia-o que o cão das três e catorze (visto de perfil) tivesse o mesmo nome do cão das três e quarto (visto de frente)” (Borges, 2007)

Por fim, Virgílio conclui que:

De certa forma, a Internet se assemelha a Funes. É uma infindável memória, onde se coloca de tudo. Não se filtra nada; não há seleção da qualidade da informação e nem se discrimina sua origem[...] A cultura eletrônica baseada na Internet e nos computadores padece do mal de Funes. Antes da Internet, as bibliotecas, os editores e os críticos exerciam para a sociedade essa função de selecionar a informação. Criavam-se pontos de referência para a sociedade. Na cultura eletrônica, vale tudo. Uma infindável memória, onde não se separa o joio do trigo, está cada vez mais se tornando a memória coletiva da sociedade. No entanto, não existem ainda tecnologias para selecionar somente a informação que interessa e “esquecer” o resto. E aí, mais uma vez, há o choque entre o novo e o antigo. A memória do homem é naturalmente seletiva, vale dizer, o oposto da saturação informativa da Internet e dos tempos modernos. Uma saturação que nos remete novamente ao personagem Funes, que por tudo recordar, era incapaz de pensar. (Almeida, p.5)

Ainda que seja contestável a posição de Virgílio sobre a incapacidade da Internet de selecionar informações (há alternativas para quem deseja filtrar as informações que consulta, através de sites especializados em organizar os conteúdos), é inegável que a experiência “tradicional”, aquela transmitida oralmente ou então vivenciada, perde muito de sua função quando concorre com algo capaz do armazenamento gigantesco que é a Internet. O caráter de transmissão de um conhecimento que é próprio das narrativas orais, por exemplo, tem sua importância reduzida

quando há uma memória virtual capaz de armazenar quase tudo que foi produzido em matéria de informação. Contudo, por ser uma memória alheia às pessoas, não toma a forma de experiência, mas apenas de informação<sup>3</sup>.

### 1.3 A PROSA DO MUNDO VIRTUAL

Temos então que o tempo virtual é característico de nossa época, já que em nenhuma outra as possibilidades de acesso virtual à informação foram tantas. Este tempo específico do mundo virtual acaba alterando a forma como percebemos o tempo de modo geral (o tempo físico e o tempo cronológico).

A cidade é, sem dúvida, o lugar em que a saturação de informações nos atinge por todos os lados: andando pelas ruas, não temos tempo suficiente para processarmos todos os estímulos a que estamos expostos; não temos tempo de ler todos os cartazes, de ouvir todas as palavras, de ver todas as imagens, enfim, de darmos nossa atenção a tudo que a solicita. Na frente de um computador a situação se agrava: não temos apenas uma rua saturada de estímulos, mas uma rede interconectada e atualizada a cada instante com novas e velhas informações a respeito de todas as épocas e de todos os lugares, com anúncios, notícias, piadas, mensagens, fotos, animações, convites, encontros, propostas, vídeos, músicas, filmes e tudo o mais que a Internet oferece. Com tantas coisas requerendo atenção, temos a impressão de que não temos tempo suficiente para fazer tudo, ou então de que o “nosso tempo está desnortado”<sup>4</sup>.

Assim, cremos ser relevante ficarmos a par de algumas manifestações literárias típicas do mundo virtual, para vermos o que há de característico nelas e como elas são afetadas por este tempo singular de nossa época.

Observemos agora que tipo de literatura é produzida exclusivamente no e para os meios digitais, ou seja, observemos a *Ciberliteratura*. Num sentido amplo, o termo se refere à qualquer criação literária que tenha utilizado o meio digital como suporte de composição e que esteja disponível para leitura através do computador. Pedro Barbosa, membro do CETIC (Centro de Estudos de Texto Informático e Ciberliteratura) e primeiro autor virtual em língua portuguesa<sup>5</sup>,

---

<sup>3</sup> A respeito da diferença entre Informação e Narrativa (relacionada aqui à memória), Walter Benjamim escreve: “A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.” (Benjamim, 1994, p.204)

<sup>4</sup> “Nosso tempo está desnortado. Maldita sina que me fez nascer um dia para consertá-lo” (Terron, 2003, p.13) Esta é a epígrafe do primeiro capítulo de *Hotel Hell*. Trata-se de um trecho de Hamlet (Ato I, cena V).

<sup>5</sup> Seu primeiro livro, *Teoria do Homem Sentado*, está disponível em <http://www.pedrobarbosa.net/livro-ths.htm> (em 20/08/2011). Na capa conta a frase “O primeiro livro virtual em português feito por portugueses”

define a Ciberliteratura, em seu sentido estrito, como aquela gerada a partir do computador, na qual o “autor” compõe sua obra através de informações de entrada (Input) que serão processadas pelo computador, gerando, assim, o texto literário. Nessa concepção, a máquina é quem realmente compõe o texto através de um algoritmo definido (o software de geração de texto) e das informações de entrada. Devido à complexidade do tema e do desvio de foco que ele proporcionaria se fosse desenvolvido, não nos demoraremos por aqui. Interessa-nos mais uma outra categoria de literatura no ciberespaço, a *hiperficção*.

A característica da hiperficção é o uso do *hipertexto*, ou seja, um conjunto de textos que estão ligados através de links. Estes permitem que o usuário navegue entre os diversos textos do hipertexto. Apesar do funcionamento bastante simples, os links são uma poderosa ferramenta na qual se baseia todo esquema de navegação na Internet. Aplicados à Literatura, podem representar novas formas de relação com o texto. Nas palavras de Steven Johnson:

O link é a primeira nova forma significativa de pontuação a emergir em séculos, mas só é um sinal do que está por vir. O hipertexto, de fato, sugere toda uma nova gramática de possibilidades, uma nova maneira de escrever e narrar (Johnson, 2001, p.84).

Além das mudanças na maneira de escrever e narrar, há também alterações significativas no processo de leitura, que não se dá de forma linear como na leitura tradicional. O leitor tem autonomia para acessar os links que desejar, na ordem que desejar, construindo um percurso singular de leitura e, portanto, interferindo na elaboração da própria obra. Podemos pensar que uma obra fechada, em que haja um único sentido a ser desvendado pelo leitor, é bastante improvável no espaço da hiperficção. O escritor, ao invés de tentar direcionar a leitura de seu texto, dá ao leitor as peças de um quebra cabeças a ser montado, e essas peças se combinam de uma maneira em que é possível obter variadas figuras como resultado final. Não queremos, com isso, dizer que tal idiosincrasia pertence exclusivamente aos autores do meio digital, mas que estes estão obrigados a compor seus textos dessa forma e, por isso mesmo, geralmente trabalham no sentido de ampliar cada vez mais as diversas possibilidades de interpretação do texto. Umberto Eco, falando sobre a consciência de alguns artistas contemporâneos de que a qualidade de uma obra pode ser medida pela possibilidade de diferentes movimentos de interpretação oferecidos ao leitor, observa que “hoje tal consciência existe, principalmente no artista que, em lugar de sujeitar-se à “abertura” como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível” (Eco, 1968, p.42). Tal observação, se aplicada à hiperficção, parece

descrever profeticamente o atual estado da literatura nos meios digitais.

Desse esforço, por parte do escritor, para dar ao leitor um papel essencial na construção da obra literária, podem-se deduzir algumas coisas. A mais evidente é o declínio da figura do autor<sup>6</sup>, que não produz mais uma obra acabada em si mesma, um produto para a contemplação passiva do leitor, mas algo a ser completado, ou, em casos mais extremos, a ser construído. Um outro aspecto é certo caráter coletivo da obra, já que o “autor” conta, no momento em que está produzindo, com a participação efetiva dos leitores, ou seja, compartilha, de certo modo, seu processo de autoria.

Podemos entender melhor essas duas questões se pensarmos no armazenamento gigantesco de informações possibilitado pelo mundo virtual, na memória infinita que ele proporciona. Se alguma vez foi possível que uma pessoa armazenasse em seu cérebro toda experiência intelectual a que fora submetida, o fenômeno certamente não ocorre mais. Se há poucas informações a serem assimiladas, ou poucos depósitos onde buscá-las, o que está armazenado tem boas possibilidades de habitar a memória dos homens por longo tempo. O mundo virtual, por outro lado, é um depósito infinito de informações atualizado a cada instante por milhões de usuários. Nesse contexto, estar no arquivo da cultura não é suficiente para diferenciar-se, e um nome de autor pode não ser relevante, ainda mais pelo caráter incompleto, de construção conjunta, que tem a obra literária do mundo virtual. Além disso, podemos pensar no hipertexto como uma obra gigantesca e coletiva, composta por todos os textos armazenados na rede. De certa forma, uma obra virtual sempre fará parte de uma outra obra maior, que é a própria Web. Nas palavras de Pierre Lévy:

Eis o hipertexto global, o metamundo virtual em metamorfose perpétua, o fluxo musical ou icônico na enchente. Cada um é chamado a tornar-se um operador singular, qualitativamente diferente, na transformação do hiperdocumento universal e intotalizável [...] O texto dobra-se, redobra-se, divide-se e volta a colar-se pelas pontas e fragmentos: transmuta-se em hipertexto, e os hipertextos conectam-se para formar o plano hipertextual indefinidamente aberto e móvel da Web (Lévy, 1999, p.149)

Enfim, podemos notar um movimento no sentido de uma maior liberdade, tanto de manuseio quanto de interpretação, na obra artística do mundo virtual. Esse movimento não é novo: “Sem dúvida, do barroco às atuais poéticas do símbolo, foi-se definindo cada vez mais um conceito de obra de resultado não unívoco.” (Eco, 1968, p.50). Eco observa ainda que o modo como as obras

---

<sup>6</sup> Já anunciado antes, em relação à literatura tradicional, conforme Barthes (BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: *O Rumor da Língua*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1984) e Foucault (FOUCAULT, Michael. *O que é um autor?* Portugal: Veja/Passagens, 2002).

de arte se estruturam reflete como a cultura e a ciência da época interpretam a realidade:

A obra fechada e unívoca do artista medieval refletiu uma concepção de cosmo como hierarquia de ordens predeterminadas. A obra como mensagem pedagógica, como estruturação monocêntrica e necessária (inclusive na própria férrea constrição interna de metros e rimas), reflete uma ciência silogística, uma lógica da necessidade, uma consciência dedutiva pela qual o real pode manifestar-se aos poucos, sem imprevistos e numa única direção, partindo dos princípios primeiros da realidade. (Eco, 1968, p.55)

Num raciocínio de mesma direção, ou seja, observando analogias entre as manifestações da arte e as perspectivas culturais e científicas, Eco tece seu parecer sobre as tendências de sua própria época (1968):

Num contexto cultural em que a lógica de dois valores (verdadeiro e falso) não é mais o único instrumento possível de conhecimento, mas onde se propõem lógicas de mais valores, que dão lugar, por exemplo, ao *indeterminado* como resultado válido da operação cognoscitiva, nesse contexto de ideias eis que se apresenta uma poética da obra de arte desprovida de resultado necessário e previsível, em que a liberdade do intérprete joga como elemento daquela *descontinuidade* que a física contemporânea reconheceu não mais como motivo de desorientação, mas como aspecto ineliminável de toda verificação científica e como comportamento verificável e insofismável do mundo subatômico. (Eco, 1968, p.57)

Do que vimos até agora, sobretudo nas observações de Umberto Eco, podemos notar *alguma* semelhança entre a literatura tradicional e a hiperficção. Em certa medida, tudo o que o italiano disse sobre a arte literária, a partir de seus estudos da obra de James Joyce, pode ser dito também da hiperficção. O que acontece de peculiar no mundo virtual é que essas tendências contemporâneas da literatura tradicional parecem ser potencializadas pela hiperficção, como se a literatura previsse certas formas e tentasse colocá-las no papel, sem, contudo, materializar em sua plenitude as formas previstas. Aliás, seria perfeitamente compreensível que um leitor ingênuo lesse o livro de Umberto Eco, publicado em 1968, pensando que o assunto central da obra é a literatura do mundo virtual. Comentando o universo do *Finnegans Wake*, Eco descreve a dinâmica do ciberespaço, com as relações infinitas entre palavras e textos *linkados*, os nós de significados e a ambiguidade geradora de sentidos:

Todo acontecimento, toda palavra, encontra-se numa relação possível com todos os outros e é da escolha semântica efetuada em presença de um termo que depende o modo de entender todos os demais [...] O instrumento mor dessa ambiguidade integral é o *pun*, o *calembour*: onde duas, três, dez raízes diferentes se combinam de forma que uma única palavra se torne um nó de significados, cada qual podendo encontrar-se e correlacionar-se com outros centros de alusão abertos ainda a novas constelações e probabilidades de leitura. (Eco, 1968, p.49)

Não seria essa uma situação bastante próxima da literatura do hipertexto? O grande número de relações possíveis entre as palavras do texto, ou os links do hipertexto, é o que abre a obra para a pluralidade das significações. Em ambos os casos, o desenvolvimento da leitura se dá por associações que não são lineares e que podem ou não ser arbitrárias. A grande diferença é que enquanto um escritor de literatura tradicional deve trabalhar com algum esforço para conseguir esse resultado (que atualmente é fator positivo na literatura), um escritor de hiperficção não tem opção: deve obrigatoriamente produzir um texto não linear a partir de elos associativos (links). Mais uma vez, lembremos do que já foi dito: a forma perseguida pelos escritores da literatura tradicional, sobretudo nos séculos XX e XXI, parece ser a forma da hiperficção. E o lugar onde esta ficção se revela em toda sua potencialidade não é mais o papel.

Outra situação interessante que o mundo virtual propicia é a retomada de elementos primitivos da literatura. Como vimos anteriormente, a figura do autor parece não ser essencial na literatura produzida na Web. Assim como nas sociedades orais, o intérprete tem maior relevância do que o autor, cujo nome geralmente é desconhecido. Certamente vincular um nome de autor a uma obra é um ato que, para ter finalidade, deve ser memorizado, e como o fluxo infinito de informações da Web dificulta a memorização, é previsível que haja valorização da *performance*, em detrimento da composição, já que aquela é da ordem da apreciação do *aqui e agora*, sem necessidade de passado nem de futuro.

A performance não aparece apenas no que diz respeito à parte *artística* da obra, mas em todos aqueles processos que, na literatura tradicional promovida pela indústria cultural, são relegados à diferentes profissionais, como a tipografia, a formatação, a confecção da capa, a revisão, etc. No mundo digital há algo de artesanal, pois os autores que publicam na Internet geralmente produzem integralmente o seu produto, sem divisão especializada do trabalho, até porque muitos elementos formais desaparecem.

Como nossa pretensão neste trabalho é analisar uma obra em prosa, não refletiremos

sobre a poesia do ciberespaço, mas só para complementarmos esta ideia de que a Internet proporciona uma retomada de aspectos mais “primitivos” da literatura, podemos citar pelo menos uma possibilidade que alguns sites representam para a performance do texto poético oral: a entonação, a gesticulação, o timbre de voz, enfim, a performance de uma poesia oral, é perfeitamente reproduzível e facilmente publicável através do youtube<sup>7</sup>.

#### 1.4 LITERATURA TRADICIONAL E HIPERFICÇÃO

Acabamos de refletir sobre a forma que a prosa adquiriu no mundo virtual. Notamos que a hiperficção apresenta muitas características em comum com a literatura dos séculos XX e XXI, sobretudo aquela que tem em James Joyce seu maior expoente; e que uma poética da obra aberta (Umberto Eco, 1968) serve para descrever uma e outra. Também vimos que na literatura tradicional surgiram as obras que por primeiro se ocuparam das formas que, hoje, são apropriadas para e pelos artistas do mundo virtual. Tais obras apresentam, como características principais, a autonomia interpretativa concedida ao leitor, que muitas vezes deve, além de interpretar, construir manualmente o percurso de leitura; a intenção peculiar do artista de *indeterminar* sua obra para deixá-la *aberta* às diversas interpretações; e a valorização da performance em detrimento da composição. Essas características definiram *inicialmente* a literatura tradicional do início do século, e são levadas a extremos na hiperficção do mundo contemporâneo.

Agora nos ocuparemos de um movimento contrário a esse que acabei de descrever: refletiremos sobre como a literatura tradicional reassimila as influências da hiperficção. Em outras palavras: a literatura tradicional fornece à hiperficção as formas do texto literário, e a hiperficção, potencializando essas formas, cria algo distinto, que, por sua vez, é oferecido de volta à literatura tradicional. Esse paradigma de movimento e de confluências deve ser bastante conhecido por nós todos, pois não faltam exemplos vindos da historiografia tradicional da arte: a pintura, que já teve como paradigma de adequação artística a fidelidade da reprodução pictórica em relação ao seu referente, certamente não foi a mesma depois do advento da fotografia; o que era o objetivo maior do pintor de determinada época, realizado provavelmente às custas de muito esforço, para um fotógrafo é uma obrigatoriedade técnica. São de relações semelhantes a essas, porém entre a literatura tradicional e a hiperficção, que nos ocuparemos agora.

Dentre as diversas formas de expressão artística, não há dúvida de que umas são mais eficazes do que outras para determinados fins. Se queremos registrar um movimento, por exemplo,

---

<sup>7</sup> O Youtube ([www.youtube.com](http://www.youtube.com)) é um site que permite que seus usuários visualizem e compartilhem vídeos em formato digital.



uma filmadora nos serve melhor do que uma câmera fotográfica; uma paisagem interior, psicológica, é mais facilmente reproduzida, ou descrita, através da pintura e da literatura do que da fotografia; já uma paisagem exterior é o objeto perfeito para um fotógrafo. Há quem diga também que certas formas artísticas são mais apropriadas do que outras para lidar com os problemas característicos de determinados períodos históricos:

Cada era tecnológica importante atrai certa forma artística dominante: as inovações matemáticas e lógicas do Renascimento se realizaram mais plenamente na geometria da pintura em perspectiva; a idade industrial lidou com suas crises sociais no romance em três camadas. Esta nossa era digital pertence à interface gráfica, e é hora de reconhecermos o trabalho de imaginação que essa criação requer, e de nos prepararmos para as revoluções da imaginação que estão por vir. O espaço informação é a grande realização simbólica do nosso tempo. Passaremos as próximas décadas nos ajustando a ele. (Johnson, 2001, p.156)

Não queremos aqui discutir se as formas artísticas do meio digital são mais apropriadas do que as tradicionais para lidar com as questões do nosso tempo, mas, sim, perceber os diálogos entre a literatura dos meios digitais e a literatura tradicional. Independentemente de ser a forma artística dominante de nossa época ou não, a interface digital e todas as suas manifestações alteram o que está ao seu redor, pois está claro que sua intervenção extrapola os limites do mundo virtual.

O aspecto mais evidente, para o bem e para o mal, é a fragmentação causada pelo excesso de informações, sem dúvida maior do que em qualquer outro período histórico. Ela é que nos dá a estranha sensação de que o tempo está andando muito depressa, ou então de que anda como bêbado, devido ao ritmo desordenado do presente, geralmente perceptível em ficções que exploram o ambiente das grandes cidades.

Nesse tipo de narrativa, tanto a do papel quanto a da tela, esse elemento temporal caótico é trabalhado no sentido de permitir maior abertura da obra, pois para além de ser a representação de uma determinada feição da sociedade contemporânea, é um recurso que nega a ordem temporal linear de uma narrativa de formato mais tradicional. O tempo disposto de forma convencional, como numa linha de tempo, não permite o mesmo grau de atuação do leitor do que o tempo a ser construído, conforme a experiência subjetiva, da narrativa mais aberta. Ordem, conforme estamos tratando aqui, significa fechamento, equilíbrio. Quanto mais equilibrado o texto, menos trabalho há para o leitor, pois uma obra fechada, linear, oferece todas as respostas, não oferece desequilíbrio a ser equilibrado. Assim, temos que o tempo desordenado tende a ser um fator

constituente do que estamos chamando de “obra aberta”.

E mais: nas correspondências entre a cultura e a literatura, uma agindo na outra, conseguimos vislumbrar a abertura da qual falamos, não apenas na obra artística, mas na sociedade, conforme as palavras de Zygmunt Bauman:

O “grau de abertura” da sociedade aberta ganhou um novo brilho, jamais imaginado por Karl Popper, que cunhou o termo. Tal como antes, o termo se refere a uma sociedade que admite francamente sua própria incompletude, e portanto é ansiosa em atender suas próprias possibilidades ainda não intuídas, muito menos exploradas. Mas significa, além disso, uma sociedade impotente, como nunca antes, em decidir o próprio curso com algum grau de certeza e em proteger o itinerário escolhido, uma vez selecionado.[...] Uma sociedade aberta é sociedade exposta aos golpes do destino. (Bauman, 2007, p.13)

O caráter aberto da obra e as conseqüências disso (o tempo desordenado, a quebra da ordem linear, a indeterminação) serão agora analisados segundo sua configuração na obra *Hotel Hell*.

## 2 O TEMPO DESORDENADO

Colocadas as questões gerais sobre alguns modos de percepção do tempo característicos de nossa época e seus reflexos nas manifestações artísticas contemporâneas, conforme o fizemos no primeiro capítulo, vamos agora concentrar nosso interesse na configuração narrativa de *Hotel Hell* e na forma com que algumas experiências temporais adquirem através da narrativa. Essas experiências e suas respectivas formas literárias são determinantes para o efeito de *tempo desordenado* que queremos destacar.

Neste capítulo, portanto, analisaremos a obra *Hotel Hell* enfatizando sua configuração temporal. Se no primeiro capítulo refletimos sobre algumas características específicas de nosso tempo (a experiência temporal “sem espessura”, devido ao excesso de informações e à falta de tempo para processá-las; o presente que não se cristaliza em passado de lembranças; o ritmo frenético do tempo das cidades), agora procuraremos compreender como elas são transpostas para o texto literário, que forma assumem e que função têm no contexto de *Hotel Hell*.

### 2.1 QUEBRA DO TEMPO CRONOLÓGICO

#### As entranhas

O centro desce, nos encores do purgatório, em paredões inteiriços, arranha-céus e abruptos. Assoberba as bocas-de-lobo e desata-se em espigões nivelados pela visão da cordilheira dos edifícios, distendidas do Tietê a Parelheiros. Mas ao derivar para os cinturões de miséria setentrionais diminui gradualmente de altitude, ao mesmo tempo que descamba para as costas lanhadas das favelas orientais de macacos em milhares de andares que o despem da primitiva grandeza, afastando-o consideravelmente para as entranhas. De sorte que quem o contorna, seguindo para a morte, observa notáveis mutações de relevos; a princípio o rachado contínuo e dominante dos monumentos em ruínas, precipitando-o, com destaque saliente sobre a linha projetante das chamas. Depois, no segmento da orla em brasa entre a Zona Sul e o fim, um aparelho infernal revolto, feito de envergadura desarticulada das enchentes, riçado de heliportos e corroído de rodoanéis, e escancelando-se em viadutos, e repartindo-se em radiais, e desagregando-se em meios-fios desnudos, à maneira de escombros da chacina secular que ali se trava entre concreto e ar. Em seguida, transposto o sétimo círculo das ruas, atenuação de todos os desastres – cumeeiras que se arredondam e suavizam as linhas dos assassinatos, fracionadas

em túneis de encostas indistintas no horizonte que desaparece – até que em plena faixa de excrementos de São Paulo, o olhar livre dos anteparos de pontilhões que lá o repulsam e abreviam, se dilata em cheio para o ocidente, mergulhado no âmago do cimento amplíssimo lentamente emergindo num ondear longínquo de penitenciárias, presídios e cadeiões. O Hotel Hell sobranceia o inferno, dominante, do fastígio das escarpas. E quem o alcança, como quem vinga a rampa de um odioso circo, justifica todos os exageros descritivos que fazem deste parque temático região privilegiada, onde o Bispo Secreto armou a sua mais portentosa oficina. (Terron, 2003, p.109-110)

Esta é a descrição das entranhas do lugar por onde erram os personagens de *Hotel Hell*, os proscritos que frequentam a “paragem horrendíssima do centro da cidade” (Terron, 2003, p.110). Apesar do nome, o Hotel Hell é como que outra cidade dentro de São Paulo. Há ruas, avenidas, cassinos, bares e um circo que foi construído sobre um cemitério de macacos. Esse detalhe, assim como a orientação “rumo abaixo” da descrição anterior (“O centro desce, nos encores do purgatório, em paredões inteiriços, arranha-céus e abruptos” [Terron, 2003, p.110]), serão ambos utilizados como elementos grotescos<sup>1</sup> durante a narrativa, e serão fundamentais à construção de uma ideia desordenada do tempo<sup>2</sup>. Agora basta notar um aspecto mais evidente da organização temporal da narrativa, explícito no fato do subcapítulo “As Entranhas”, acima transcrito, ser o antepenúltimo da obra.

Ao contrário de uma narrativa linear, em *Hotel Hell* os acontecimentos não estão dispostos de forma cronológica. O espaço físico do Hotel Hell é descrito detalhadamente quase no final da obra, contrariando uma perspectiva linear em que as descrições (tanto as de lugar quanto as de personagem) são desenvolvidas no início, como apresentação. Da mesma maneira, as situações descritas não são organizadas de forma cronológica, como se vê através de alguns personagens que morrem já no primeiro capítulo, reaparecendo nos seguintes<sup>3</sup>. Neste caso a sensação de tempo desordenado é agravada pelo narrador que descreve friamente a própria morte, como se ele pairasse

---

<sup>1</sup> A construção do Hotel Hell sobre um cemitério é uma forma de representação do tema da morte que fecunda, um dos motivos mais antigos e mais difundidos do estilo grotesco (Bakhtin, 1993, p.286), bem como o da orientação para baixo, “própria de todas as formas de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco (Bakhtin, 1993, p.325).

<sup>2</sup> Não nos deteremos agora nesta questão específica, pois ela será desenvolvida com vagar no capítulo 4.

<sup>3</sup> O personagem “O poeta” descreve sua morte já no primeiro capítulo: “Então o coreano baixinho na poltrona ao lado tirou da bainha uma longa lâmina e cravou-a em minhas costelas. [...] Sentindo meus pulsos inundados de sangue, vi a luz dos dentes no espelho se confundir com o branco, a Lua virou uma caveira num rastro de estrelas, o asfalto no fim do abismo – ah – o asfalto.” (Terron, 2003, p.29-30). Em capítulos posteriores, o poeta reaparece através de suas reflexões: “Se pudesse, eu colocaria uma placa enfiada na cabeça, daquelas antigas de néon, dizendo O POEMA, assim mesmo, cercado de lampadinhas acesas” (Terron, 2003, p.111) ou murmurando um poema de Leopoldo María Panero (Terron, 2003, p.74).

sobre o acontecimento que lhe tirou a vida. Os narradores de *Hotel Hell* têm a característica de se distanciarem dos seus personagens (de si mesmos, pois as narrações são geralmente em primeira pessoa), como se fossem capazes de verem-se como outras pessoas. Essa separação entre narrador e personagem ocorre efetivamente nas descrições que fazem das próprias mortes:

Tchau

Me matei ontem à noite. Uma montanha de dívidas, enteado chato, mulher com TPM intratável me levaram à tal saída dos fundos, sempre aberta aos nossos problemas.

Covardia? Uma saída é uma saída, em morte ou vida. E rima, ainda por cima. Podia ser pior. Exemplo? Eu poderia ter matado toda a clientela do hotel. Seria um genocídio, a freguesia não para de crescer! Ou liquidado ex e filho, depois me suicidado. Aí seria um puta contra-senso, afinal eu queria me livrar deles, não trazê-los comigo. Dava também para acabar com os dois e cair na gandaia com as putas daqui, vivinho da silva. Mas seria delegar minhas responsabilidades a outro, e isto não faço. Serviço sujo é comigo mesmo. O Bispo Secreto sempre me acusou de centralizador, um péssimo gerente! ele dizia. Então me matei.

E até que não foi difícil. Primeiro, uma voltinha pelo quarteirão, os meus últimos golfejos de monóxido de carbono. Mais tarde, o papo com a velha budista no nono andar. Ela falou sobre reencarnação, aquilo me deu um alívio razoável. Quem sabe eu não voltava como cachorro de estimação de dono de per shop? OU bichano duma boazuda? Parecia um bom negócio, sim senhor. Subi até o Hotel Hell, escolhi minha mais resistente gravata italiana e me pendurei na maçaneta de cristal da porta da suíte. Enquanto tava ali, estrebuchando, notei uma rachadura nova no teto. Então a maçaneta vagabunda quebrou. Me recompus e botei um adendo ao bilhete de despedida. PS. O teto está rachado. Avisar o pessoal da manutenção. Depois coloquei o pescoço na porta do toailete e forcei um pouco. CRÉC. Pronto.

De repente, senti um frio na bunda. Passei a mão e senti um volume calipígio e sem pelos. Estranhei. Aí veio um negão rebolando e me pegou pela cintura, num passo mirabolante. Enquanto rodopiávamos, olhei pros holofotes em volta da gente e pros meus pés e vi as unhas azuis enfiadas em sandálias prata e a perna do negão entre as minhas coxas depiladas. Levantei a cara pra protestar – era o Cumpádi Washington. Olhei pros lados e vi Sheila Morena à direita e Sheila Loira à esquerda. Então ouvi a voz do apresentador. É ela ou não é? É? Então é! Seja bem-vinda ao Tchã, Sheila Ruiva! Aí eu desmaiei. (Terron, 2003, p.47-48)

Convém destacar que as ideias de vida e morte (começo e fim) são essenciais à uma concepção linear e ordenada do tempo<sup>4</sup>. Um narrador que nos conta sua própria morte é algo que nos deixa um tanto perplexos, pois é inevitável que nos perguntemos de onde é este narrador, de que lugar fala, que perspectiva temporal ele assume. No subcapítulo que transcrevemos anteriormente, o narrador diz que matou-se no dia anterior ao momento da narração. Se, depois de suicidar-se, ele ressuscitou como Sheila Ruiva, do grupo É o Tchan<sup>5</sup>, então é bastante provável que o narrador do capítulo *Tchau* seja uma dançarina do É o Tchan. Apesar disso, o narrador, mesmo tendo reencarnado num outro corpo, parece conservar o “espírito” da vida anterior intacto, pois estranha sua nova embalagem a ponto de desmaiar. Causa desconfiança no leitor o fato da reencarnação ocorrer de forma tão instantânea e desordenada. Independentemente de qualquer crença religiosa, a ideia vulgar que se tem a respeito da reencarnação é a de que uma criança que acaba de vir ao mundo é que trará consigo um espírito reencarnado. Contudo, neste subcapítulo de *Hotel Hell*, a reencarnação ocorre num corpo já adulto, e em meio a uma ação insólita: a Ruiva do Tchan está sendo escolhida num programa de televisão. Tudo parece concorrer para que não haja uma integração entre os diversos incidentes narrados. Uma coisa resulta em outra sem que haja uma relação entre elas e, ao invés de uma história unificada, temos um mosaico de incidentes. Por outro lado, a reencarnação é justificada pela conversa que o personagem teve com “a velha do nono andar” (Terron, 2003, p.47), que falou-lhe sobre o assunto e proporcionou-lhe “um alívio razoável” (Terron, 2003, p.47). Esse nexos narrativo - a velha ter-lhe falado sobre reencarnação e ele ter reencarnado depois - é tão absurdo quanto o fato de ele ter reencarnado no corpo da Ruiva do Tchan.

A ausência de nexos entre uma ação e outra, ou então um nexos tão absurdo quanto as ações descritas, criam um efeito de desordenamento do tempo. Sempre que tentamos organizar a narrativa, encadeando os fatos sobre uma linha cronológica, ficamos frustrados. A mesma confusão

---

<sup>4</sup> Paul Ricoeur, analisando os diversos aspectos de congruência entre a realidade da ficção e o mundo material ao qual ela referencia, através do estudo da Bíblia, destaca o caráter ordenado que a obra de arte confere à realidade: “[...] a Bíblia é a intriga grandiosa da história do mundo, e cada intriga literária é uma espécie de miniatura da grande intriga que une o Apocalipse ao Gênesis. Desse modo, o mito escatológico e o *muthos* aristotélico unem-se em sua maneira de vincular um começo a um fim e de propor à imaginação o triunfo da concordância sobre a discordância. Com efeito, não é fora de propósito aproximarmos da *peripeteia* aristotélica os tormentos dos últimos tempos do Apocalipse” (Ricoeur, 1995, p.38)

<sup>5</sup> É o Tchan! é um grupo musical brasileiro de Pagode e Suingueira, que se tornou muito popular na segunda metade da década de 1990. Com diversas canções de teor erótico e de duplo sentido, o grupo se popularizou com a ajuda de um trio de dançarinos, e que em sua primeira formação eram Carla Perez, Débora Brasil e Jacaré, e nos vocais Cumpádi Washington e Beto Jamaica. ([http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%89\\_o\\_Tchan!](http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%89_o_Tchan!), em 16/11/2011). Mais tarde as dançarinas originais foram substituídas por Scheila Carvalho (morena do Tchan) e Scheila Mello (loira do Tchan). A ruiva do Tchan é uma invenção de Joca Reiners Terron.

temporal que há dentro de cada capítulo também serve para a narrativa como um todo, pois não parece possível dispor cronologicamente os capítulos. Mesmo quando há morte de um personagem, algo que, numa narrativa tradicional, nos autorizaria a colocar esse fato no fim de uma linha cronológica, não podemos afirmar com certeza se as suas ações posteriores, na sequência das páginas do livro, foram praticadas antes ou depois de sua morte, pois se ele é capaz de narrar algo depois de morto, também pode ser capaz de agir<sup>6</sup>.

## 2.2 ETERNO PRESENTE

A narrativa se organiza em três capítulos de títulos curiosos: (1) Princípio, por Fim; (2) Sem começo, nem Desfecho; e (3) Fim, desde o Início. Através dos nomes dos capítulos já podemos deduzir algo sobre a organização temporal da narrativa, que tenderá durante todo o livro para uma desordenação cronológica. As noções estabelecidas de início, meio e fim, tão caras à perspectiva cronológica do tempo, são afetadas pelo caos já no índice: não há princípio separado do fim e nem há um começo que resulta num desfecho.

Os três capítulos se dividem em pequenos subcapítulos que, geralmente, são narrados em primeira pessoa. Muitos subcapítulos tratam de situações narradas *no presente*, como nesta descrição que o personagem da cadeira de rodas faz de sua viagem rumo à praça onde sua filha está brincando:

Desço então os quinhentos lances da escadaria num só impulso. Quando chego ao térreo é possível ver seus primeiros raios encobrendo o edifício enorme a três quarteirões daqui. Em meio aos carros, minha roda direita esbarra num sedan. O alarme é acionado, mas sigo em frente, desviando do latão de lixo no caminho, através da garagem. A Primavera está chegando, fora de hora. Corro o mais que posso, um filete de suor desliza-me pela têmpora direita, pingando no relógio de pulo – 23h30 – totalmente adiantada. (Terron, 2003, p. 16)

Outros subcapítulos, narrados no passado, num passado que quase nunca ultrapassa algumas horas em relação ao presente narrativo, geralmente serão motes de algum capítulo posterior

---

<sup>6</sup> Muito semelhante ao narrador das Memórias Póstumas de Brás Cubas (ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 2009). A diferença fundamental reside em que os narradores póstumos de *Hotel Hell*, além de narrarem experiências que tiveram em vida, continuam agindo (além de narrar) como se não tivessem morrido, como se a morte fosse um acontecimento tão trivial quanto tropeçar em uma pedra.

a eles, que será narrado no presente. No subcapítulo intitulado *Inferno? Mais embaixo*, o personagem narrador reflete sobre novas modalidades de esportes radicais urbanos:

Engatei a primeira e, no retrovisor, vi o vento deformando a cara do pedinte de cadeira de rodas. Agarrado ao pára-choque, ele acabara de criar um esporte radical de verdade. Sua expressão era esfuziante, invejei-o. Os olhos latejavam, rastreando o ar acima – devia ser a primeira vez que observava o céu em movimento. Mudei a marcha, imaginando como ele faria para não capotar ao soltar do carro ou se fazia aquilo com todo mundo. Será mesmo um mendigo ou apenas fica nos sinais, pegando carona por toda a cidade? De repente me veio a impressão de tê-lo visto em outra quebrada, lá pros lados do Hotel Hell. [...] Ele então ergueu o revólver e apontou para minha nuca. (Terron, 2003, p.19-20)

Em subcapítulo posterior, intitulado *Oração do Porta-Malas*, temos o resultado da ação que acabou de ser narrada:

Vou entrar pra Igreja.

Não vou mais trair minha mulher, darei mais atenção às crianças, vou parar de comer a estagiária e lacrar o caixa dois da empresa, não engano mais meu sócio, vou pagar imposto em dia, cobrar valor justo, não pago mais propina, vou ajudar minha mãe, acertar com meu irmão, vou parar de cheirar, de fumar, de beber, tomar bola, vou fechar a conta no bar, não xingo mais os empregados, não vou enfiar o dedo no cu quando bato punheta, vou orar mais e fazer qualquer coisa pra sair dessa, Jesus, vou pagar o que tiver pra sair desse porta-malas, meu Deus! (Terron, 2003, p.21)

Cabe ressaltar, outra vez, que o presente é o tempo predominante nos diversos capítulos de *Hotel Hell*. O que é narrado no passado raramente é uma lembrança longínqua, uma memória de alguma situação que marcou o personagem. Nos subcapítulos narrados no passado, predominam aqueles que serão a causa de uma ação que será narrada no presente, em capítulo posterior. É essa supremacia do presente em relação ao passado e ao futuro que queremos destacar agora.

Apesar dos subcapítulos se relacionarem de alguma forma, afinal os personagens frequentam ou habitam o mesmo espaço físico, e terem certa continuidade, não parece adequado dizer que há uma única história ou uma história principal nas páginas de *Hotel Hell*. A estrutura narrativa consiste em descrições que os narradores personagens fazem do que está acontecendo



naquele exato instante em que narram, ou do que acabou de acontecer, como se fossem as anotações que o flâneur<sup>6</sup> fazia durante o seu passeio. São raros os capítulos que remetem a alguma memória relevante dos narradores; há poucas tentativas de significar o absurdo que rege a vida daqueles que frequentam o Hotel Hell; a interação entre os personagens quase nunca é espontânea; e nada parece ser mais digno de nota do que o confuso presente em que cada personagem está imerso.

### 2.3 EXCESSIVO PRESENTE

Os personagens de *Hotel Hell* transitam de moto, de carro, de cadeira de rodas pelas ruas barulhentas das paragens de São Paulo, uns fugindo, uns se divertindo com o caos, uns esperando ouvir alguma revelação messiânica do bico de um frango assado, enquanto descrevem suas experiências ao leitor. O caos da cidade gigantesca, interiorizado em cada um dos narradores, parece bloquear a memória de experiências mais antigas, de forma que o passado descrito geralmente não ultrapassa algumas horas em relação ao ato narrativo. O presente saturado de informações se impõe sobre as memórias e as perspectivas, e o preço por tantas coisas à disposição aqui e agora é o apagamento do passado e do futuro. Tal disposição do presente é bastante semelhante àquela que vimos no capítulo anterior, falando sobre o tempo virtual, em que “A vivência digital cria um longo presente, que não se cristaliza e não se transforma num passado de lembranças, cheiros e sensações naturais.” (Almeida, p.7)

“Escassez e excesso são palavras parecidas e não alcanço o sentido disso”, diz o personagem que anda na cadeira de rodas e que perdeu suas pernas no passado. Nesta reflexão, as palavras do personagem não são suficientes para explicar tudo o que está ao seu redor, pois há muita coisa solicitando a atenção de quem tenta compreender os signos da cidade, e tudo na cidade é signo<sup>7</sup>. O subcapítulo *Cidades são fábricas de merda* dá conta do caráter excessivo da cidade, através das inúmeras repetições de palavras e do efeito de “amontoamento” criado por elas, salientando o ritmo frenético de uma viagem de carro muito mal intencionada:

Cidades são fábricas de merda

E luzes. E luzes. E luzes. E passam rápidas. E luzes. E rápidas. E postes. E postes.  
E postes postes postes postes postes postes postes postes. E ruas. E ruas. E ruas. E  
gente. Gente pra caralho. Muita gente, hoje é sábado. Calçadas lotadas, é sábado à

---

<sup>6</sup> As relações entre o flâneur e os personagens de Hotel Hell serão desenvolvidas no capítulo 3 (Do flâneur ao lobisomem)

<sup>7</sup> No capítulo Do Flâneur ao Lobisomem exploraremos esta ideia de forma mais profunda.

noite. É sábado à noite, hoje farei a festa. Festa e festa e festa e festa. Meus faróis trepidam na velocidade. Minhas calotas despencam nas esquinas. O capô sacode ou é minha barriga tremendo de regozijo? E gargalho. *Gargalghgo* gargalho. E as pessoas passam aos montes. Passam às toneladas, não pulam na minha frente. Ninguém pula diante de mim, o que acontece, não é sábado à noite? Desliguem os semáforos, hoje é sábado à noite. Coloquem asfalto em cima do branco das faixas de pedestres, o sábado à noite está vivo. E acelero e acelero e acelero sem sair do zero. As luzes passam rápidas, as luzes. As tabuletas dos bares, placas das boates, os sinais da noite. Os faróis da cidade. Avenidas encontram ruas dando em vielas e cruzam com alamedas e sobem pelos minhocões desembocando nas marginais e eu corro pelas radiais e acelero sobre o Elevado e imagino aquilo como um mar, a multidão lá embaixo. E penso: esta barca é uma caravela querendo singrar sobre aquele oceano de pernas, querendo quebrá-las, parti-las, estilhaçá-las. E eu quero invadir as calçadas e atropelar, atropelar, atropelar. Eu estive preso por muito tempo. E dentro da cela não havia velocidade. Não havia ruas, não havia avenida alguma sobre meu catre. Eu estou livre e preciso atropelar e atropelar e atropelar alguém. E nada pode ser melhor do que esta ampla avenida. E nada pode ser mais perfeito que um idiota. Nada pode ser melhor do que aquele maltrapilho lá adiante. Ele está perdido, atravessando o calçamento. Ele está dançando no asfalto. Ele observa as luzes. Ele valsa com um frango assado nos braços. Obrigado mamãezinha do céu, obrigado. Ele segura o frango como se fosse um bebê! Então eu acelero e enfio o pé no pedal. E luzes e luzes e luzes e luzes. E barulho de ossos e sangue no pára-brisas. E onde esse idiota pensava que ia com o frango e uma arma na mão? E esse frango assado me atrapalhando a visão? Não consigo enxergar mais nada, *fecha o bico e sai daí frango maldito!* E luzes e luzes e luzes e mais luzes. (Terron, 2003, p.107)

O personagem da cadeira de rodas percebe, neste estado caótico da cidade, uma perda irrevogável: “Deserto desse jogo da cidade onde todos perdem e o preço é sempre igual, o espírito: sem chance” (Terron, 2003, p.113). Sem o espírito não é possível atribuir sentido às coisas, e então acumula-se todo o excesso desordenado ao qual se está exposto, e o excesso internalizado ocupa o lugar do próprio espírito. A partir de suas reflexões, o homem da cadeira de rodas acha uma solução:

E esqueço o canto de monges tibetanos das máquinas nos canteiros de obras. Esqueço os automóveis e motocicletas, esquinas e pontilhões, as antenas de tevê

brilhando sua radiação na noite escura. Olhos de condôminos acesos nos elevadores como íris de escravos nos porões das galés. Mergulho no que está vindo por esta estrada em minha direção, anseio pela jamanta que me estraçalhará os ossos. E esqueço o som das máquinas, agora só ouço cigarras, mesmo fora de época. Cigarras cantando fora de época, é o que somos. Nos asfixia o sonho que não podemos condensar. (Terron, 2003, 116)

Tudo acontecendo fora de época: é assim que o personagem vê o tempo. O tempo que outrora fora regulador de todas as coisas, o tempo ordenado, abandonou sua rotina sagrada, e agora o que faz é instaurar o caos na cidade, deixar as coisas fora dos lugares. O tempo, que já foi um deus, agora é “garatujado pela mão canhota de deuses vesgos” (Terron, 2003, p.92). O tempo metaforizado na Primavera hostil; o tempo sempre atrasado nos relógios de quem corre pelas ruas; o tempo fora dos trilhos em que “os ipês deram a louca, florescem em qualquer época[...] deram de pirar e parir seus rebentos folhudos no mês que lhes vier à veneta” (Terron, 2003, p.15); e os diversos estilos de épocas passadas, presentes e futuras na arquitetura da maioria das grandes cidades, fazem com que o presente não possa ser definido de nenhuma outra forma que não pela heterogeneidade absoluta de nosso tempo, no qual todos os tempos se sobrepõem. Os habitantes da cidade têm a estranha sensação de que não se encontram em época nenhuma, por habitarem uma complexa estrutura que abarca muitas épocas.

A cidade engole seus habitantes e estes absorvem a cidade excessiva para dentro de si, mas o excesso não cabe em cada um, saturando o espírito com mais e mais lixo. A informação que a cidade transmite não é passível de ser recusada, pois ela fala muito mais aos sentidos do que ao intelecto. A linguagem publicitária, com suas cores e formas atraentes, chama os sentidos sem que haja possibilidade de recusa, sempre desviando a atenção para o próximo outdoor, exibindo um retrato muito bem feito do que poderíamos ser<sup>8</sup>. Muito parecido com o internauta que tem no navegador muitas páginas abertas, com nenhum texto lido até o final, e com mensagens eletrônicas chegando a todo momento. Em ambas as situações, o que ocorre é que há um excesso de informações oferecidas diretamente aos sentidos, fragmentadas e descontextualizadas, sem que haja tempo suficiente para assimilá-las. Tudo vai sendo absorvido e acumulado parcialmente, preenchendo o espírito com informações soltas; quando há a tentativa de expressar o que está por

---

<sup>8</sup> Antes de cometer suicídio, um personagem reflete a este propósito: “Outdoors são espelhos, porém neles nossos reflexos sempre têm dentes. Taxistas em chamas dizem as palavras do verão e os capacetes dos motoboys refletem o céu em movimento. Céus negros no reflexo dos capacetes e no teto dos táxis, a cidade engole todos nós: túneis estão sempre abertos aos nossos anseios. O centro da cidade nos engole às segundas e regurgita de volta às sextas. No colarinho branco do chope dourado do sábado sempre há um rastro de lesma dizendo adeus. O inferno tem mil entradas. Algumas são bem conhecidas, outras mais disfarçadas.” (Terron, 2003, p.89)

dentro, é que se nota a impossibilidade de ordenar o caos interior. Sem a condensação do sonho, esse caos cresce – se acumula – e ocupa o lugar do espírito, sufocando-o e, de certa forma, esvaziando-o<sup>9</sup>.

Em *Hotel Hell*, o excesso característico de nossa época e o tempo desordenado tomam muitas vezes a forma de *animal*, como se o exagero das grandes cidades conduzisse à bestialidade seus habitantes, incapazes de experiências que não sejam as do presente imediato. A cidade é representada como uma grande selva, um lugar onde a racionalidade, que outrora caracterizou a espécie humana, não dita mais as regras. Essa bestialização, portanto, é consequência do tempo desordenado, e será desenvolvida no próximo capítulo.

---

<sup>9</sup> “Nos asfixia o sonho que não podemos condensar” (Terron, 2003, p.116)

### 3 DO FLANÊUR AO LOBISOMEM

Agora trataremos de uma consequência do tempo desordenado em *Hotel Hell*: a animalização dos personagens. A experiência singular que os personagens de *Hotel Hell* travam com o tempo é, de alguma forma, semelhante à experiência temporal dos animais: uns e outros permanecem num presente eterno e são privados tanto das memórias (a experiência do passado) quanto dos planos (a experiência do futuro). A cidade é representada como selva e, conseqüentemente, seus habitantes são representados como animais.

O elegante flanêur que vagava pela Paris do século XIX torna-se “o lobisOMEM irrequieto a vagar pela sela social”<sup>1</sup>. É a este lobisOMEM que queremos chegar, mas não sem antes passarmos pelo seu tataravô ocioso, amante do haxixe, criador de tartarugas, e habitante da grande cidade.

#### 3.1 O FLANÊUR

É importante que notemos o movimento definidor do perfil atual das grandes cidades concomitantemente com a consolidação do regime capitalista e a conseqüente aglomeração das pessoas nas cidades. Para o que importa em nossa discussão, nos concentraremos em dois aspectos específicos desse movimento, ambos relacionados ao *excesso* que caracteriza a cidade: a multidão que a habita e a infinidade de estímulos a que essa multidão está exposta.

Para bem entendermos ambos os aspectos, convém que voltemos um pouco no tempo e reparemos no passeio do flanêur, caminhando pelas ruas de Paris em meados do século XIX. Para ele, a rua é mais do que o acesso a algum lugar específico que se deseja visitar, a rua é um fim em si mesma, é como sua própria casa. Para ele

[...]os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. (Benjamin, 1989, p.35)

Durante o passeio, o flanêur, talvez acompanhado de sua tartaruga de estimação<sup>2</sup>, se

---

<sup>1</sup> (Benjamin, 1989, p.187)

<sup>2</sup> “Em 1839, era elegante levar consigo uma tartaruga ao passear. Isso dá uma noção do ritmo do flunar nas galerias”

perde em devaneios, que faz tentando desvendar o segredo imediato que a superfície das coisas lhe oferece; vê a multidão sem ater-se a ninguém, e sem que ninguém lhe repare, pois nessa época em que se está, andar com uma tartaruga pela coleira é lugar comum. Acompanhado das reverberações do haxixe que consumiu pouco antes de começar sua peregrinação, o flâneur caminha com a consciência desperta para as sutilezas do espaço que vê, e é capaz de percebê-lo em sua aparente plenitude, numa embriaguez reveladora. Um estado de espírito semelhante a aquele do personagem do *Homem da Multidão*, em que

[...]o véu que tolda a acuidade mental se dissipa e o intelecto, eletrizado, ultrapassa tão extraordinariamente a sua condição cotidiana, como a vívida, embora ingênua, razão de Leibniz à louca e frívola retórica de Górgias. O simples respirar era motivo de agrado; e até em muitas das legítimas causas de dor descobria um positivo prazer. Sentia um interesse sereno mas curioso por todas as coisas. Com um charuto na boca e um jornal no regaço, passara a maior parte da tarde entretido, ora contemplando atentamente os anúncios, ora observando a promíscua multidão que enchia o salão, ora espreitando a rua através dos vidros fuliginosos (Poe, 1885, 484-486 apud Benjamin, 1987, p.187)

Seguindo a cadência e o rumo do réptil que o acompanha, o flâneur perambula por um espaço que para ele é pura paisagem, sem outra função que não a de ser contemplada, e nesta contemplação é que reside seu deciframento. Percebe não apenas o espaço, mas também o tempo, ou os tempos, de forma simultânea. A Paris do século XIX e suas catedrais góticas, prédios modernos, bondes e cavalos dividindo a rua com os transeuntes... um tempo heterogêneo percebido como único pelo flâneur. Os anúncios, os diversos rostos que parecem todos iguais na multidão, a sedução das vitrines, os artistas na rua, os cafés, os lampiões que começam a ser acesos; toda a cidade reclama a atenção do flâneur, mas ele se sente chamado pelo horizonte, ou por uma ruela à sua esquerda, e caminha embriagado até que tenha forças para fazê-lo.

Como percebemos através desse passeio, já no século XIX a atenção de quem habita as cidades era solicitada excessivamente pela própria estrutura do espaço. Ainda que não seja o espaço informação do século XXI, notamos algumas confluências entre um e outro, e a principal reside no fato de que as cidades modernas e pós-modernas do regime capitalista necessitam *ser lidas*. Se, caminhando por uma floresta, por exemplo, não detemos nosso olhar em cada árvore ou em cada sanga que vemos, é porque as coisas da natureza se apresentam a nós tal como elas são, sem

---

(Benjamin, 1989 p.193)

necessidade de interpretação. Mas se nos depararmos com um símbolo talhado a canivete no tronco de uma árvore, é provável que nos demoremos um pouco tentando decifrá-lo.

A atitude do flâneur, porém, não é a de quem tenta decifrar os símbolos da cidade, mas a de quem se deixa levar pelo fluxo contínuo de informações potenciais a que está exposto, distanciando-se, na verdade, de qualquer entendimento racional, tratando a cidade como “natureza”. Tal disposição certamente não é exclusividade do flâneur, é antes uma consequência do excesso de estímulos proporcionado pelo funcionamento das grandes cidades. O que diferencia o flâneur é que ele assume sua impotência diante da compreensão total dos signos da cidade, transformando-a num exercício de contemplação estética, já que não é possível decifrá-la racionalmente. Para sobreviver nela, precisa adaptar-se.

Chama-nos a atenção que o flâneur esteja e não esteja atento à realidade que o cerca, enquanto passeia pela cidade. A leitura que ele faz dos signos e das paisagens que lhe vão distraíndo não é aquela capaz de ser representada através das palavras da descrição racional, em que o sentido das coisas pode ser explicado segundo um termo comum de entendimento entre locutor e interlocutor. Quando “lê” um signo, o flâneur não o faz tentando buscar a direção exata para a qual o signo aponta, mas o contempla pelo valor que traz intrínseco em si, como se a cidade abstrata dos signos tivesse autonomia total em relação à cidade material que lhe oferece o chão pelo qual caminha. Os signos são um fetiche para o flâneur, assim como as mercadorias o são para muitos clientes. “Essa santa prostituição da alma que se dá inteiramente, poesia e caridade, ao imprevisto que se mostra, ao desconhecido que passa”, ou a “ebriedade religiosa da cidade grande”, nas palavras de Baudelaire (Benjamin, 1987, p.53). Assim, signos e paisagem se confundem, de forma que o signo é percebido como parte da paisagem, contemplado como tal, e a paisagem, por sua vez, é capaz de inebriar o flâneur.

É claro que essa postura não é artificial no flâneur, ou seja, não é uma disposição consciente em que ele se coloca quando sai a passear, mas sim uma imposição decorrente da organização do espaço capitalista. Mesmo que o flâneur desejasse *compreender* todos os signos que aparecessem a ele durante um rápido passeio pela cidade, ele esbarraria no excesso de informações que teria de processar e, provavelmente, gastaria um tempo muito maior que o do passeio interpretando toda informação a que esteve exposto durante a caminhada. Da mesma forma, se o flâneur se detivesse em cada rosto da multidão, ou tencionasse alguma relação afetiva com as pessoas que esbarrassem nele, é provável que tivesse mais amigos no coração do que sua memória fosse capaz de guardar. Baudelaire descreveu com maestria essa disposição efêmera e superficial do flâneur durante seu passeio:

### A uma Passante

A rua em torno era um frenético alarido.  
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,  
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa  
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.  
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia  
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,  
A doçura que envolve o prazer que assassina.

Que luz...e a noite após! - Efêmera beldade  
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,  
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez!  
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,  
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!  
(Baudelaire, 1985, p.345)

Embora o flanêur perambulasse em meio à multidão, temos dificuldade em imaginá-lo, com a sua tartaruga, numa rua movimentada de São Paulo em nossos dias, ou mesmo em Londres, no século XIX. Para enfatizar essa diferença, que parece estar sobretudo na quantidade de pessoas que andam pelas ruas, comparemos a paisagem do flanêur com uma descrição de Londres no século XIX:

[...]O próprio tumulto das ruas tem algo de repugnante, algo que revolta a natureza humana. Essas centenas de milhares de pessoas de todas as classes e situações, que se empurram umas às outras, não são todas seres humanos com as mesmas qualidades e aptidões e com o mesmo interesse em serem felizes?... E, no entanto, passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem absolutamente nada em comum, nada a ver uns com os outros; e, no entanto, o único acordo tácito entre eles é o de que cada um conserve o lado da calçada à sua direita, para que ambas as correntes da multidão, de sentidos opostos, não se detenham mutuamente; e, no



entanto, não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer. Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, avultam tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais esses indivíduos se comprimem num espaço exíguo. (Benjamin, 1987, p.54)

O olhar aparentemente interessado que o flâneur dirige à multidão de Paris não desfaz o “isolamento insensível” em que ele, e cada um da multidão, se encontram. O interesse do flâneur pelo outro não é genuíno, mas inventado para preencher seu tempo ocioso, ou então fruto de um estado de espírito em que “o simples respirar era motivo de agrado”. Esse “interesse” precisa de espaço livre, de visibilidade para contemplar a paisagem e os rostos, e, sobretudo, de *tempo ocioso*. Na descrição de Londres que acabamos de ler, é possível imaginar o amontoamento de todo tipo de pessoas impedindo a movimentação individual, de tal forma que se alguém que acompanha o fluxo da multidão resolvesse mudar de direção repentinamente, provavelmente seria atropelado pelos outros. No meio dessa multidão também não é possível contemplar a paisagem, já que de um lado e outro há pessoas caminhando apressadamente, impedindo que se enxergue qualquer coisa além. E, por fim, a classe econômica à qual o flâneur geralmente pertencia - a pequena burguesia - já havia, em Londres, aberto mão do tempo ocioso que a sua classe, em Paris, ainda desfrutava, mas que já se aproximava do fim:

[...]ela [a classe de pequenos burgueses] se encontrava no início do declínio. Inevitavelmente, um dia, muitos deles [os flâneurs] teriam de se defrontar com a natureza mercantil de sua força de trabalho. Esse dia, porém, ainda não chegara. Até então, se assim se pode dizer, podiam ir passando o tempo. Como na melhor das hipóteses, o seu quinhão podia temporariamente ser o prazer, jamais o poder, o prazo de espera que lhe concedera a História se transformava num objeto de passatempo. (Benjamin, 1987, p55)

Assim, cremos não ser errôneo dizer que o fim da flânerie coincide com o fim do tempo ocioso que o flâneur dispunha para desfrutar da cidade. Com o avanço do sistema capitalista e o consequente aumento dos mercados e da mão de obra, o tempo disponível para o ócio de cada um passa a ser uma mercadoria de luxo, acessível para um número cada vez mais reduzido de pessoas, e a flânerie passa a ser um problema para o pleno funcionamento do sistema capitalista, que considera todo o tempo ocioso um desperdício e, mais do que isso, marginaliza quem se opõe à sua ideologia. Conforme Rattier escreveu em 1857:

O flanêur que encontrávamos nas calçadas e em frente das vitrines, esse tipo fútil, insignificante, extremamente curioso, sempre em busca de emoções baratas e que nada entendia a não ser de pedras, fiacres e lampiões a gás... tornou-se agora agricultor, vinhateiro, fabricante de linho, refinador de açúcar, industrial do aço. (Rattier, 1857, apud Benjamin, 1987, p.51)

Nesse momento histórico de transição, o flanêur “se distancia por completo do tipo do filósofo que passeia[...] e assume as feições do lobisomem irrequeto a vagar na selva social” (Benjamin, 1987, p.187). O tipo elegante do flanêur – tolerado em sua época – cede seu lugar ao marginal animalizado, excluído do modelo de sociedade que abomina o tempo ocioso e que considera um desperdício qualquer tempo que não seja dedicado às ações que fazem girar o motor do sistema capitalista. Esse lobisomem estará presente na constituição de muitos dos personagens que perambulam pelas ruas e becos do Hotel Hell, como veremos agora.

### 3.2 ANIMAIS QUASE HOMENS E HOMENS QUASE ANIMAIS

No Hotel Hell convivem homens animais e animais homens: Mickey o macaco é um chimpanzé sedutor que trabalha no circo do Hotel Hell; o Frango Assado, que passa todo o tempo girando dentro de uma máquina de assar frango, é o oráculo de uma das personagens; além de um peixe-boi, ratos e baratas falantes. Assim como esses animais têm sua porção animal restrita às aparências, os homens parecem ter sua humanidade somente nas formas: a experiência reduzida ao presente imediato; a falta absoluta de afeto entre os personagens; os ritos escatológicos e a convivência entre homens e animais fazem de uns e outros muito próximos, sem atitudes que os diferenciem. As regras de civilidade que caracterizam algumas sociedades humanas não regem o cotidiano sem leis do Hotel Hell, e os homens se comportam como tais somente no que os animaliza mais. São cruéis como só um homem pode ser:

Primeiro foi um velho pedinte. Então cinco cachorros, três gatos, onze cones para treinar a mira e um poste inesperado me arregaçou a cara. Tomei gosto pela coisa, depois do velho. Mas nada disso chegou aos pés do cavalo. Puta que pariu! A perspectiva da estrada escura, luzes das lâmpadas no lado de fora, fugindo sobre minhas orelhas, corujas revoando dos mourões e cercas. E a sombra alta e estranha diante de mim, surgida do nada. A primeira providência do pára-choques é quebrar as pernas do bicho bem na altura dos joelhos. E daí aqueles quinhentos quilos de carne e osso são arremessados contra o pára-brisas, arrebentando o vidro com o

impacto lentamente, estilhaços escrevendo na cara toda sorte de poesia ruim. Poucos sobrevivem à experiência. Ah, a sensação da tibia atravessando suas costelas. Não é coisa que se revele, um segredo para poucos. Cavalos são a aristocracia animal, seus ossos transpiram nobreza. Mas hoje em dia não é nada fácil achar um, diferente dos macacos.

Mas claro, também há outras possibilidades num nível inferior, capivaras, porcos, lagartos, humanos. Humanos são os piores, em geral pulam na sua frente. E isto não tem a menor graça. Crianças, por exemplo. Se aparecer uma bola quicando no meio da rua, trate de acelerar. Logo virá um cãozinho atrás dela. O olhar surpreso e barulho de ossos – nada além. O problema é se for muito pequena. Aí não dará nem pra ver a expressão de pavor na cara. E isto é chato. Por outro lado não falta gente pra ser atropelada. E o prazer às vezes pode ser bem útil. Por exemplo: quando larguei da cana por atropelar o pedinte, mamãe havia feito um seguro prevenindo acidentes contra terceiros, incluindo atropelamentos. Ela me nomeou seu beneficiário. Não pestanejei em alcançá-la bem na curva, quando voltava da feira. Tive algum problema com os legumes no pára-brisa. Nada que um posto de lavagem automática não resolvesse. Mamãe prometera pimentão recheado pro almoço, o meu prato predileto. Bem, hoje em dia posso comer o que me vier à cabeça. Até mesmo frango atropelado. A única coisa a lamentar é o zelo excessivo das grávidas ao atravessarem a rua. Puta saco. Sim, porque atropelar uma mulher nesse estado é muito interessante. O ápice do esporte. Algo assim como o strike no boliche, derrubar dois pinos numa só investida. Mas não dá pra ficar invadindo a calçada em busca de mulher prenha toda hora. Não mesmo. Então, quando as vejo nos pontos de ônibus, arrasto aquele olhar lânguido pra elas, como se estivesse apaixonado. Elas não entendem, as vagabundas. (Terron, 2003, p.70)

“O lobisomem irrequieto a vagar pela selva social”, imagem que Walter Benjamin utilizou para sinalizar no que se transformaria o flanêur com o desenvolvimento das cidades, é bastante adequada para a maioria dos personagens de *Hotel Hell*. A cidade já não é mais o lugar em que o homem se protege dos perigos da natureza selvagem, ao contrário, é ela mesma a selvageria que hostiliza seus habitantes, que deforma o tempo, o lugar onde as coisas não se encontram no lugar em que deveriam estar. O homem da cadeira de rodas, outra vez, nos esclarece com suas reflexões:

Toda cidade é uma fábrica de merda. Um rato molhado correndo pelo meio-fio. Nelas não se vive e as estações sucumbem adiantadas sob enchentes e breve toda

expectativa será submersa em bosta. Fezes num dilúvio onde tudo retornará ao seu legítimo lugar. Você é apenas uma árvore que dá merda ao invés de frutas, diz O Poema. Esta indústria emperrou e o seu produto infesta a comida, já não há reciclagem possível. Nos alimentamos de excrementos. Merda absoluta. (Terron, 2003, p. 115)

A cidade que um dia fora o abrigo dos homens, agora engole a todos com sua mata fechada de ferro e concreto, com seus animais cruéis e loucos em forma de homens. O passeio para o lazer não é mais possível, pois todos devem fugir do calor insuportável que faz a Primavera que chegou fora de hora:

Giro a cadeira então e bato em retirada. A Primavera já ocupa quase todo o céu. Seus extremos negros e ferruginosos podem ser vistos nas nuvens, enquanto fugimos. A Primavera, sinto o coraçãozinho pulsar em minhas mãos. Vejo um pai com sua criança já seguros, abrindo a porta do edifício para que entremos. Ouço a torcida dos hóspedes do primeiro andar. Eu corro, não penso em nada, apenas aperto o acelerador e corro, até estarmos a salvo, protegidos da Primavera. Exausto, entrelaço os dedos nos cachos do cabelo de nossa filha e me lembro de quando ululávamos qual bororos ao Sol. Isto muito antes da Primavera adiantar-se pela primeira vez e bem depois do inverno deixar de existir. Subindo pelo elevador panorâmico, vejo a saliva ácida da Primavera atingir a tabela da quadra. Ela continua temperamental. Ouço o plástico derreter sobre o cimento. Assim como minhas pernas, tudo desaparece sob a precipitação de sua chegada. (Terron, 2003, p18-19)

O prazer que se pode ter ao vagar pelas ruas da cidade é sádico. Os lobisomens de *Hotel Hell* se divertem muito diferentemente do flâneur do século XIX, pois os atrativos que uma cidade civilizada oferece aos seus garridos habitantes são muito distintos daqueles através dos quais a selva de concreto distrai seus animais. Ao vagarem pelas ruas e avenidas do Hotel Hell, as personagens se ocupam atropelando pessoas, sequestrando crianças, ou caçando a “motoboyada”:

Em meus dias de paz deixo os automóveis e os servos idiotas que os dirigem pra lá. Armo diligente o laço e, na hora em que o ronco das motos ascende com a poeira até encobrir o Sol, o sinal abre, e eu arremesso. Não há sensação igual à de ver o corpo de caça tão nobre subir acima da manada num tranco, os olhos de besouro prenhes de espanto, braços imobilizados, a carapaça negra reluzindo à luz dos

acontecimentos. (Terron, 2003, p75)

Se o flâneur caminhava indiferente às pessoas nas quais esbarrava, o lobisomem irrequieto que vaga pela selva social faz dos seus semelhantes brinquedos de diversão sádica. A indiferença é crescente de um estágio para outro e o ponto máximo é esse sentimento que a maioria das personagens de *Hotell Hell* nutre pelo outro.

## 4 O GROTESCO

Neste capítulo iremos analisar uma outra implicação do tempo desordenado em *Hotel Hell*: os diversos elementos *grotescos* presentes na narrativa. Para esta reflexão nos utilizaremos do conceito de grotesco em Bakhtin<sup>1</sup>, que salienta, além dos aspectos excessivo, exagerado e hiperbólico, o rebaixamento a que o *estilo grotesco* submete suas imagens. Se, no capítulo anterior, o excesso que caracteriza a grande cidade foi um dos responsáveis pela transformação do elegante flâneur no “lobisomem irrequieto a vagar pela selva social”, neste, o excesso estará diretamente sinalizado na fisionomia dos personagens, através de características corporais grotescas, e em muitos dos motivos abordados pela obra (a morte que fecunda; as excrescências; o inferno).

Para melhor analisarmos como o grotesco se configura em *Hotel Hell*, vamos antes compreender o que Bakhtin nos diz a respeito.

### 4.1 BAKHTIN E O CONCEITO DE GROTESCO

A partir da análise que fez da obra de François Rabelais, Bakhtin encontrou uma série de elementos que caracterizam o estilo grotesco. Esses elementos se exprimem, principalmente, nas imagens do corpo e da alimentação, através de exageros que saltam aos olhos no texto. Contudo, o exagero não é o principal elemento do grotesco, por ser derivado de uma disposição anterior: o rebaixamento de qualquer coisa que, de alguma forma, é elevada. A orientação do grotesco é sempre inversa à orientação tradicional - apoiada no trágico - de modo que rebaixa o que é considerado sagrado e eleva o profano, o baixo, recriando o mundo e deixando-o às avessas. As coisas elevadas geralmente têm um valor que é completamente simbólico, atribuído e abstrato, ou seja, não têm nenhum elemento material que lhes marque o valor que possuem. Ao serem reinterpretadas pelo grotesco, têm seu valor simbólico destronado, ou seja, este “desce” do plano elevado, abstrato, e ganha forma material, geralmente sofrendo uma deformação proporcional ao valor elevado que possuíam no mundo tradicional. Assim, os valores inacessíveis que regiam a sociedade medieval, ou então as grandes figuras (geralmente relacionadas a uma visão hierárquica e amedrontadora da realidade), passam a compartilhar do que há de mais trivial na vida cotidiana de cada pessoa comum, e, quanto mais trivial, mais serão enfatizados pelo *grotesco*.

Bakhtin identifica, na obra de Rabelais<sup>2</sup>, o destronamento do conceito elevado de

---

<sup>1</sup> Bakhtin, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais. São Paulo-Brasília. Edunb, 1993.

<sup>2</sup> Obras, Pléiade, p.296; Livro de bolso, vol. I, p.393.

ressurreição, profundamente vinculado à imagem de Cristo, através da ressurreição grotesca de Epistémon:

De repente, Epistémon começou a respirar, depois a abrir os olhos, depois bocejar, depois espirrar, depois soltou um grande peido. Ao que disse Panurge:

“ - Agora certamente está curado.”

E fê-lo beber um copo de um bom vinho branco vilão, com uma torrada açucarada. E dessa forma foi Epistémon habilmente curado, exceto que esteve rouco mais de três semanas, e teve uma tosse seca, da qual não se pode curar senão bebendo muito (Bahktin, 1993, p.335-336)

Para Bahktin, o rebaixamento do conceito elevado de ressurreição se dá, sobretudo, na descrição topográfica que Rabelais faz ao indicar os sinais de retorno à vida: Epistémon começa a respirar e em seguida abre os olhos, duas ações que indicam aspectos elevados da ressurreição, e que são realizadas na parte superior do corpo humano; em seguida o bocejo, um sinal inferior, e um espirro, que é uma excreção, um sinal ainda mais inferior; por fim o peido, indicando o ápice da descida e também a cura definitiva de Epistémon, pois ao ouvir o peido, Panurge dá o veredicto: “Agora certamente está curado” (Bahktin, 1993, p.335-336)

É nítida, nessa passagem, a troca de papéis que há entre o que é elevado e o que é rebaixado. A ressurreição perde seu caráter sublime e se realiza efetivamente através de um movimento involuntário das partes baixas do corpo. Ela é corporificada, deixa de ser um conceito abstrato para existir materialmente, para compartilhar uma existência corporalizada e compreensível a todos.

A troca de papéis resultante dos mecanismos de rebaixamento é bastante nítida nas concepções do corpo grotesco, em que o baixo ocupa o lugar do alto e vice-versa, como na imagem clássica do palhaço que enfia a cabeça entre as pernas e caminha, deixando sua bunda mais elevada que a cabeça. Um primeiro aspecto do destronamento das partes elevadas do corpo diz respeito à ênfase sobre os orifícios que indicam a abertura do corpo humano, o contato deste com o resto do mundo, opondo-se à concepção clássica, em que o corpo era representado como perfeitamente *fechado*, homogêneo e individualizado, isto é, com os limites que definem sua individualidade em relação ao que está fora dele devidamente estabelecidos. Na concepção clássica os orifícios do corpo humano são tapados, não há nada dentro do homem que se confunda com o que está fora. Os buracos, que são espaços comuns entre o homem e o ambiente, são abolidos. Já no grotesco, as vias de entrada e saída do corpo são dos motivos mais difundidos: a boca e o nariz (principalmente), e as

orelhas (estas nem tanto), são representadas, geralmente, a partir da ênfase da sua função em engolir ou expelir. A boca do rosto grotesco é, portanto, escancarada, exageradamente aberta, e sinaliza para um *grande* contato entre o interior do indivíduo e o mundo exterior. O nariz, além de ser a via de saída de muitas excrescências utilizadas nas imagens grotescas (lembramos do espirro de Epistémon, quando ele ressuscita), é também substituto do falo, outro dos grandes motivos grotescos. Bakhtin cita Laurent Joubert, contemporâneo de Rabelais, que é autor de um livro sobre preconceitos populares em matéria médica<sup>3</sup>. Na obra, Laurent Joubert fala de “uma crença solidamente estabelecida no espírito popular, segundo a qual se pode julgar o tamanho e a potência do membro viril pela dimensão e forma do nariz” (Bahktin, 1993, p.276). Os olhos, por serem orifícios fechados, não têm a mesma importância do que a boca e o nariz. São aproveitados somente quando estão arregalados, a ponto de saltarem das órbitas, marcando o grande interesse grotesco pelo que tenta escapar do próprio corpo, libertar-se. Assim, tudo o que reúne o corpo ao que está fora dele e que demarca uma não diferenciação entre homem e ambiente será motivo do estilo grotesco.

O corpo grotesco nunca está perfeitamente acabado, pois as vias de interação deste com o mundo estão sempre bem abertas. Desse inacabamento, muitas vezes surge outro corpo que liberta-se do corpo que o gerou, assim como uma excrescência que escapa pelo nariz ou de um bocejo que foge pela boca. As partes corporais que geralmente tomam vida própria são o falo, o ventre e o nariz. Este desmembrar-se é relativo ao eterno drama do nascimento e da morte, um sendo condição para a outra: o corpo original gera um falo que se separa dele e que passa a ser o novo corpo, indicando simultaneamente a morte de um corpo velho e o nascimento de um novo corpo (não é à toa que imagens de velhas grávidas foram amplamente exploradas pelo estilo grotesco<sup>4</sup>).

É interessante perceber que por trás do destronamento, que é a marca do estilo grotesco, está uma crítica a tudo que é estabelecido, oficial. O espírito lógico e formal que prevalece durante o Renascimento é o que está mais distante das imagens grotescas, já que estas são oriundas do folclore, do povo, e mantêm um caráter não oficial, oposto a qualquer dogmatismo. Ao invés de conceitos mentais abstratos, temos que

O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal

---

<sup>3</sup> Laurent Joubert, *Erreurs populaires et propos vulgaires touchant la médecine et le régime de santé*. Bordeaux, 1579.

<sup>4</sup> “Nas formas mais altas do realismo grotesco e folclórico, como nos organismos unicelulares, não resta jamais um cadáver (a morte do organismo unicelular coincide com o processo de multiplicação, é a divisão em duas células, dois organismos, sem desfazimentos), a velhice está grávida, a morte está prenhe, tudo que é limitado, característico, fixo, acabado, precipita-se para o inferior corporal para aí ser refundido e nascer de novo.” (Bahktin, 1993, p.46)



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 independente e destacada da terra e do corpo. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia num sentido restrito e determinado que têm em nossa época; ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo. (Bahktin, 1993, p.17)

Daí que as imagens grotescas muitas vezes são de crianças ou velhos, ao invés do adulto bem formado do Renascimento. O corpo instável, em crescimento ou perto da morte, é o que melhor dá a ideia da incompletude das imagens grotescas. É importante que se note que a morte não é um pólo negativo em relação ao nascimento (como é para o mundo renascentista), mas é a condição para o nascimento; “ao morrer, o mundo dá a luz” (Bahktin, 1993, p.42), ou seja, o caráter de eterna transformação que caracteriza as imagens grotescas só é possível em função da morte, que tudo renova ao ceder seu espaço ao novo. O velho e a criança, ou a velha e sua cria ainda na barriga, deixam de se opor e passam a ser condição da existência do outro. A morte, ao invés de ser o fim da vida, é a mãe grávida que carrega a vida em seu ventre.

Para Bakhtin, a degradação do que é elevado, no estilo grotesco, não é um princípio negativo, assim como é na paródia que se seguiu ao contexto da Idade Média e do Renascimento. O “alto” e o “baixo” têm sentidos exclusivamente topográficos, e não carregam cargas morais como na paródia que veio depois. Rebaixar significa aproximar o baixo e o elevado, a cabeça a as pernas, o céu e a terra, a terra e o inferno; significa entrar em comunhão com as partes inferiores do corpo, tão malditas pela cultura oficial da Idade Média. Assim, o rebaixamento é positivo, ambivalente, pois não visa somente destruir o que critica, mas também dar-lhe nova vida. Esse sentido original, festivo, de morte gerando vida, perdeu-se nas interpretações modernas do grotesco:

A paródia moderna também degrada, mas com um caráter exclusivamente negativo, carente de ambivalência regeneradora. Por isso a paródia, como gênero, e as degradações em geral não podiam conservar, na época moderna, evidentemente, sua imensa significação original. As degradações (paródicas e de outros tipos) são também características da literatura do Renascimento(...). Mas já nessa época o princípio material e corporal muda de sentido, torna-se cada vez mais restrito e seu naturalismo e seu caráter festivo atenuam-se. (Bahktin, 1993, p.19)

A nós, interessa esse sentido que Bakhtin aborda, o da morte regeneradora, já que nossa

discussão está enfatizando *o tempo*. O conjunto de imagens grotescas, nesse contexto, salienta um estado de transitoriedade, que nada mais é do que o tempo cumprindo seu papel, de transformação em curso, de eterno encaminhamento ao fim. Os conceitos e figuras elevadas têm certo caráter atemporal, como se o que fosse elevado não sofresse os efeitos do tempo. Ao rebaixar o sublime, ao trazê-lo para a terra, ele passará a envelhecer, a encaminhar-se para o fim. Essa visão nada tem a ver com o tempo linear, cronológico e artificial, que é construção dos homens, ao contrário, tem a ver com a quebra do que é oficial, e com o tempo cíclico, que é condição de tudo que existe, pois a condição para existir é, no futuro, deixar de existir. A perspectiva do tempo sobre uma linha reta, em que uma coisa é causa de outra, não vinga nas imagens grotescas, já que “a verticalidade da ascensão e da queda triunfava, enquanto que a horizontalidade do tempo histórico, do movimento progressivo para a frente, é negada.” (Bahktin, 1993, p.346)

Nesta pequena introdução, certamente não foram abordadas todas as dimensões do estilo grotesco, mas apenas aquelas que nos interessam para a análise que faremos a seguir.

#### 4.2 TEMAS GROTESCOS EM *HOTEL HELL*

O tema da morte prenhe aparece já na primeira descrição do Hotel Hell, erguido pelo Bispo Secreto sobre um cemitério de macacos, conforme trecho do capítulo *No Hotel Hell*:

Um bêbado completo, verdadeira esponja de birita. Eu deplorava isto, até surgir um táxi. Desencostei a manopla do poste e caí pra dentro. Precisava tomar outras, mais umas – um monte. E longe dali.

Pra onde amigo?

Pro inferno.

Ah, te deixo no Hotel Hell, conhece?

Cumé? Um hotel?

É, grande como uma cidade. Tem de tudo por lá, cassinos, bares, ruas, avenidas – o caralho.

Porra, nunca ouvi falar.

Foi um empresário desse aí, o tal Bispo Secreto, que comprou a antiga zona industrial inteirinha e construiu. É uma espécie de parque temática, sacumé?

Circo, coisa assim?

É, tem até mesmo circo lá dentro. Mas outras paradas também, uns jogos radicais de carro, por exemplo. Você pode alugar um Maverickão V-8 e ficar dando banda; sua missão é fugir dum maníaco de cadeira de rodas que fica nas esquinas atrás dos

carros.  
Putz! E isso é divertido?  
Ué, deve ser, O Hotel Hell é o maior sucesso.  
Me deixa lá então.  
Ó, mas tem umas história meio cabulosa também.  
Duvido que seja pior que esse lance aí.  
O povo fala que a zona industrial foi construída em cima dum antigo cemitério, coisa assim.  
De índio?  
Não, não. Macaco.  
Tá me tirando, forgado?  
Magina, fio, magina. A coisa é séria.  
E desde quando macaco morre?  
Pois é, parece que no tempo desse cemitério a macacada morria.  
Nunca ouvi falar disso.  
Ninguém ouviu falar. O terreno estava totalmente abandonado fazia anos. Existia uns lance que os sem-nada que vivia lá dizia que rolava. Umas aparição e tal, mas ninguém levava a sério. Delírio de cachaceiro.  
Macacos?  
É isso aí. Eles viram uns macaco brilhante berrando no escuro.  
E sempre a mesma visão? Ninguém desconfiou que *delirium tremens* coletivo não rola?  
Pois então. Aí o preço foi ficando baratinho...  
E o tal Bispo Secreto mandou bala, né?  
Dito e feito – construiu o Hotel Hell.  
Me larga lá.  
(Terron, 2003, p.24-25)

No capítulo *Velociraptors saem da cloaca de Mamãe*, o personagem Mongo invade uma perua escolar com doze ninfetas de doze anos e estupra cada uma delas. Este é o mote deste capítulo.

Há pelo menos dois temas fundamentais ao grotesco nessa passagem: o da morte prenhe e da indistinção entre os indivíduos. Em relação ao primeiro, temos a seguinte passagem:

“O Mongo fode uma por uma. Fode, fode, fode. Uh. Manchinha de porra no azul da sainha. Fecunda bundas, o caralho do Mongo. Então a ninfeta 1 fez 56 anos” (Terron, 2003, p.48)

Enquanto são estupidadas, duas das meninas fazem 56 e 200 anos, respectivamente. Este

dado nos dá a dimensão de confusão temporal presente no capítulo. Não há horizontalidade no tempo, as coisas de durações diversas acontecem todas ao mesmo tempo. O tempo mantém apenas sua dimensão vertical<sup>5</sup>. Outra menina faz 4000 anos, exatamente quando Mongo dá a luz a um anão, porque também foi estuprado por uma das garotas. Quatro das ninfetas são estupradas e assassinadas.

É interessante notar a transformação que ocorre quando Mongo entra na perua escolar, é como se, ao entrar, ele instaurasse o grotesco numa situação que anteriormente estava normal. Assim que começa o estupro, que sinaliza o nascimento (“Fecunda bundas, o caralho do Mongo”, [Terron, 2003, p.49]), as meninas ficam velhas de uma hora para outra, sinalizando a morte. Temos aqui o retorno da imagem da velha grávida, já comentado antes e muito recorrente no estilo grotesco.

Em relação à indistinção entre os indivíduos, temos, por exemplo, a passagem abaixo:

“O braço da [ninfeta] 6 cresce na 9. Os pentelhos da 8 saem das orelhas da 7 e sufocam Cinco.” (Terron, 2003, p.50). Esta sequência de imagena quebra a lógica de individualização dos personagens, ressaltando seu caráter grotesco. O que é posse do indivíduo no mundo oficial passa a ser compartilhado quando se está sob o domínio do grotesco. As excrescências e ramificações do corpo têm valor especial, à medida que prolongam o corpo e mistura-o a outros corpos. O fato do braço de um personagem nascer no corpo de outro é indicativo dessa mistura. Também é relevante ressaltar que esse braço simplesmente começa a crescer, como uma galho numa árvore, caracterizando o corpo grotesco, sempre em transformação, numa tensão entre interior e exterior, um tentando ocupar o lugar do outro.

Nesse caso em que braços e pentelhos nasceram no outro, as ramificações não só ocuparam o exterior como também desvencilharam-se dos seus donos, ocupando outro corpo. Esse movimento é caro ao grotesco: “[...]elas [as partes do corpo grotesco] podem mesmo separar-se do corpo, levar uma vida independente, pois sobrepõem o restante do corpo, relegado ao segundo plano” (Bakhtin, 1993, p.277).

Outros dados referentes ao estilo grotesco podem ser observados, como o *corpo incompleto*, *as dimensões exageradas*, *a presença do mundo às avessas* e *o rebaixamento da linguagem*.

Em oposição à ideia clássica do corpo perfeito está o corpo grotesco, incompleto. O

---

<sup>5</sup> “As características essenciais da Idade Média oficial foram levadas aos seus limites na imagem do inferno, espécie de condensação da seriedade lúgubre inspirada pelo medo e pela intimidação. O julgamento extra-histórico da pessoa humana e dos seus atos manifesta-se da maneira mais consequente possível. A verticalidade da ascensão e da queda triunfava, enquanto que a horizontalidade do tempo histórico, do movimento progressivo para frente, é negada.” (Bakhtin, 1993, p.346)

personagem da cadeira de rodas narra muitas passagens através de lembranças do tempo em que suas pernas o acompanhavam. Sob a ótica deste personagem, o tempo passado é geralmente associado a uma ordenação, a um estado de coisas compreensível, mas que deixou de existir no presente caótico. Este é desordenado e incompreensível, e o tempo não segue nenhuma regularidade: o sol escaldante brilha às 23h30, a Primavera chega fora de hora (Terron, 2003, p.16-17), *um bebê de sessenta anos* caminha pelo parque do Hotel Hell (Terron, 2003, p.52). Aqui cabe ressaltar que a incompletude do corpo do personagem da cadeira de rodas é simultânea ao presente desordenado em que ele vive, como se esse motivo grotesco surgisse com o desordenamento do tempo. No passado, quando o tempo era regular (“Quando a Primavera não chegava fora de hora, há muito tempo atrás.”, [Terron, 2003, p.18]), o corpo do personagem também era completo. Assim, podemos dizer que o tempo desordenado é o pano de fundo propício à construção de imagens grotescas, pois só a partir dele é possível conceber que o sol brilhe às 23h30, que um bebê tenha 60 anos, ou que uma menina de 12 anos faça 200, de uma hora para outra.

Com relação às dimensões exageradas, o capítulo *Fodido e Meio* (Terron, 2003, p.56) conta uma pequena história de amor entre um grande cravo de nariz e uma velha. O cravo, nascido no nariz do marido dessa senhora, foi crescendo a ponto de ofuscar seu próprio dono, de forma que a velha se relacionava somente com o cravo. A história termina com a velha morrendo engasgada depois de sugar o cravo do nariz de seu marido.

É relevante destacar que o nariz cumpre importante papel nas imagens grotescas, sobretudo como substituto do falo<sup>6</sup>. Seu tamanho exagerado e sua natureza de excrescência reforçam ainda mais seu caráter grotesco. Nessa passagem identificamos com clareza a lógica artística da imagem grotesca, alheia à superfície do corpo, interessada somente nas cavidades, no que brota, no que o corpo expele, ou seja, nas passagens de entrada e saída através das quais novos corpos nascem e morrem. A superfície lisa, que limita a comunicação entre o que está dentro e o que está fora, que faz do corpo matéria isolada, não interessa à imagem grotesca.

A imagem do cravo gigante que toma o lugar do dono é reveladora da pretensão grotesca de misturar o interno e o externo, de dar corpo às entranhas<sup>7</sup>. O resultado é uma imagem tremendamente absurda, um buraco negro de excrescências que cresce até ocupar o lugar do corpo que o gerou.

---

<sup>6</sup> “O que nos interessa aqui é o motivo do nariz, um dos motivos grotescos mais difundidos na literatura mundial, e em quase todas as línguas, assim como no fundo geral dos gestos injuriosos e degradantes. Schneegans observa com muita razão o caráter grotesco da transformação do nariz do imperador em focinho de animal, uma vez que a mistura de traços humanos e animais é uma das formas mais antigas do grotesco. No entanto, ele não compreende a significação do nariz nas imagens grotescas: o nariz é sempre um substituto do falo.” (p. 276)

<sup>7</sup> [...] a imagem grotesca mostra a fisionomia não apenas externa, mas ainda interna do corpo: sangue, entranhas, coração e outros órgãos. Muitas vezes, ainda, as fisionomias interna e externa fundem-se numa única imagem. (p.278)

Esses efeitos são produzidos também pela mescla de zonas heterogêneas da natureza, pois outra característica do corpo em eterno movimento é o seu permanente caráter de construção, de criação de outros corpos. Tal como o cravo gigante do qual acabamos de falar, também podem brotar do corpo grotesco órgãos, membros, animais, plantas ou mesmo outros homens<sup>3</sup>. Do corpo do personagem Bispo Secreto, brotam os peixes que nadam pela sua corrente sanguínea:

Depois de uma noite pontuada por pesadelos, desisti de afugentar a insônia no momento das tilápias principiarem cantar no pé de cação ao lado da janela de meu trailer. Os peixes-de-briga estavam florindo, o cu em couve-flor.

Só notei em frente ao espelho. Meus bíceps haviam desaparecido durante a noite e surgiram dois peixes no lugar deles – um pintado no braço direito e um bagre bigodudo no esquerdo. Os bigodes do bagre são enormes e me fazem cócegas. Quá. Não lamento por isso. [...] graças a minha nova aparência, estrelo um número cada dia mais concorrido. Meus peixes são exuberantes, com cores e luzinhas, o couro cheio de inscrições indecifráveis, a fala tácita, sempre sedutora. Quá. E como rio o tempo todo por causa dos bigodes do bagre, a platéia me ama. (Terron, 2003, p.96)

Tudo isso acaba por construir uma perspectiva de leitura de um mundo às avessas, pois conceito de destronamento é fundamental em qualquer imagem grotesca e é a partir dele que fica clara a subversão de valores que promove, fazendo com que o alto ocupe o lugar do baixo e vice-versa. Bakhtin identificou, na obra de Rabelais, o inferno como um mundo às avessas, em que os grandes são destronados e os inferiores coroados<sup>4</sup>. Ora, o Hotel Hell é o lugar que “sobranceia o inferno, dominante, do fastígio das escarpas” (Terron, 2003, p.110). Se não é o próprio inferno, está muito próximo e é muito semelhante.

No capítulo anterior acompanhamos um movimento importante que conduz os homens à animalização, enquanto cabem aos animais os papéis elevados: o Frango Assado é o messias (Terron, 2003, p.104); Mickey, o Chimpanzé, ocupa o lugar de Jesus na cruz, e ascende aos céus

---

<sup>3</sup> Aqui, Bakhtin cita a definição do grotesco feita por Hegel, que caracteriza o estilo a partir de três qualidades: mescla de zonas heterogêneas da natureza; dimensões exageradas e imensuráveis; e a multiplicação de certos órgãos e membros do corpo humano (divindades hindus com vários braços e pernas). (Bakhtin, 1993, p.39)

<sup>4</sup> Esta passagem narra o que Epistémon viu durante sua descida aos infernos:  
“E então começou a falar, dizendo que vira os diabos, falara com Lúcifer familiarmente e comera bem no inferno e nos Campos Elísios, e assegurava diante de todos que os diabos eram bons camaradas. Em relação aos condenados, disse que estava bem aborrecido por Panurge tê-lo chamado tão cedo de volta à vida:  
“ – Pois vê-los, disse ele, era para mim um singular passatempo.  
“ – Como! Disse Pantagruel.  
“ – Eles não são tratados, disse Epistemon, tão mal quanto pensaríeis: mas o seu estado é mudado de forma estranha, pois eu vi Alexandre Magno que remendava meias, e assim ganhava sua pobre vida. Xerxes vendia mostarda. Rômulo vendia sal. Numa fazia pregos. Tarquínio era tacanho. Pisão, camponês” (Obras, Plíade, p. 296)

(Terron, 2003, p.84). Nesses dois casos temos uma paródia de aspectos essenciais da doutrina cristã, sobretudo no segundo: o símio crucificado é elevado aos céus por uma enorme mão peluda que desce das nuvens para carregá-lo; na cabeça do macaco há uma coroa de espinhos, e, logo acima, uma faixa em que está escrito “AGIOTA”. Tal como Épistemon, que é ressuscitado por Panurge (e não por Deus), Mickey, o Chimpanzé, volta à vida pela mão peluda e gigante de um macaco. O ressuscitado não é coroado rei, mas agiota. Em sua estada no inferno, Epistémon vê grandes imperadores remendando meias e vendendo mostarda, enquanto os habitantes do Hotel Hell presenciam um macaco ascendendo aos céus e um Frango Assado que é coroado messias.

O rebaixamento da palavra vem como consequência, e é importante transcrevermos um exemplo do cômico bufo<sup>5</sup> (uma cena da *commedia dell'arte* italiana), para depois compararmos com uma situação de *Hotel Hell*:

Um gago que se dirige a Arlequim é incapaz de pronunciar uma palavra complicada: faz esforços terríveis, sufoca, cobre-se de suor, abre a boca bem aberta, treme, asfixia-se, sua face incha, seus olhos saem das órbitas. Tem-se a impressão de que vai experimentar as dores e os espasmos do parto. Finalmente, cansado de esperar pela palavra, Arlequim vem em socorro do gago de uma forma inesperada: dá-lhe uma cabeçada no ventre e a palavra complicada vem ao mundo. (Bakhtin, 1993, p.266)

Bakhtin vê nesta passagem “o aspecto essencial da hierarquia corporal às avessas, o baixo ocupando o lugar do alto” (Bakhtin, 1993, p.270). O rebaixamento da palavra se dá por uma inversão das funções elevadas que o pensamento e a boca cumprem na formulação da linguagem, e das funções corporais do ventre. O gesto de Arlequim, ao dar uma cabeçada no ventre do gago, faz com que a palavra presa seja libertada, expelida. As dificuldades que surgem enquanto o gago tenta pronunciar a palavra (“faz esforços terríveis, sufoca, cobre-se de suor, abre a boca bem aberta, treme, asfixia-se, sua face incha, seus olhos saem das órbitas”) lembram alguém que está prestes a dar a luz. Este “dar a luz” à palavra revela o aspecto fundamental do grotesco: ao ser concebida pelo ventre (e não pelo pensamento), a palavra deixa de ter uma origem abstrata e passa a compartilhar do mesmo *status material* de tudo que compõe o mundo grotesco.

Também o personagem O Poeta, de *Hotel Hell*, ao auto denominar-se O Poema, materializa todas as palavras e frases que julga essenciais, tatuando-as em seu corpo. “Desisti de

---

<sup>5</sup> Bakhtin cita Schneegans e a diferenciação rigorosa que este desenvolveu entre três categorias do cômico: o cômico bufo, o cômico burlesco e o cômico grotesco (p. 265). Apesar de discordar desta categorização, Bakhtin utiliza os exemplos de Schneegans para demonstrar sua perspectiva.

falar quando percebi que nada do que pudesse dizer alteraria a situação na qual me encontrava. E eu me encontrava ajoelhado diante da privada, com as mangas enfiadas até os ombros de merda” (Terron, 2003, p.111), diz O Poeta. Um pouco adiante, resolve deixar de ser O Poeta para ser O Poema: “Num só mês tatuei na epiderme tudo o que me era imprescindível, todas as máximas necessárias ao resto de minha vida. E nos aforismos ali reproduzidos havia resposta para tudo” (Terron, 2003, p.112)

Apesar de não terem o caráter topográfico da hierarquia corporal às avessas, como na cena em que o gago expõe a palavra engasgada, as palavras tatuadas no corpo do poeta também deixam de ser criações abstratas e passam a ser partes do corpo, ou seja, o que há de essencial nas duas cenas é a materialização da palavra abstrata. Em *Hotel Hell*, porém, há um rebaixamento mais contundente, que não envolve somente a palavra, mas que diz respeito à transformação voluntária do homem (O Poeta) em coisa (O Poema).

#### 4.3 OBRA ABERTA, TEMPO DESORDENADO E IMAGENS GROTESCAS

Vimos, no primeiro capítulo, que o artista moderno, ao invés de “sujeitar-se à abertura da obra como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível” (Eco, 1968 p. 42). As imagens grotescas têm muito em comum com uma poética da obra aberta, à medida que ambas negam o confinamento em si mesmas e a pretensão de um significado isolado e fechado, independente do contexto em que se encontram. Já o modelo clássico do corpo equilibrado, fechado, e de formas perfeitas é resultante de uma forma de pensar satisfeita com sua capacidade de abstração e com seu raciocínio lógico, o qual é capaz de consertar tudo o que considera imperfeição, de controlar o tempo com o relógio, de distribuir perfeitamente as medidas na escultura e de elevar o espírito do homem com sua arte sublime.

O aproveitamento das imagens grotescas em *Hotel Hell*, juntamente com seu caráter aberto, são indicativos do enfraquecimento da crença no pensamento lógico como algo capaz de dar conta da caótica realidade contemporânea. As coisas já não se encontram no lugar em que *deveriam* estar, pois esse dever é fruto da mente lógica dos homens, descritiva, que se antecipa à Natureza e pretende prescrever a ela o seu o funcionamento. Nas imagens grotescas, a distribuição equilibrada do espaço, com os corpos ocupando somente o lugar que lhes cabe, é desfeita em nome do caos que é a integração entre tudo e todos. As linhas delineadoras dos limites entre os homens e o que está fora deles é desfeita, e o interior fica visível nas cavidades através das quais o corpo se comunica com o mundo. As cavidades ganham mais importância que o próprio corpo, pois este só é importante enquanto meio pelo qual interior e exterior se comunicam.



No segundo capítulo deste trabalho, vimos que o excesso que caracteriza a grande cidade em *Hotel Hell* (a multidão que a habita e a infinidade de estímulos a que esta multidão está exposta) acabou gerando personagens muito próximos de animais. Para o aproveitamento do *excesso como motivo estético*, a imagem grotesca é bastante adequada, já que “O exagero, o hiperbolismo, a profusão, excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco” (Baktin, 1993, p. 265).

Procuramos identificar pontualmente alguns elementos grotescos em *Hotel Hell*, para que pudéssemos refletir sobre o papel que eles cumprem na narrativa. Como foi dito há pouco, a imagem grotesca possibilita uma indefinição (nos limites das formas) que é muito propícia a um tipo de narrativa que não pretende ser linear. A ambiguidade que caracteriza as imagens grotescas em *Hotel Hell* está de acordo com a ambiguidade da própria narrativa, que em certa medida não é organizada segundo uma perspectiva fixa, fechada, de sentido. Não há tentativas de doutrinar ou mesmo de transmitir qualquer tipo de conhecimento; os acontecimentos são mais ou menos independentes uns dos outros e ocorrem sem que algo tenha os precedido, ou seja, não são causas nem consequências, são isolados. Esse isolamento dos fatos narrativos reflete uma incapacidade de organizar um todo, de juntar os fragmentos e dispô-los coerentemente; reflete uma perspectiva segundo a qual as regras não são mais ditadas pela lógica linear. O mundo fragmentado e excessivo não pode ser representado, na obra de arte, se for submetido às formas fixas do modelo clássico; a dúvida do artista pós-moderno diante do mundo em que vive vai se refletir em sua arte em forma de dúvida.

Também o tempo desordenado é condição fundamental para que imagens grotescas tenham eficácia. Isso porque a ideia do tempo domesticado e mensurável – o tempo cronológico –, que é um dos grandes símbolos da capacidade do homem de submeter o funcionamento da natureza a regras abstratas, será também um grande motivo de rebaixamento nas imagens grotescas. A regularidade que o homem viu na natureza foi talvez o que lhe inspirou o desejo de ordenar o mundo segundo os princípios lógicos de seu pensamento. A ordenação do tempo e a sucessão dos fatos segundo um modelo de causa e consequência, como grandes baluartes das realizações humanas, representam aquilo que *sempre* será alvo do destronamento promovido pelo grotesco, pois este se realiza justamente ao se opor a ao ideal ordenado e expresso no tempo cronológico e na organização linear dos fatos. Se no mundo oficial os relógios e calendários guiam a rotina de muitos homens, nas representações grotescas de *Hotel Hell* o tempo cronológico-linear simplesmente não funciona enquanto meio de organizar a realidade no esquema causa e consequência, e, portanto, é incapaz de explicar que um bebê tenha 60 anos, que o sol brilhe às 23h30 ou que uma menina de 12 anos de repente faça 56. Ou seja, o destronamento do tempo

cronológico o torna inoperante nas imagens grotescas.

## CONCLUSÃO

Os conceitos teóricos trabalhados no decorrer do texto (o tempo e o espaço virtual, a teoria do excesso que conduz à escassez, a animalização, o grotesco) foram sendo abordados conforme a necessidade de explicar as formas que o tempo desordenado assume na obra, ou seja, eles foram consequência do tema central do trabalho. Assim, esses conceitos se entrelaçam para que o tempo desordenado de *Hotel Hell* possa ser melhor compreendido. O tempo e o espaço virtual servem de fundamento para a discussão a respeito do tempo singular que é o nosso presente, marcado pelo exagero de informações e estímulos a que estamos expostos; o excesso, por sua vez, vai resultar numa escassez específica, e esse movimento explica o porquê da cidade se transformar, ironicamente, na selva de concreto que é o Hotel Hell; o excesso também justifica a larga utilização de imagens grotescas na obra, pois, como vimos anteriormente, exagero, hiperbolismo e profusão são sinais marcantes do estilo grotesco; por fim, o tempo desordenado se relaciona diretamente com o grotesco, já que a grande função das imagens grotescas é o destronamento do que é elevado, estabelecido, caso do tempo cronológico que, ao ser destronado, torna-se desnorteado.

Apesar de o tempo não linear ser uma característica muito presente no que chamamos de “obra aberta”<sup>1</sup>, uma poética moderna da obra de arte, esse movimento rumo à desordenação foi observado já na obra de Shakespeare<sup>2</sup>. Não é à toa que a epígrafe que abre *Hotel Hell* seja um trecho de Hamlet, em que o príncipe do norte divaga sobre o tempo<sup>3</sup>.

Parece-nos correto dizer que a função que este uso singular do tempo cumpre na narrativa (o uso do tempo não linear, desordenado) se relaciona com o aumento da importância atribuída ao leitor na prosa moderna. Uma narrativa linear, cronológica, deixa pouco espaço para que o leitor o preencha com significados, ou, pelo menos, deixa menos espaço do que uma narrativa fragmentada, em que os nexos *devem* ser construídos pelo leitor, para que a leitura tenha sentido.

Assim, a importância que, historicamente, varia entre autor, obra e leitor, está, na prosa contemporânea, repousando cada vez mais sobre o último, por duas razões principais: a facilidade de publicação propiciada pelos meios digitais faz com que qualquer pessoa possa publicar sua obra, o que evidentemente torna trivial o fato, fazendo com que a simples publicação não seja um indício

---

<sup>1</sup> Eco, 1976.

<sup>2</sup> “Hölderlin já via Édipo adentrar esse estreito desfiladeiro da morte lenta, segundo a ordem de um tempo que deixava de “rimar”. E Nietzsche, num sentido vizinho, via aí a mais semita das tragédias gregas. Édipo, contudo, ainda é impelido por sua perambulação como movimento de deriva. É Hamlet, sobretudo, que completa a emancipação do tempo: ele realmente opera a reversão, pois seu próprio movimento resulta tão somente da sucessão da determinação. [...] Kant está numa situação histórica que lhe permite apreender o alcance todo da reversão: o tempo já não é o tempo cósmico do movimento celeste originário, nem o tempo rural do movimento meteorológico derivado. Tornou-se o tempo da cidade e nada mais, a pura ordem do tempo” (Deleuze, 1997, p.37)

<sup>3</sup> “Nosso tempo está desnorteado, maldita a sina que me fez nascer um dia para consertá-lo” (Hamlet, Ato I, Cena V)

de qualidade, e até o contrário (com qualquer um podendo publicar, a possibilidade do texto ser ruim (ou bom) é muito maior). O trabalho de interpretação, em função do caráter aberto da obra, exige muito do leitor, valorizando seu papel na própria construção do texto, já que este se encontra fragmentado, esperando que o leitor lhe atribua sentido.

Esse movimento certamente também não é novo, já que, desde o final dos anos sessenta, com o surgimento da estética da recepção, o foco de interesse da crítica recai sobre a figura do leitor, em resposta à leitura imanente do texto, proposta pelos formalistas russos. O que chama a atenção, outra vez, é a intensificação de características surgidas anteriormente, pois, se com as contribuições da estética da recepção pode-se verificar que, de fato, o papel do leitor é fundamental no sistema literário<sup>4</sup>, hoje o leitor é coautor do texto, pois lida materialmente com o percurso de leitura<sup>5</sup>.

O foco no leitor, o tempo desordenado, e o excesso característico das grandes cidades sinalizam uma questão fundamental para compreendermos a prosa de *Hotel Hell*: a dificuldade em *narrar*, explícita nos personagens narradores da obra, incapazes de relatar uma experiência que não seja a do presente imediato, induzindo-os a um estado semelhante ao de um animal. O fato de não haver um único narrador em *Hotel Hell*, ficando a cargo de cada um dos personagens a representação da realidade caótica em que estão submersos, corrobora para a construção de um presente instável, sem vivências relevantes e passíveis de transformarem-se em um passado de lembranças. Um único narrador certamente possui uma função agregadora de organizar a realidade em forma de narrativa, de dar coerência à experiência empírica e, sobretudo, de falar exemplarmente ao leitor<sup>6</sup>. Os relatos que os personagens de *Hotel Hell* fazem não são frutos de suas memórias, ou de algum conhecimento construtivo que adquiriram, mas são antes a descrição fria, sem pretensões doutrinárias, de quem se ocupa exclusivamente do momento em que vive. A realidade sempre mutável da cidade grande, as pessoas atormentadas pelo caos, a impossibilidade de compreender racionalmente o presente saturado de informações, e a ausência de relações afetivas entre a maioria dos personagens, por serem desconhecidos uns dos outros, fazem do *Hotel Hell* uma metonímia das grandes cidades dos países emergentes e subdesenvolvidos, em que a realidade é

---

<sup>4</sup> Conforme Antônio Cândido em “Literatura como sistema”. (Candido, 2007, p.25-28)

<sup>5</sup> Exemplo disso é o texto da hiperficção, em que o leitor deve, obrigatoriamente, escolher entre os diversos percursos possíveis para o prosseguimento da leitura, através da utilização dos hiperlinks. Na hiperficção, é bastante improvável que o percurso de leitura de dois leitores seja o mesmo.

<sup>6</sup> Os narradores personagens de *Hotel Hell* alinham-se, de certa forma, com o que Walter Benjamin entende por romancista, em oposição ao narrador: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites” (Benjamim, 1994, p.201)

(des)ordenada por leis caóticas, inacessíveis ao entendimento racional dos homens. Tal desordem se manifesta, sobretudo, na forma como o tempo é representado na narrativa de *Hotel Hell*.

Por ironia – e ironia é a figura de linguagem desta nossa sociedade contemporânea – a preocupação excessiva dos cidadãos com o tempo (sempre atrasados, sempre correndo) os aproximou mais do caos do que da ordem. Talvez isso seja parte do que o personagem da cadeira de rodas quis expressar quando disse: “Escassez e excesso são palavras parecidas e não alcanço o sentido disso”.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Virgílio Augusto Fernandes. *Realidade e ficção no Ciberespaço*. Disponível em <http://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/233/233.pdf>. Acesso em 24/11/20011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo-Brasília: Edunb, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal/ Charles Baudelaire*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos Líquidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral II*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

GIBSON, William. *Neuromancer*. São Paulo: Aleph, 1991.

JOHNSON, Steven. *Cultura da interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

LÉVY, Pierre. Carlos Irineu da Costa. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

TERRON, Joca Reiners. *Hotel Hell*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2003.