



## ***Hotel Novo Mundo,* a narrativa ex-cêntrica e a pós-modernidade**

Greiciellen Rodrigues Moreira\*

“Detesto conversar com estranhos”. Esta é a declaração inicial da narradora de *Hotel Novo Mundo*, de Ivana Arruda Leite, romance curto dividido em sete capítulos, correspondentes aos sete dias da semana do renascimento de Renata, a renascida. Ex-prostituta de luxo, ex-esposa do rico e poderoso César, “imperador” do Rio de Janeiro, Renata inaugura uma nova vida hospedando-se no Hotel Novo Mundo.

Nessa breve apresentação do enredo, o caráter paródico da narrativa já se torna evidente. Contudo, vale ressaltar que a paródia a que este estudo se refere não é a que se originou das teorias de humor do século XVIII. Aqui, trata-se da “paródia” segundo Linda Hutcheon, que redefine o termo de forma mais abrangente, como “uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança” (1991, 47).

Linda Hutcheon amplia a significação de paródia a partir da análise da arquitetura pós-moderna, marcada pela reinterpretção crítica ou irônica da arte do passado. A ensaísta assinala ainda que os arquitetos pós-modernos não têm o hábito de utilizar o termo “paródia” para descrever a imitação ironicamente recontextualizada que fazem da produção dos predecessores. Ela atribui esse fato

\* Mestranda em Letras (Universidade Estadual de Montes Claros/MG).

à conotação negativa da definição de paródia, historicamente limitada à imitação ridicularizadora. Ocorre que tal definição não cabe mais à arte contemporânea, pois atualmente a paródia dispõe de estratégias que vão da reverência ao escárnio.

Talvez a paródia tenha chegado a ser uma modalidade privilegiada da autorreflexividade formal da pós-modernidade porque sua incorporação paradoxal do passado em suas próprias estruturas muitas vezes aponta para esses contextos ideológicos de maneira um pouco mais óbvia, mais didática, do que as outras formas. A paródia parece oferecer, em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar *para* um discurso a partir de *dentro* desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele. Por esse motivo, a paródia parece ter se tornado a categoria daquilo que chamei de “ex-cêntrico”, daqueles que são marginalizados por uma ideologia dominante (Hutcheon: 1991, 58).

A protagonista Renata (ex-meretriz), assim como os habitantes do Hotel Novo Mundo (pobre; homossexual; aidético; solteirona; negro) enquadram-se nessa categoria ex-cêntrica. O ex-cêntrico pertence ao off-centro, é o marginal, seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia. Marca a diferença numa cultura que se presume monolítica, ou seja, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental.

Esses ex-cêntricos passaram a ter lugar de destaque na arte pós-moderna, marcada pelos questionamentos dos princípios humanistas liberais, tais como valor, ordem, sentido e identidade. Linda Hutcheon assinala que a crescente uniformização da cultura de massa é “uma das forças totalizantes que o pós-moderno existe para desafiar. Desafiar, mas não negar. Mas ele realmente busca afirmar a diferença, e não a identidade homogênea”.

Graças ao desejo de afirmação das diferenças, os ex-cêntricos passam a ser valorizados na arte pós-moderna, e a paródia torna-se sua melhor representante, uma vez que não é interesse do pós-moderno transformar o marginal em um novo centro ou negar esse centro, e sim criar a tensão e produzir o questionamento. Isso confirma a assertiva de Linda Hutcheon (1991, 28) de que em certo sentido a paródia é a forma pós-moderna por excelência, tendo em vista que, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo que parodia.

Então, o que se pretende neste artigo é fazer uma leitura de *Hotel Novo Mundo* a partir da perspectiva do ex-cêntrico, acentuando-se o caráter paródico da narrativa, que, ao usar e abusar dos princípios do cânone, evidencia os questionamentos pós-modernos sobre os pressupostos do humanismo liberal, ao mesmo tempo que revela as contradições e complexidades da pós-modernidade.

Em relação ao método crítico utilizado, é tão “anfíbio” quanto a produção artística contemporânea. Nesse sentido, pensamos em Silviano Santiago, que, ao descrever a literatura anfíbia, assinala que “a atividade artística do escritor não se descola da sua influência política; a influência da política sobre o cidadão não se descola da sua atividade artística” (2004, 66).

Sendo assim, a análise de um romance de nossa época não pode se restringir a um aspecto específico, fazendo-se estetizadora ou engajada. Como postula Linda Hutcheon, “tanto a arte como a teoria a respeito da arte (e da cultura) devem fazer parte de uma poética do pós-moderno” (1991, 32), que se caracteriza pela habilidade de articular sobreposições de interesses. Portanto, o método anfíbio, que abrange a heterogeneidade pós-moderna, colocando em xeque uma crítica unificada e unilateral, é o recomendável à análise que nos cabe fazer.

A narrativa de *Hotel Novo Mundo* é trazida ao leitor pelo olhar ex-cêntrico de Renata, cuja contundente afirmação inicial parece negada ao longo do romance, que se nutre exatamente das conversas da protagonista com os demais moradores do hotel. De acordo com Linda Hutcheon, uma consequência da ampla indagação pós-moderna sobre a natureza da subjetividade é o frequente desafio às noções tradicionais de perspectiva:

Já não se presume que o indivíduo perceptor seja uma entidade coerente, geradora de significados. Na ficção os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar [...] ou deliberadamente provisórios e limitados – muitas vezes enfraquecendo sua própria onisciência aparente (1991, 29).

Renata se mostra narradora ao abrir o texto em primeira pessoa com uma afirmação sobre sua personalidade: “Detesto conversar com estranhos, todo mundo sabe disso, menos esse cara que sentou ao meu lado” (p. 11). A partir daí, o leitor acompanha uma conversa insossa de avião entre ela e seu companheiro de viagem, Divino, e fica sabendo mais sobre a protagonista: “Acabo de me separar” (p. 13). Renata acaba se hospedando no mesmo hotel precário que Divino, o espaço em que se passará o romance.

Assim configurada, Renata parece encarnar a narradora clássica. De acordo com Walter Benjamin, os narradores gostam de começar sua história “com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica” (1994, 205). Sendo assim, espera-se que Renata apresente a história de sua vida, possibilitando ao leitor percebê-la perplexa. Afinal, Benjamin assinala que escrever um romance significa, na descrição

de uma vida humana, “levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive” (p. 201).

Todavia, em uma leitura atenta, logo se percebe a complexidade e o caráter fragmentário da narrativa pós-moderna. Os fatos narrados não aconteceram no passado, mas se desenrolam conforme Renata entra em contato com os outros personagens; e é a vida desses personagens marginalizados que se torna o foco da história. A vida de Renata é apresentada em fragmentos sem ordem cronológica. Conhecem-se primeiro episódios de sua vida a partir do momento em que encontra César e, no fim do romance, sua história a partir da infância. Ressalte-se ainda que, à medida que o enredo se desenvolve, a narradora personagem demonstra graus de onisciência que não condizem com sua especificidade, como nos seguintes trechos:

Às treze horas em ponto Jurema ligou para Divino, combinando o almoço. Ela trabalha no ambulatório da Beneficência Portuguesa como auxiliar de enfermagem. Era só subir a Fernão Cardim e estava na agência do Divino. Quando chegou na Paulista, seu coração acelerou. Não pelo esforço físico, ela subia esse trecho todo dia sem dificuldade, mas pela emoção do encontro. “A sós, finalmente”. Ela amava tanto esse homem, há tanto tempo que atribuiu a vinda de Divino para São Paulo a um milagre de Nossa Senhora Aparecida (p. 38).

Enquanto isso, no Rio de Janeiro, pelo interfone, o porteiro do edifício perguntava se o doutor César podia subir. Margô estranhou (p. 75).

Passagens assim não poderiam ser narradas por uma narradora personagem, mas por um narrador onisciente. Em *O foco narrativo*, ao analisar os tipos de narradores estabelecidos por Norman Friedman, Ligia Chiappini Moraes Leite afirma que “o narrador, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens”, sua narração parte de “um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (1985, 12-3).

Renata não poderia saber que o coração de Jurema acelerou, ainda mais que a causa da aceleração não fora o esforço físico, mas a emoção do encontro. Também não tinha acesso ao que Jurema pensava naquele momento - “A sós, finalmente” - ou que ela atribuía a ida de Divino para São Paulo a um milagre de Nossa Senhora Aparecida. Além disso, do centro fixo em que se encontrava, Renata jamais poderia saber o que se passava no Rio de Janeiro ou o estado mental de Margô.

Essa forma de narrar caracteriza o narrador onisciente intruso, cujo ponto de vista está “além dos limites de tempo e espaço” (Leite: 1985, 8) e que é capaz de tecer comentários a respeito do estado mental e dos sentimentos dos demais personagens. Desse modo, confirma-se a alegação de Linda Hutcheon sobre a multiplicidade e dificuldade de localização do narrador na arte pós-moderna. Em *Hotel Novo Mundo* há a narradora, personagem central, Renata, mas também uma outra narradora, que se mostra onisciente e intrusa, descrevendo acontecimentos fora da perspectiva da protagonista.

Posto isso, faz-se necessária agora a análise da personagem Renata, a fim de se comprovar que sua condição contraditória é apenas aparente. Renata é uma *flâneuse* pós-moderna, mais

próxima do *flâneur* de Poe do que do *flâneur* de Baudelaire. Segundo Walter Benjamin, “para Poe, o *flâneur* é acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso busca a multidão” (1989, 45).

Renata acaba de se divorciar do rico e influente advogado César, que ela sabe vigiar seus passos. Apesar das idas e vindas, dessa vez ela está determinada a não perdôá-lo. Precisa ir para um lugar onde ele não possa encontrá-la, longe o suficiente também para que ela não tenha a tentação de procurá-lo. O Hotel Novo Mundo se revela o lugar ideal.

Benjamin postula que “a multidão não é apenas o mais novo refúgio do proscrito; é também o mais novo entorpecente do abandonado. O *flâneur* é um abandonado na multidão” (1989, 51). Renata se refugia na pequena multidão do espaço marginal, do Hotel Novo Mundo. Durante sua *flâneurie*, assim como no conto de Poe “O homem da multidão” – em que o convalescente protagonista, intrigado por um misterioso velho, sente o ímpeto de segui-lo e desvendar seus segredos (s/d, 163-90) –, Renata, tentando se recuperar de um malfadado casamento, quiçá malfadada vida, segue os habitantes do “novo mundo”, desvendando seus mistérios, conhecendo suas histórias.

Veem-se logo algumas diferenças significativas entre o *flâneur* moderno do século XIX e essa *flâneuse* pós-moderna do século XXI, a principiar-se pelo fato de ser uma *flâneuse* e não um *flâneur*. Sérgio Roberto Massagli resume uma descrição de *flâneur* feita por volta de 1808, presente em um artigo de Elizabeth Wilson:

O *flanêur* é um *gentleman* que passa a maior parte de seu dia a vagar pelas ruas, observando o espetáculo urbano – as modas, as

lojas, as construções, as novidades e as atrações. Seus meios de vida são invisíveis, ficando a sugestão de uma riqueza particular, porém sem a presença da responsabilidade familiar ou gerencial dessa riqueza. Seus interesses são primordialmente estéticos e frequenta cafés e restaurantes onde atores, escritores e artistas se encontram. Entretanto, parte do espetáculo urbano lhe é oferecido pelo comportamento das classes baixas (vendedores, soldados, gente da rua) (2008, 57).

A partir do trecho acima, podemos observar nitidamente as semelhanças e diferenças entre a *flâneurie* de Renata e o modelo de *flâneur* tradicional. Primeiramente, Renata não é um *gentleman*, nem mesmo uma *lady*, e sim uma personagem ex-cêntrica, uma garota de programa que por algum tempo viveu como burguesa: “Tive tudo na mão nos últimos dez anos sem precisar pagar nada por isso” (p. 40). Entretanto, ainda que no presente viva em um mundo marginal, mantém os hábitos burgueses da desatenção aos gastos: “saí pra dar uma volta. Eu queria ver gente, olhar vitrines, fazer umas comprinhas. Velhos hábitos que persistem” (p. 23); e da ociosidade: “Fiquei assustada com o tanto de gente que havia nas lojas, nas galerias, em volta dos camelôs. Eu era a única desocupada atrapalhando a passagem das pessoas de bem” (p. 55).

Pode-se notar que essas duas qualidades, riqueza particular e ócio, são fundamentais para o exercício da *flâneurie* e permanecem na *flâneuse* pós-moderna. Como Renata poderia perseguir seus “velhos” misteriosos na multidão se não dispusesse de tempo para isso, ou se tivesse de se preocupar com questões cotidianas, como responsabilidade familiar e gerenciamento de recursos?

O que diferencia a *flâneurie* de Renata é seu interesse primordial não incidir sobre questões estéticas e cafés elegantes, como

o do *flâneur* tradicional, mas sobre problemas sociais. O espetáculo dos marginalizados da sociedade é o que o olhar detetivesco de Renata procura evidenciar. Para essa *flâneuse*, a pluralidade pós-moderna, os ex-cêntricos, é que formam um espetáculo instigante. Os “velhos” que lhe interessam e a partir dos quais seu olhar constrói a narrativa são explicitados durante uma prece em que se destaca a ironia da paródia pós-moderna:

Me ajoelhei no último banco e pedi que Deus tivesse piedade das meninhas loiras e pobres que têm defeito no coração e dos menininhos negros e pobres que precisam tirar um rim; que Ele desse forças para as mães que dormem encolhidas na poltrona velando por seus filhos pobres e doentes; que cuidasse com carinho dos veados que adoecem por amor, especialmente os figurinistas, e também dos pais de santo que nada sabem do futuro, mas decifram o presente como ninguém; que cobrisse de bênçãos as donas dos hotéis baratos que cuidam dos hóspedes como se fossem seus filhos e seus maridos, os reis da selva, especialmente os que tocam piano; que Maria, sua mãe, console o coração das mulheres que dedicam a vida ao amor de um único homem que não as merece; que o Altíssimo ilumine os caminhos de quem tem divino no nome e perdoe os césares que têm rei na barriga e acham que podem tudo; finalmente que a graça do Espírito Santo recaia sobre as prostitutas e ex-prostitutas, pra que elas entrem no reino do céu, amém (p. 89).

Silviano Santiago afirma que na narrativa pós-moderna “a figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo outro (e não por si) e se afirma pelo *olhar* que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado)” (1989).

Renata não se contradiz ao declarar no início que detesta conversar com estranhos, pois seu interesse verdadeiro não é conversar sobre si, voltando um olhar introspectivo sobre suas experiências. Essa primeira afirmação evidencia que, mais que conversar, Renata irá ouvir, ou seja, a narrativa se fundamentará em seu olhar sobre o outro.

Tal qual a descrição de Santiago sobre o narrador pós-moderno, Renata se subtrai da ação narrada, criando um espaço para a ficção dramatizar as experiências daqueles que ela observa, seres ex-cêntricos, desprovidos de palavra. Santiago acrescenta: “Subtraindo-se à ação narrada pelo conto, o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor. Ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia” (1989). Ao dar fala ao outro, Renata acaba dando fala a si, e de modo indireto é construída à medida que seu olhar desenvolve parodicamente a narrativa.

Se a paródia é o principal instrumento de expressão dos ex-cêntricos, não é estranho que seja paródica uma narrativa construída pelo olhar de uma narradora pós-moderna, ex-cêntrica, em um espaço off-centro. A paródia que principia nos nomes dos personagens se estende à localização do Hotel Novo Mundo, no centro da cidade de São Paulo. Ela possibilita que a narrativa desafie a tradição canônica do romance a partir de seu próprio interior, do mesmo modo como o marginal Hotel Novo Mundo se localiza no centro da cidade. A presença do hotel nesse lugar não cria uma tensão social, tendo em vista que o centro de São Paulo tornou-se um lugar marginalizado - a tensão é estética e encontra-se na carga semântica do vocábulo “centro”.

De acordo com Linda Hutcheon,

o romance pós-moderno questiona toda aquela série de conceitos inter-relacionados que acabaram se associando ao que chamamos, por conveniência, de humanismo liberal: autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem. No entanto, conforme tentei mostrar, questionar esses conceitos não significa negá-los (1991, 84).

A arte pós-moderna questiona a ideia de textos fechados e acabados, portadores de verdades únicas e eternas. Entretanto, o que se percebe em *Hotel Novo Mundo* é um anseio desmesurado pelo fechamento dos sentidos da linguagem. Há uma relação ressoante entre as palavras e o enredo, a fim de que haja um total fechamento do significado, de modo que o vocábulo prenuncie e ao mesmo tempo sedimente, tal como em: Renata/Renascimento da protagonista; Hotel Novo Mundo/Novo Mundo para Renata; César/Poder e influência de um imperador; entre outros.

Destaca-se, além disso, a interessante ressonância que o número sete tem com o significado do todo da narrativa. O romance se divide em sete capítulos, representando os sete dias da semana. Conforme descrito no *Dicionário de símbolos*, “o sete indica o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva” (Chevalier; Gheerbrant: 2009, 286). Sendo assim, o número sete está diretamente relacionado à mudança pela qual passará a vida de Renata. São os sete dias da semana de seu renascimento.

O número sete é também indicador de todos os conjuntos perfeitos. Chevalier e Gheerbrant assinalam que “o sete designa

a totalidade das ordens planetárias e angélicas, a totalidade das moradas celestes, a totalidade da ordem moral, a totalidade das energias”, acrescentando que os egípcios o consideravam o “símbolo da vida eterna. Simboliza um ciclo completo, uma perfeição dinâmica” (p. 826). Visto desse modo, o sete designa todos aqueles conceitos associados ao humanismo liberal – perfeição, completude, totalidade, eternidade –, que o pós-modernismo colocou em xeque. No entanto, o sete é o principal paradigma sobre o qual *Hotel Novo Mundo*, romance pós-moderno, é construído.

Ainda que a narradora seja pós-moderna e a narrativa se construa de forma fragmentada, o desfecho do romance é intrigante e inesperado, indo de encontro ao projeto pós-moderno, tendo em vista que “entre as muitas coisas contestadas pela intertextualidade pós-moderna estão o fechamento e o sentido único e centralizado” (Hutcheon: 1991, 28). O final confirma a supremacia da significação do sete sobre o todo da narrativa, atribuindo-lhe exatamente um sentido único e centralizado.

O sete indica “a conclusão do mundo e a plenitude dos tempos” (Chevalier; Gheerbrant: 2009, 828), é o símbolo do homem perfeito. A conclusão do romance é como a conclusão de um ciclo perfeito, sem qualquer tensão ou confronto. Renata volta ao seu apartamento no Rio de Janeiro para pedir por seus direitos, os quais César prontamente assegura. Ele regressara para Margô, encerrando seu ciclo, e Renata volta para o Hotel Novo Mundo, para ficar com seu “homem perfeito”, Divino. Um final absurdamente canônico e fechado para uma obra pós-moderna, uma vez que Linda Hutcheon afirma que

as estruturas de fechamento narrativo do século XIX (morte, casamento; conclusões ordenadas) são minadas por esses epílogos pós-modernos que colocam em evidência a maneira como, enquanto autores e leitores, nós *produzimos* o fechamento (1991, 86).

Contudo, aquilo que aparentemente nega a pós-modernidade é exatamente o que a evidencia, na medida que se levanta o questionamento dos conceitos do humanismo liberal, mas sem negá-los. Ademais, o uso da estrutura canônica de sentido único e fechamento narrativo deixa clara a construção paródica do texto, afinal a paródia não tenciona destruir o passado, e sim reiterá-lo ao mesmo tempo que o questiona.

Sendo assim, o final nada óbvio atua dentro do sistema canônico para subvertê-lo, em um movimento paródico que evidencia as contradições e questionamentos da pós-modernidade, evidentes em uma narrativa ex-cêntrica. Segundo Linda Hutcheon, “o centro pode não permanecer, mas ainda é uma atraente ficção de ordem e unidade que a arte e a teoria pós-modernas continuam a explorar e subverter” (1991, 88).

Pode-se observar claramente em *Hotel Novo Mundo* a tensão do ex-cêntrico, do off-centro, inevitavelmente identificado com o almejado centro – que lhe é negado –, a partir da simbólica presença de um hotel marginal no coração da cidade. Ao mesmo tempo que o olhar da narradora constrói o texto dos ex-cêntricos, cujas palavras haviam sido negadas, a ex-prostituta Renata termina por querer o centro de uma relação segura com seu novo amado. O final feliz se torna o cerne da tensão pós-moderna no romance.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rounet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 197-221.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain et al. *Dicionário de símbolos*. Coordenação de Carlos Süssekind. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 23ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LEITE, Ivana Arruda. *Hotel Novo Mundo*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Excertos de O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1985. Disponível em: [http://www.ufrgs.br/proin/versao\\_1/foco/index.html](http://www.ufrgs.br/proin/versao_1/foco/index.html). Acesso em: 26 jan. 2011.
- MASSAGLI, Sérgio Roberto. “Homem da multidão e o flâneur no conto ‘O homem da Multidão’, de Edgar Allan Poe”. In: *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, v. 12, pp. 55-65, jun. 2008. Disponível em: [http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g\\_pdf/vol12/TRvol12f.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol12/TRvol12f.pdf). Acesso em: 28 jan. 2011.
- POE, Edgar Allan. “O homem da multidão”. In: \_\_\_\_\_. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. Círculo do Livro. Disponível em: [http://www.ufrgs.br/proin/versao\\_2/poe/index81.html](http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/poe/index81.html). Acesso em: 15 jan. 2011.

- SANTIAGO, Silvano. "O narrador pós-moderno". In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 38-52. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/literaria/narrador.html>. Acesso em: 20 jan. 2011.
- \_\_\_\_\_. "Uma literatura anfíbia". In: \_\_\_\_\_. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, pp. 64-73.

