

“Em algum lugar aqui
havia uma história”:
momento qualquer e
micro-acontecimentos
sensíveis em *Hotel Mundo*,
de Ali Smith

“Somewhere here there was a story”: any time concept and
sensitive micro-events in *Hotel World*, by Ali Smith

Lilian Reichert Coelho
UFSB

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99799>

Resumo

Apresento uma leitura do romance *Hotel Mundo* (2001), da escritora escocesa contemporânea Ali Smith, pela qual interrogo sobre os processos de articulação entre estética e política a partir das noções de momento qualquer e micro-acontecimentos sensíveis, de Jacques Rancière. A hipótese ancora-se na suposição de que Smith não constrói uma narrativa, mas um exercício de fabulação, ao vincular “quase-histórias” que não sucedem às cinco personagens, fluindo de suas subjetividades, percepções, num tempo não linear progressivo pautado por coexistências. Noto que, com a mudança do foco narrativo em cada capítulo, a linguagem se altera, acompanhando movimentos mínimos de mulheres comuns, revelando atributos de afronta ao tempo, ao espaço e ao poder do neoliberalismo, representado pelo Hotel Global.

Palavras-chave: literatura contemporânea; literatura em língua inglesa; autoria feminina; tempo; democracia ficcional.

Abstract

It presents a reading of the novel *Hotel World* (2001), by the contemporary Scottish writer Ali Smith, in which I inquire about the articulations between aesthetics and politics based on the notions of any moment and sensitive micro-events by Jacques Rancière. The hypothesis is guided by the suspicion that Smith doesn't exactly build a narrative, but an exercise of fabulation that links “almost-stories” that don't follow the five main characters, flowing from their subjectivities, perception, in a progressive non-linear time guided by coexistences. I observe that, with the change in narrative focus from a chapter to another, the language also changes, following the minimal movements of these ordinary women, revealing the potencial to affront time, space and power of neoliberalism, represented by the Global Hotel.

Keywords: contemporary literature; literature in english; feminine authorship; time; fictional democracy.

Introdução

Hotel Mundo (2001) é o segundo romance da premiada escritora escocesa contemporânea Ali Smith, traduzido no Brasil por Caetano Galindo e publicado pela editora Companhia das Letras em 2009. São cinco capítulos intitulados pelos diferentes tempos verbais e isso constitui um dos traços mais produtivos de *Hotel Mundo*: as relações simbióticas entre “pluralidade do tempo” (Cowtan, 2021, p. 23), linguagem e personagens que percebem o esfacelamento de suas subjetividades ante o poder do neoliberalismo.

A transitoriedade da vida e o mistério da morte, principalmente, estão no íntimo dos princípios que regem o romance, desde as epígrafes escolhidas. Por elas e ao longo dos capítulos, Smith convida à reflexão sobre as oscilações entre o que existe em movimento constante e o que labuta dinâmica e milagrosamente para renascer e renovar-se. E não permanece na oscilação entre abstratos, oferece também uma leitura crítica sobre a vida cujo vigor se esvai na contemporaneidade, por meio de experimentações com a linguagem e pela iteração da ideia de que “A morte vem” / “A vida vai”. Com isso, instaura uma consciência da catástrofe que é o neoliberalismo, mas sem tons alarmistas ou fatalistas no plano do discurso; ao contrário, na linha do que assinalam Nestrovski e Seligmann-Silva (2000, p. 8):

[A] catástrofe é por definição um evento que provoca um trauma, outra palavra grega que quer dizer “ferimento”. Trauma deriva de uma raiz indo-européia com dois sentidos: “friccionar, triturar, perfurar”; mas também “suplantar”, “passar através”. Nesta contradição – uma coisa que tritura, perfura, mas que, ao mesmo tempo, é o que nos faz suplantá-la, já que se revela, mais uma vez o paradoxo da experiência catastrófica, que por isso mesmo não se deixa apanhar por formas simples de narrativa.

Em *Hotel Mundo*, Smith evoca os dois sentidos de catástrofe, mantendo o paradoxo: o trauma e aquilo que permite excedê-lo. Sempre presente, a grande catástrofe, que é o tempo contemporâneo. Metonimiza-se pela rede Global de hotéis, instituindo-se como espaço englobante de passagem e centro de convergência das personagens, pois é em seu interior que ocorre a catástrofe mais “fraca” (Bates, 2014): a morte de Sara Wilby. É branda porque se vincula ao acontecer cotidiano (morrer/viver), uma catástrofe “[...] não por sua força de acontecimento disruptivo, mas como um movimento de estranhamento, de desfamiliarização com o mundo, de atordoamento” (Gomes; Leal, 2020, p. 49).

Cinco personagens estão de algum modo – precário – ligadas ao acontecimento inesperado e fatal: a morte da jovem camareira de uma das filiais do Hotel Global que, antes de entrar para o mundo do trabalho, era uma promissora nadadora, tinha recém-descoberto o amor e apenas vivia sua vida de menina comum. Sara e seu fantasma, Else, Lise, Penny e Clare são mulheres diferentes entre si, só muito tenuemente relacionadas pelo espaço do Hotel Global. Elas são vetores de força centrípeta convergindo para o espaço impessoal do hotel, ponto de uma rede que vende um conforto decadente. Essa figuração espacial tão emblemática do capitalismo sarcasticamente se transmuta de espaço topofóbico em uma heterotopia, ainda que falsa, não podendo ser lugar de resistência por não impedir a tragédia.

Ainda que débil, um liame comum possível se apresenta pelas personagens como enfrentamento ao domínio das diversas formas de exclusão (materiais, sociais, simbólicas), representadas no livro pela rede de hotéis (Global) e pelo título (Mundo). Por isso, o hotel como espaço de encontro parece tão evanescente em sua potência como heterocronia¹

¹ Preocupado com o problema da dessacralização do espaço e de suas heterogeneidades constitutivas, Michel Foucault, no texto *Outros espaços*, delineia seis princípios de uma proposta de “heterotopologia”, que consiste na identificação do que denomina “alocações” e heterotopias contemporâneas (espaços outros, diferentes, utopias realizadas, contra-alocações). Entre estas localiza as heterocronias, espaços/momentos “[...] de ruptura absoluta com o seu tempo tradicional” (Foucault, 2006, p. 418-9).

(Foucault, 2006 [1967]). É por esta razão também que a pequena cidade não é nomeada, pois é nela e na história das pessoas que ali vive(ra)m, que tempos e modos de existência se sobrepõem, sendo a vida cotidiana e, por extensão, a literatura, espaços banais alternativos e de resistência contra a ferocidade da “Grã-Bretanha pós-moderna” (Smith; Galindo, 2009, p. 109), rejeitando as “fantasias liberais” (Paye, 2019).

Como contraponto à aceleração do tempo neoliberal caracterizado pela rotatividade e frieza do Hotel Global, o tempo da vida cotidiana, dos sentimentos e sensações, das experiências de difícil assimilação instaura-se como reparador, ainda que contingente e em constante perigo. O gesto de Smith ao plasmar os tempos envolve a repetição da palavra “tempo” com diferentes significados e propósitos, tanto a respeito da vida que transcorre inevitavelmente rumo a um fim quanto às imposições do tempo presente às vidas das pessoas comuns e às formas como esse tempo e a linguagem afetam suas subjetividades. Entendo a conexão fraca de relações débeis e efêmeras entre tempos diferentes como configuração de um comum contemporâneo, no sentido definido por Rancière como “espaço polêmico de confronto entre formas opostas de definição do que deve ser compartilhado” (Rancière; Rockhill; Watts, 2009, p. 286).

É a partir desses pontos que interrogo como a escritora articula estética e política em *Hotel Mundo*. Creio que Smith não o faz propriamente por meio de uma narrativa, mas por um exercício de fabulação que alinha “quase histórias”. São promessas entrelaçadas por “micro-acontecimentos sensíveis” que não sucedem às cinco personagens, mas fluem de suas percepções, de suas impressões subjetivas, num tempo não linear progressivo de coexistências (ainda que os capítulos estejam organizados um após o outro e tenham certa independência). Com a mudança de personagem e de foco narrativo em cada capítulo, a linguagem também se altera, em uma performance apoiada em ações mínimas, conforme experiências desimportantes que não

necessariamente avançam rumo a um clímax ou desfecho, delineando-se a partir dos “momentos quaisquer” (Rancière, 2021).

Hotel Mundo: alternativa ao Hotel Global

Tudo transcorre entre o verão, período da morte de Sara Wilby, e o outono, quando o fantasma está em vias de desaparecer: “Estou pendente cadente quebrando entre este mudo[sic] e o outro. Marquem o tempo, tá?” (p. 36). O livro inicia com o capítulo *Passado*, marcado pela narração vertiginosa do fantasma da jovem de 19 anos que morrera ao cair no fosso de um antigo elevador de transportar refeições em uma das filiais do Hotel Global, em uma cidade não identificada, onde ela começou, na noite da tragédia, um emprego novo como camareira. A garota subira no elevador após fazer uma aposta com um colega de que ela caberia ali. Chamo de vertiginosa a narração pelo modo como a escritora cria a narradora do primeiro capítulo, por meio de uma escrita que remete à oralidade e à poesia, com uso de aliteraões que emulam uma pessoa jovem que fala sem parar na primeira pessoa. Alguns dos diálogos são, na verdade, com ela mesma, ou melhor, com o corpo de Sara:

– uuuuuu que queda que voo que salto que tombo nas trevas na luz que mergulho que lufada baque impacto que altura que loucura que manobra que pavor e que gaita sem fôlego que estrondo estrago estralo quebrada e rasgada que coração na minha boca que fim (Smith; Galindo, 2009, p. 11).

O fantasma conversa com o leitor “Você. É, você. É com você que eu estou falando”, (p. 36) e com o corpo de Sara, mostrando-se impaciente “acabou o teu tempo” (p. 31) e ansiosa com a demora em descobrir informações sobre a queda fatal. O corpo está em decomposição, o que se destaca por elementos sensíveis nas descrições; logo, o fantasma também está prestes a desaparecer:

“O tempo, quase acabado” (p. 35). Em uma dinâmica narrativa de “corrida contra o tempo”, que confere ritmo ágil ao capítulo, o fantasma repete que está perdendo a memória, o que expressa pelo esquecimento de palavras e suas conexões referenciais com as coisas e, nesse processo, tenta lembrar e absorver os detalhes da vida. O tom não é de lamento pela morte, “‘Nada de nostalgia’, ela disse” (p. 26); trata-se da apresentação de Sara como uma moça comum, vivendo um momento de muitas mudanças, descobertas, sonhando ser uma nadadora profissional, mas tendo que trabalhar, espantando-se por ter se apaixonado pela menina da relojoaria onde leva o relógio de pulso Sekonda para consertar: “tempo morto” (Smith; Galindo, 2001, p. 35).

A isso corresponde a “desfiguração” (Rancière, 2012, p. 87) da linguagem, do corpo e de qualquer prescrição de gênero narrativo ou romanesco, invocando a dimensão caótica da experiência contemporânea por meio de um exercício de escrita que parece se criar no próprio processo como experimentação. E, por outro lado, evidencia a transgressão da normatividade de gênero, pelo processo de descoberta da paixão de Sara por outra garota, interrompido pela morte.

Os pequenos e os grandes acontecimentos são nivelados e irradiados por elementos sensíveis, sensoriais, algumas vezes expressos por neologismos e recursos gráficos – alinhamento do texto todo à esquerda, inaberta (p. 25), uso repetido do símbolo & no capítulo *Futuro do Pretérito* (p. 173-207), (m trcd, pr fvfr?) (p. 39-78), desped- (p. 12), “Eu quero dizer todo o . Morta para o . Fora desse . Mudo” (p. 36) –, sendo a relação corpo vivo-corpo morto fundamental para se compreender a proposta poético-estética e política da escritora, ao reivindicar *status* para o quase-corpo. O corpo é o que sucumbe e o que resiste ao tempo da vida que transcorre, à natureza e à biopolítica, e o que insiste apesar do tempo opressor.

O quase-corpo de Sara e do fantasma permanece em uma ambiguidade:

enquanto este confirma a paixão pela vida que se esvaiu, o corpo parece conformado com o fato irrevogável de estar morta. Uma vida que se transforma em uma promessa a menos para o milênio que se avizinha. O fantasma impertinente insiste em acordar e perturbar o corpo. Ao perceber que o tempo está mesmo no fim, teima em querer saber quanto tempo Sara demorou em sua queda, mas a confirmação desse tempo ocorrerá adiante, no capítulo narrado pela irmã de Sara, Clare. Também se ressentiu por perder a vida, suas possibilidades e dinâmicas sensoriais e tenta aproveitar os últimos momentos passeando pela cidade, flutuando, sobrevoando, entrando na casa da família no dia do enterro e depois, no hotel, em estabelecimentos comerciais, nas ruas, sempre afirmando ter dito algo a todas as pessoas: “Lembre, a vida vai” (p. 34), recado para o leitor.

O tom desse conselho não é religioso ou moralista, ela apenas constata a transitoriedade da vida, reconhecendo a beleza na banalidade do cotidiano, gesto de Smith que não é desinteressado ou poético no sentido de adorno; ao contrário, reúne estética e política. Conforme destaca Pellejero (2016, p. 32):

A preservação desse *sensorium comum específico* constitui para Rancière o essencial da política do regime estético, ora fazendo com que qualquer objeto prosaico devesse poético e repovoe a esfera da experiência estética (Rancière, 2011, p. 18), ora assimilando o *sensorium* das obras de arte ao *sensorium* das coisas que não sentem (pedras), convertendo a poesia em algo indiscernível da prosa da vida cotidiana (apud Rancière, 2011, p. 23, grifos do autor).

Na passagem do primeiro para o segundo capítulo, ao flutuar pelo Hotel Global onde a morte de Sara ocorreu, o fantasma anuncia as próximas partes do livro, introduzindo as outras personagens e narradoras pelo uso de diferentes tempos verbais, desafiando a soberania do eterno presente neoliberal e sua compressão, expressa pela rede de hotéis:

Eis uma mulher **sendo engolida** pela porta. Está bem vestida. Nas costas ela traz nada. A vida dela **poderia estar prestes a mudar**. [Penny] Eis outra aqui dentro, usando o uniforme do hotel e trabalhando atrás do balcão deles. Ela está doente e **ainda** não sabe. **A vida, prestes a mudar**. [Lise] Eis uma menina, do meu lado, vestindo cobertores, sentada perto da porta do hotel aqui, na calçada, **sua vida mudando**. [Else] (Smith; Galindo, 2009, p. 36, grifos da autora).

Os vínculos entre o hotel, o tempo, a vida de cada uma dessas mulheres (sobre as quais muito pouco é informado) constituem os capítulos do livro, organizados por promessas de histórias que não se desenvolvem por esquemas narrativos previstos em gêneros literários convencionais. Mais do que narrar acontecimentos, as quase-histórias de *Hotel Mundo* envolvem a procura por palavras que escapam e modos de se relacionar que realçam a incomunicabilidade e a intransponibilidade de barreiras diversas, num tempo que flui de maneiras e por razões diferentes. Afinal, o drama já foi representado: Sara está morta. Seu desaparecimento esboça conexões de causalidade muito frágil, cabendo ao leitor apostar com pouca segurança nelas se quiser compor uma narrativa com começo, meio e fim. A trágica e banal(izada) morte de Sara parece importante de fato para sua irmã mais nova, sendo a chegada do novo milênio, com todo o alvoroço de efeméride midiática, a povoar o imaginário ocidental, não um arauto auspicioso, mas um tempo de reiteração dos valores que sustentam a rede de hotéis Global: “[...] (notória, uma tragédia, não mencionada, uma história-oculta, a minha morte um dia estava nos jornais, e no outro tinha evaporado, um hotel tem que ganhar a vida) [...]” (p. 16).

O que pode a literatura, a ficção, contra isso? A resposta de Smith é: a literatura resiste ao iluminar sem pompa o não acontecimento, o que quer dizer: a vida. Como aponta Rancière (2010, p. 38-9), “[...] a banalidade torna-se bela por ser um vestígio do verdadeiro. E torna-se um vestígio do

verdadeiro por ser arrancada à sua evidência e transformada num hieróglifo, numa figura mitológica ou fantasmagórica”.

Há possibilidades de entradas interpretativas a *Hotel Mundo* pela crítica ao capitalismo e à globalização (a morte de Sara ocorreu entre 25 e 26 de maio de 1999), já que são feitas alusões à situação econômica e social do país onde se passa o romance. O hotel ficou fechado por três dias devido à morte de Sara, mas aumentou a procura ao reabrir, mais um caso da morbidez propagada pela mídia até a próxima desgraça ocorrer. Tento concentrar-me nos movimentos estético-políticos de Smith, alinhados em um princípio de escrita cuja base é a igualdade. A hipótese é que as diferentes dimensões do tempo, do corpo e da subjetividade conjugam-se ao apontar para uma poética-política comunitarista e desierarquizada que atravessa os capítulos, atingindo apogeu no último, intitulado *Presente*.

“Ela já foi importante antes de agora”²

Rancière ecoa de Auerbach a ideia de momento qualquer, que “[...] fica nessa fronteira na qual as vidas que vão cair no nada se elevam a uma totalidade de tempo e de injustiça, [o que] é talvez a política mais profunda da literatura.” (Rancière, 2021, p. 140). Para Auerbach, os momentos quaisquer seriam “coisas elementares que nossas vidas têm em comum” (Rancière, 2021, p. 133), o que é partilhado silenciosamente, como murmúrio, entre pessoas diferentes entre si, sem hierarquias. E esse comum seria a reversão que o realismo romanesco promoveu em relação ao que Rancière denomina regime representativo das artes, racionalidade proposta por Aristóteles e adotada como paradigma, pautada pela lógica da “separação entre a razão das ficções e a razão dos fatos empíricos” (Rancière, 2012, p. 130).

2 Todos os intertítulos são frases de Hotel Mundo.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

O autor localiza uma revolução democrática e silenciosa na ordem do sensível que se movimenta da política para a estética, ao afirmar que, num certo momento da era moderna, com o romantismo francês e com o realismo (com suas contradições), principalmente por meio do romance, “tudo está no mesmo plano, grandes e pequenos, acontecimentos importantes e episódios sem significação, homens e coisas. Tudo está nivelado, igualmente representável” (Rancière, 2012, p. 130).

Em *As margens da ficção*, Rancière explica que na era inauguradora do regime estético das artes, “os seres, as coisas e os acontecimentos mais ínfimos adquiriram uma dignidade ficcional, não porque os romancistas têm uma ternura particular pela gentinha, mas porque essas histórias minúsculas permitem à ficção jogar com a fronteira quase imperceptível entre o nada e o alguma coisa”, alcançando a “democracia ficcional” (Rancière, 2021, p. 137). Como assinala Sahd (2023, p. 5), “Contra o imperativo do decoro, o regime estético da arte afirma a indiferença do estilo em relação ao sujeito representado.” Entendo que Smith desenvolve sua crítica ao estágio atual da modernidade por um princípio de igualdade que plasma esteticamente as ambiguidades do tempo e suas conjugações políticas na literatura. Nessas tentativas, as personagens aparecem mais pelo modo como o sensível fulgura na linguagem do que por sequências de ações ou de transformações significativas.

Sara Wilby é uma ninguém que é alguém como todos os outros. Ela não é e nem fez nada extraordinário, a não ser encerrar a própria vida sem querer, numa brincadeira inconsequente com fim trágico. A interrupção de sua vida, como todas as nossas, foi um intervalo, um movimento ínfimo de paralisia da ação importante da história, da vida frenética de uma rede de hotéis, impondo a presença de algo singular que pode não ter um significado necessário ou importante para a relação de causa e efeito, mas constitui um mínimo fazer ver, um aparecer de uma sensação que irrompe do fluxo de

acontecimentos. Como afirma Rancière no texto *O desmedido momento* sobre os contos de *Primeiras histórias* (1962), de Guimarães Rosa, “A narrativa parece assim não ser mais que a história de um fim sem começo, efeito de uma desgraça que, para esse tipo de gente, é o de sempre” (Rancière, 2021, p. 167). Mas, algo mais se passa. Quase nada.

O relógio de pulso que Sara deixou na loja para consertar com a garota por quem se apaixonara continua funcionando e sendo usado pela menina. Tanto o objeto, que quase não faz sentido nesse mundo digital, quanto o tipo de comércio em extinção no mundo globalizado das coisas descartáveis, e essas meninas trabalhadoras igualmente insignificantes, persistem e imprimem alguma marca ínfima no mundo, pelo gesto mínimo da menina sem nome deslizar a fivela do relógio usado de Sara, já morta, pelo seu furo habitual. O gesto de vestir o relógio não é um signo, uma cifra, não traz em si alguma significação, apesar da repetição da palavra que nomeia o objeto, apenas se compõe como um exemplo do que Rancière chama de “linguagem secreta dos excluídos” (2021, p. 53), de “detalhe insignificante” (Rancière, 2009, p. 58-9), que impõe discretamente uma sentimentalidade anacrônica, pouco afeita à efemeridade do consumo neoliberal contra a qual uma loja que conserta relógios se insurge.

A potencialidade política desses “não aconteceres” emana do aceno ao detalhe e aos objetos aparentemente desimportantes que ganham relevância na miudeza da reflexão crítica da escritora contra as figuras apocalípticas da sociedade contemporânea, cujo símbolo em *Hotel Mundo* é o espaço do hotel. No que diz respeito ao tempo da narrativa, “o momento qualquer não constrói nem destrói nada, não aponta para nenhum fim, se dilata ao infinito, incluindo virtualmente todo e qualquer outro tempo e todo e qualquer outro lugar. Um tempo da coexistência [de igualdade], alcançado pela liberalidade do espaço” (Rancière, 2021, p. 120). Nesse mundo, “tudo

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

deve coexistir com a mesma legitimidade” (p. 126). A partir de Auerbach, Rancière pontua que

[...] o comum que está em jogo no momento qualquer não concerne ao conteúdo do tempo mas à sua própria forma. Se existe uma política da ficção, ela não vem da maneira como esta representa a estrutura da sociedade e seus conflitos. Nem da simpatia que pode suscitar pelos oprimidos nem da energia que pode engendrar contra a opressão. Ela vem daquilo mesmo que a faz ser como ficção, ou seja, uma maneira de identificar acontecimentos e de ligá-los uns aos outros. O cerne da política da ficção é o tratamento do tempo (Rancière, 2021, p. 133).

Em *Hotel Mundo*, o tratamento do tempo e a maneira de Smith conectar acontecimentos institui um exercício de fabulação que articula “quase histórias” por meio do entrelaçamento frágil de “micro-acontecimentos sensíveis” (Rancière, 2021, p. 137). No romance, um deslocamento relevante refere-se ao grande e esperado evento da virada do milênio, que perde em importância para o acontecimento menor que não é só a morte de Sara Wilby, uma jovem anônima, mas mais – ou menos – do que isso: a interrupção que é toda vida humana, na equivalência igualitária entre os que já passaram e os que passam pela vida, importantes e insignificantes, a desfilar em pé de igualdade.

“Ela gosta de enrolar coisas relevantes nos pés”

Presente Histórico é narrado por uma terceira pessoa onisciente que segue Else, moradora de rua que chama a atenção por sua tosse estrondosa e observa com ares de disputa silenciosa uma menina que repentinamente passara a frequentar “o pedaço de Else”. A garota é Clare, irmã de Sara, que os transeuntes confundem com uma pedinte e deixam mais dinheiro a ela, por estar bem arrumada e parecer triste, “[...] como se fosse uma só ferida” (p.

53). A aparência de Clare causa compaixão, enquanto a verdadeira pedinte, repulsa. Por justiça, mas sem manter qualquer contato, no final do dia, ela doa silenciosamente o dinheiro a Else.

A figura de Else é a das pessoas arruinadas produzidas pelo neoliberalismo e desprezada pelas pessoas comuns que vivem conforme o sistema. Estas lhe dirigem a palavra sem aguardar resposta, como se a garota vulnerável tivesse o dever de ouvir qualquer coisa por ocupar livremente o espaço público, incomodando os transeuntes: “Será que você não consegue meter nessa tua cabeça dura que gente decente detesta uma inútil que nem você? Vocês são a ralé do mundo. Vocês estragam o mundo para o resto de nós. A porra da ralé do mundo. (uma mulher, na estação)” (p. 47).

Um movimento crítico é associar o quase-corpo em ruína de Else (cujo caráter perspicaz e espirituoso ninguém vai conhecer além do leitor) a construções da cidade, incluindo-a como elemento mínimo (objeto banal, deslocado da ordem) amalgamado à paisagem. “Dentro dela, outra parede a sustenta ereta, vai do abdome à garganta e é feita de catarro, e vez por outra, quando ela não consegue não tossir, quando precisa tossir, não consegue se segurar, a parede desmorona. Ela a imagina se rompendo como cimento podre” (p. 43). Como a cidade pode ser um palimpsesto, Else também tem uma história, composta por fragmentos dispersos de idas e vindas no tempo, atravessadas pela imaginação e pelo sonho.

Nesse sentido, discordo da leitura de *Hotel Mundo* de Itkonen, para quem “a vida de Else é construída por histórias que, juntas, formam a grande narrativa de sua vida” (Itkonen, 2009, p. 19). Não entendo dessa forma, pois os fragmentos não parecem ter o objetivo de recompor a narrativa de vida, mas acionam a memória, a especulação e a imaginação como aquilo de que ela dispõe para sobreviver, mas também o que a violenta: “[...] a tosse dói, a farpa encravada da sua imagem quando menina dói, a combinação de tosse

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

e passado a segura com os dentes como um cachorro agarra um trapo, e a sacode” (Smith; Galindo, 2001, p. 49).

Não sabemos por que se tornou moradora de rua, apenas que tinha pai e mãe, roupas bonitas, é leitora voraz (de livros de bibliotecas), esperta, foi estuprada aos 14 anos por um prestador de serviço enquanto a mãe tomava banho, tinha um amigo ou namorado chamado Ade. Há, neste capítulo, uma crítica ao processo histórico que conduziu a um agora marcado pela aniquilação das pessoas, da história, o que é vivido e testemunhado por Else, mas também pelos jornais, que a garota usa e desdenha, ao mesmo tempo:

Else **se lembra** daquela palavra da escola. Pobre. **Naquela época** era uma palavra da história, dos tempos em que existiam os filantropos [...] Mas isso era **naquele tempo. Isto é agora.** [...] A GRÃ-BRETANHA **DE HOJE** É TREMENDAMENTE MAIS DESIGUAL **QUE A DE VINTE ANOS ATRÁS.** UMA EM CADA CINCO PESSOAS VIVE ABAIXO NA LINHA DA MISÉRIA. Essas chamadas estão acolchoando o seu calcanhar. Rá. Ela as rasgou do jornal da biblioteca. Esta cidade histórica onde ela está sentada na calçada [...] **é tudo o que restou da história agora** [...] A história de verdade acabou (Smith; Galindo, 2009, p. 47-78, grifos meus).

Desse trecho se conclui que o título, *Presente Histórico*, é irônico: não há mais história de verdade, apenas um eterno presente ruim, que despreza o passado, a não ser que ele possa ser reaproveitado para o lucro, como o prédio do Hotel Global. Um presente que mói as pessoas que ele mesmo produz como sobra: “Quando Else respira, quando se move, parece vidro quebrado. Ela se estilhaçou por dentro, com a vida que leva. Ela sabe disso. Não tem graça. Esse fato cai sobre ela como a desgraça. Ela se quebrou por dentro, queimou, e depois cobriu tudo com terra como que para deter o fogo” (p. 52-53).

Antítese do corpo decadente, a consciência de Else é vibrante, ambiguidade que evidencia um traço antissistema. Esteticamente, isso se manifesta por uma poética das abreviações que se contrapõe à abertura para a imaginação: da vida de Else, que se esvai em cada tosse, dos fragmentos de narrativas que não explicam e, principalmente, da linguagem. As frases de Else são destroços quase ininteligíveis interrompidos pela tosse e pela recorrência da súplica “(m trcd pr fvr?)” (p. 38-79). Os fragmentos de palavras são associados pela personagem à ruína do mundo do trabalho, personificado pela figura das secretárias estenógrafas: “[...] agora elas ficaram todas sem sentido, ela pensa, todas aquelas scrtrias. Viraram história. Rá. [...] Elas provavelmente estão todas na rua agora, as scs, cumprindo a mesma jornada de trabalho que Else cumpre. Ela também não precisa de vogais. *Conhece tudo quanto é abreviação*” (p. 49-50, grifos meus).

Além de perturbar a cidade com sua tosse, com sua existência em fiapo, Else encontra no seu quase-corpo o lugar para a revolta contra o sistema ao tentar recordar o beijo de Ade, sua aparência, que ela esqueceu. Na tentativa de lembrar, ela enfia as moedas (também abreviações de dinheiro, fragmentos) na boca, evocando um momento feliz com o namorado em meio a uma bebedeira de juventude. No sistema de abjeções que envolvem sua vida atual, chupar dinheiro e detectar seu gosto ruim pode ser o registro da revolta pela sua privação: literalmente degustar com prazer-aversão o minúsculo mas não insignificante objeto daquilo que a destrói: “Else lembra de ter ficado bem surpresa. *Nemo me impune lacessit*³. Essa é promessa. É isso que a ponta da língua tateia na borda do dinheiro pesado” (p. 42).

Enquanto Else tem dificuldades para lembrar de ocorrências de sua própria vida, o hotel impõe sua existência. Apesar disso, “O corpo dela está pulsando” (p. 78) mas, ao contrário da vida de Sara Wilby, apresentada no primeiro capítulo como finda no auge de seu esplendor, o que se realça pela

3 Tradução do latim: “Ninguém me provoca impunemente.”

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

exuberância na linguagem, a de Else é a expressão da decadência sem volta, da vida humana descartável que se comprime, que está no limite da “exaustão somática e psicológica” (Paye, 2019, p. 7).

Em uma noite fria, para surpresa e desconfiança de Else, a recepcionista do Hotel Global lhe oferece um quarto para passar a noite. Ela aceita e vive a experiência sem muita emoção, com o ceticismo que a caracteriza. Isso é importante porque o gesto de transgressão da recepcionista reverbera nos dois próximos capítulos: *Futuro Condicional* e *Perfeito*.

“Esvaziada de um eu, muito boa no que faz”

A recepcionista do Hotel Global é a personagem do capítulo *Futuro Condicional*, vulnerabilizada por uma condição de saúde mental que pode ter relação com o trabalho, mas isso não é dito. Isolada em sua casa, ela tenta preencher um formulário para um auxílio financeiro, mas não consegue pois desenvolveu problemas de memória, além de físicos. Recebe os cuidados da mãe, Deirdre O’Brien, e é justamente dela, de “seu novo poema épico” (p. 92), o título do livro: *Hotel Mundo*: “[...] um trocadilho metafísico, de que Deirdre sentia muito orgulho, com a cadeia Hotéis Global, onde Lise tinha trabalhado [...]” (p. 92).

A mente de Lise e suas percepções são vagas, e essa deriva se conduz pela mudança rápida de foco de atenção e em como ela se afeta pela condição de seu corpo, que somatiza sua inadequação. Assim, misturar lembranças esparsas de situações, comerciais antigos de TV, reprodução de trechos do formulário, sentimentos, poucas sensações além de dor, são recursos precários (também fragmentos, mas construídos de modo diferente do que apontei sobre o capítulo anterior) similares às associações que Lise faz em seus pensamentos, acentuando desierarquizações: “Nenhum comentário

sobre os pensamentos internos é apresentado. Todos os movimentos de Lise são descritos, não importa quão mundanos” (Gezels, 2016, p. 29).

Os movimentos de Lise são ínfimos, ela está paralisada por não compreender sua situação, o mundo, a nebulosa em que se metera e, por isso, prepara suas mínimas ações no cotidiano da doença primeiro na sua mente, mostrando a falta de autoconfiança sobre o futuro mais imediato. Tudo para ela está no condicional. “Não sei quando, ou se, eu vou conseguir fazer, bem, qualquer coisa, de novo” (p. 88). Como refere Itkonen: “Devido à doença, o mundo tornou-se um lugar irreal para Lise. Ela é incapaz de acreditar até nos seus próprios pensamentos e ações. Apesar disso, ela tenta estabelecer alguma organização em sua vida pela preparação de suas atividades em sua mente antes de performá-las” (Itkonen, 2009, p. 24). Isso aponta para o condicional do verbo que dá título ao capítulo, contrastando com o confinamento e, principalmente, com o sentimento de desajuste da personagem. Itkonen também indica que “[...] narrativas [o que chamei acima de fragmentos] que ilustram adaptações perfeitas à sociedade atormentam Lise. O contraste entre ela e a sociedade circundante é, na verdade, o tema persistente nos pensamentos de Lise” (Itkonen, 2009, p. 24).

Ainda sobre a ruptura de hierarquias, Lise relaciona o formulário, em sua frieza e tom autoritário, cujo preenchimento tanto a oprime, à poesia: “Esse formulário parece algum tipo de poesia, ela pensou. [...] Talvez Deirdre tenha escrito o formulário. Talvez Deirdre esteja certa. Há algum tipo de poesia, ruim ou boa, em tudo, em todo lugar para onde olhamos” (p. 98). No entanto, nada é de fato poético neste capítulo.

A memória se expande e Lise relembra alguns episódios do seu trabalho no hotel, com recorrentes marcações do tempo cronológico, como a contagem de quanto faltava para o turno terminar. Daí em diante, numa mudança de registro, a narração torna-se mais objetiva, compartilhando informações

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

verossímeis. Volta-se no tempo e intuímos que Lise lembra detalhes da noite da morte de Sara e das subsequentes. Nesse momento do capítulo, os parágrafos iniciam com pequenas frases em negrito que se referem a ações ou pensamentos de Lise; lembram anotações para futuro tratamento em um texto com gênero mais definido e bem podem ser detalhes que o formulário não comporta, embora este provoque pensamentos e devaneios na jovem. O uso dos recursos gráficos, muito comuns neste capítulo, diferem ao indicar o pensamento randômico de Lise em contraposição ao formulário, cujos trechos importantes recebem o sublinhado. Um dos parágrafos assim inicia: “***Está uma noite morta:*** O estômago de Lise se contrai; ela empregou a palavra impronunciável, ‘morta’, para Duncan” (2001, p. 103, grifos da autora). É neste capítulo, pelas lembranças não confiáveis da ex-recepcionista do hotel, que o leitor toma conhecimento de que a morte de Sara ocorrera em maio de 1999.

Suponho que a doença pode ter sido desencadeada pelo reconhecimento, por Lise, de Clare que, após a morte de sua irmã Sara, passara a observar o hotel do outro lado da rua. Lise repete ao longo do capítulo que é uma pessoa “bacana”, mas participara das brincadeiras e piadas sobre a queda de Sara com outros colegas, o que pode ter lhe provocado remorso, ao qual se associa um “branco na memória onde quase não há um rosto, quase não há um corpo, nada além do contorno quase vazio de uma pessoa não conhecida [...]” (p. 107). O reconhecimento de sua indiferença em relação a Sara, seu incômodo ainda não muito racionalmente elaborado sobre o mundo do trabalho, a infração do convite à sem-teto Else para passar a noite no hotel e a preocupação com sua situação financeira precária, podem ter contribuído para o colapso de Lise, ainda que houvesse um problema físico, pois há repetições da informação de que seu pescoço doía enquanto trabalhava.

Quase no final do capítulo, a narração retorna ao tempo da doença de Lise e implanta dúvidas às quase-histórias anteriormente narradas, dirigindo-

se diretamente ao leitor: “Não havia história alguma como essa que você acabou de ler, ou pelo menos, se havia, ela ainda não tinha lembrado. Tudo que foi anteriormente dito estava ilembrado [...]” (p. 115). Com isso, os titubeios de Lise se transferem para o leitor, que se descobre pego em uma armadilha. De fato, nada acontecia a Lise no tempo da doença; quando a mãe chega em casa para cuidar dela, o corpo todo lhe doía por ver a filha “pálida, desmontada, cara franzida, escura, dormindo” (p. 117).

“Mas algo dentro dela que havia sido arrombado estava de novo lacrado”

O título da seção centrada na redatora de publicidade ou jornalista Penny Warner é *Perfeito*, referindo-se ao tempo verbal e ao jornal para o qual a personagem trabalha, o *World on Sunday*. Ela era responsável pela coluna *Mundo Perfeito*, e uma de suas marcas é o uso repetido da expressão *Perfeito!*, na afetação de quem se considera superior aos outros. Penny difere das mulheres dos outros capítulos, pois não é da cidade e vê tudo de um ponto de vista externo, de quem está ali apenas de passagem: “É uma cidadezinha velha e meio tosca, lá, embora pareça toda civilizada, a arquitetura e tal” (Smith; Galindo, 2001, p. 127). Ela é hóspede do hotel e precisa escrever uma crítica encomendada sobre suas instalações. Penny está sempre em busca das “letras certas das palavras certas” (p. 125) e parece uma profissional entediada e solitária. Alguns pensamentos seus incluídos entre parênteses são quase-histórias que não lhe sucederam e que ela inventa mentalmente para contar a supostos interlocutores na cidade grande: “ninguém ia acreditar...”

Penny é a mais cerebral das personagens, ela não tem dúvidas sobre seu lugar no mundo, talvez devido à segurança de classe e ao fato de ser uma profissional liberal. Seu nome é exaustiva e ironicamente repetido no capítulo, em alusão a *penny*, dinheiro. A ela só importa detectar possíveis

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

“boas histórias”, algo interessante que lhe permita ter momentos sem tédio a uma distância segura, sem se comprometer eticamente. “Era possível que ela só estivesse precisando de um estímulo externo” (p. 130), o que encontra no corredor do hotel, ao se deparar com Clare vestida de funcionária e com Else. “Por um momento Penny realmente pôde ver a infelicidade, grossa como veludo, exuberante, dramática e franzida como uma cortina prestes a cair sobre a cabeça da menina. Então ela piscou e a ideia sumiu” (p. 132-3). Ela só captura o mundo por adjetivos grandiloquentes que soam falsos. Basta piscar para qualquer afeto pelo outro desvanecer.

Clare invadiu o hotel que tanto tempo espreitara para acessar o pequeno elevador onde Sara morrera. Ao ver a menina tentar abrir a portinhola, lacrada desde a fatalidade, uma curiosidade egoísta se instala, mesmo sem entender do que se trata, pois tudo que Penny almeja é encontrar uma grande história na qual possa atuar como heroína apenas para sua coleção pessoal de narrativas para espantar o tédio desprovidas de envolvimento: “Penny estava passando outra noite melancólica lidando com outro trabalho publicitário em outro hotel quando de repente absolutamente por acaso ela se tornou uma engrenagem no mecanismo de alguma coisa que de fato estava acontecendo” (p. 133).

Ao procurar por algum objeto pontiagudo que lhes permitisse abrir a porta do poço, Penny avista Else, “uma das pessoas mais interessantes que tinha conhecido em muito tempo, que ela tomou de início, completamente equivocada e por causa do velho sobretudo logo, elegante, e algo malcheiroso que estava usando, por uma hóspede excêntrica meio drogada ou quem sabe até uma roqueira de segunda grandeza” (p. 134). As três participam da ação, cada uma com um objetivo diferente, o que é elucidado aos poucos ao longo do capítulo.

Enquanto o tempo do relógio é tão importante para Clare (por motivos diferentes de Sara e da menina da relojoaria), Penny o despreza, assim como o próprio objeto relógio, pois nenhum jamais funcionara com ela (o que pode ser mentira). Como a menina atira o relógio do quarto de Penny no poço – “O fim da vida, o fim do tempo” (Szymanska-Sabala, 2009, p. 258) –, ela imagina uma carta de reclamação caso fosse cobrada pelo hotel, exibindo sua mesquinharia. Quando Clare começa a chorar, Penny se incomoda e sai do hotel, deixando a garota sozinha, em seu desconsolo, o que não lhe traz qualquer incômodo moral: “Um alívio percorreu seu corpo [...]. Ela tinha sido abençoada com o dom da ausência de culpa, ou pelo menos o dom da culpa nunca mais que momentânea, apenas uma questão de imaginação. Ela nunca precisava fazer mais que mudar de ar” (p. 147).

Em sua caminhada, reencontra Else, que rumo para uma área de subúrbio. Ela apenas observa as casas e os afazeres dos moradores, enquanto Penny da curiosidade passa à raiva. Ao observar Else, ela descobre uma singularidade: apesar da ruína, “uma espécie de força que era infinita” (p. 156), mas nem isso provoca mudanças em Penny, que precisa valorizar a experiência do encontro inusitado como algo sublime pelo exótico, afinal, “Essa era uma das coisas de que ela mais gostava em si própria, o fato de estar aberta à experiência, a experiências como esta” (p. 156). No entanto, essa disposição ao outro não passa de performance, pois não há empatia verdadeira que conduza a um encontro verdadeiramente humano, apenas a efemeridade interesseira de angariar mais um fragmento de história para sua coleção de anedotas, como a experiência em diferentes hotéis. Para se livrar do incômodo, preenche um cheque para Else, mas ao chegar ao hotel, o susta, justificando-se para si mesma: “Você não sabia lidar com dinheiro. O dinheiro era só um problema se você não estava acostumada. Deve ser um alívio, ficar sem. Não era por acaso que as palavras pobre e nobre eram tão parecidas” (p. 169).

Ao final, seu texto laudatório de sempre sobre o hotel, que ela julga “Perfeito”, permanece em sua cômoda vida distanciada de pessoas diferentes dela após uma noite “interessante”.

“me escuta você foi rápida você foi muito rápida”

Futuro do Pretérito é o capítulo mais devastador do livro. Narrado por Clare Wilby, é construído em fluxo de consciência, num jorro que pretende simular um diálogo com a irmã morta e, às vezes, falar sobre ela, defendê-la. Os parágrafos iniciam pelo sinal & e não há qualquer indício de pontuação. Clare conta de seu ponto de vista enlutado, inconformado, quase-histórias de sua vida e da irmã, lamentando pelo futuro interditado e por ter ficado sozinha, embora não fossem muito íntimas. A voz adolescente, em movimento de narrativa *coming of age*, relembra detalhes, acontecimentos banais compartilhados, filmes, músicas, situações, pessoas que ambas conheciam, conta da raiva que sente pela maledicência das pessoas que acusam Sara de suicídio. A escrita demonstra seu atordoamento e se inscreve como um registro dos sentimentos do presente que poderá vir a ser um legado, na forma de um diário, com as repetições e coloquialismos mais afinados à oralidade, num movimento de desierarquização entre esta e a linguagem escrita.

A narradora associa pequenos fatos do passado a possibilidades de um futuro para Sara que ela não poderá viver, a vidas de garotas comuns que não interessam a ninguém além do sensacionalismo do momento e Clare tem consciência disso. O ápice é a descoberta do tempo em seu sentido literal: em sua queda para a morte, Sara havia quebrado o próprio recorde na natação.

O último capítulo de *Hotel Mundo, Presente*, é o que mais destoa, podendo ser lido como um epílogo na forma de crônica a homenagear o lugar,

as pessoas mortas e vivas, anônimas e famosas dali e suas existências banais no sentido acionado aqui a partir de Rancière. Com isso, Smith promove o encadeamento de diferentes tempos a afrontar o eterno presente em *looping* do neoliberalismo. As frases são mais longas, com enumerações, descrições de fotografias antigas ou quase-histórias a partir de figuras de enciclopédia e moradores comuns. Ruas, pessoas, estabelecimentos são nomeados, com exceção da cidade, que se expande pelo interior da Grã-Bretanha: “Em qualquer parte, norte ou sul, qualquer cidadezinha (em nome da organização digamos que é a cidadezinha onde o muito e o pouco deste livro foram tão tenuemente ancorados) [...]” (p. 215). Essa espécie de ode ao local contrasta com a rede de hotéis Global, cujo peso e poder não suplantam a força da vida comum cotidiana, e uma cena banal que se inscreve como testemunho da vida encerra o livro: “Manhã. Pousa um pássaro, depois outro. A árvore estremece delicada. A água da chuva se desprende dos ramos e cai, uma paródia da chuva em miniatura” (p. 221).

Considerações finais

A leitura de *Hotel Mundo* aqui apresentada orientou-se pela identificação de relações entre o reconhecimento de aspectos estético-políticos a partir das noções de momento qualquer e micro-acontecimentos sensíveis propostas por Rancière. No livro, há uma narrativa principal, que é a da morte trágica da jovem Sara Wilby, a atravessar os capítulos como quase-história: do amor nascente que não se realiza, da promessa como nadadora, de sua entrada frustrada no mundo do trabalho. Os poucos segundos que separam a entrada da portinhola do elevador que transporta comida no hotel e seu fundo são também os segundos que apartam a Sara viva da Sara morta. O anteriormente excluído pelos regimes da arte, “inframundo da repetição”, não se opõe mais ao “mundo da ação”, e a morte de Sara constitui o momento decisivo

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

que instaura um “espaço-tempo inédito, onde os mesmos acontecimentos sensíveis se expandem pouco a pouco, afetando de modo semelhante todos os corpos [...]” (Rancière, 2021, p. 138).

A vida de Sara e das outras mulheres que protagonizam os capítulos de *Hotel Mundo* não contam na ordem do Hotel Global e, por isso mesmo, o desafiam violentamente ao reivindicar sua existência como forma e não apenas como conteúdo, como justiça frente às opressões sociais e aos apagamentos.

É a forma específica de dissenso⁴ que a literatura pratica com suas palavras. A política prática do dissenso sob a forma da palavra coletivamente tomada por aqueles que tencionam fornecer a prova de que falam. Já a literatura confere uma palavra singular àqueles que não podem provar isso, àqueles que não podem absolutamente falar (Rancière, 2021, p. 153).

Contra e a partir da incomunicabilidade, insiste-se na troca, por meio de diálogos instaurados em todos os capítulos por formas diferentes: Sara e o fantasma (acionamento pelo fantástico), Else e os passantes (os pensamentos dela instauram um movimento dialógico), Penny e Else (mundos que não se comunicam, apesar do diálogo, pela diferença de classe), Clare e Sara (o diálogo interditado pela morte vive na escrita).

Outro aspecto relevante é o fato de todas as personagens olharem o espaço do hotel sob diferentes e subjetivos ângulos, evidenciando que as convergências aparentes do mundo contemporâneo não resultam em confluências efetivas, permanecendo como linhas paralelas, portanto, sem um ponto comum.

Por fim, entendo que o exercício de fabulação desenvolvido por Smith em *Hotel Mundo* não pretende ser mero maneirismo em busca de um estilo

4 “ruptura com um regime normal de experiência” (Rancière; Marques; Prado, 2021, p. 33).

diferencial, mas a prática de uma intuição sobre as potencialidades criativas da literatura contemporânea na afronta aos estereótipos, às homogeneizações, às formas cristalizadas de escrita, de comunicação. A escritora parece declarar, com o choque com os usos sociais da linguagem capturados pelas formas técnicas, publicitárias, institucionalizadas, que ainda há brechas para a utopia, para sonhar um futuro para a literatura que talvez esteja em sua existência como “pequena máquina anti-hierárquica” (Rancière; Marques; Prado, 2021) que permite deslocamentos das narrativas fechadas do mundo comercial e do gosto pasteurizado para uma narratividade, ainda que mínima, constituída por momentos quaisquer em expansão criativa.

Referências

AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. (Trad.) George Bernard Sperber e equipe. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BATES, David. Unity, Plasticity, Catastrophe: Order and Pathology in Cybernetic Era. In: LEBOVIC, Nitzan; KILLEN, Andreas (Eds.). *Catastrophes – a History and Theory of an operative concept*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2014.

CORPAS, Danielle; MALCHER, Beatriz. Jacques Rancière, leitor de Eric Auerbach. *Alea – Estudos Neolatinos*. Rio de Janeiro, vol. 25/1, jan.-abr./2023, p. 150-165. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/CwWzmBVygVywfhpqyknRxgk/>. Acesso em: 08 jun. 2025.

COWTAN, Grace. “*In no Time*”: Representations of suspended Time in Contemporary Literature. University of Oxford, England, 2021. Disponível em: <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:e5a9b87d-38f1-47b8-87d3-6e328d97418e>. Acesso em: 09 jun. 2025.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Ditos e Escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 411-422.

GEZELS, Helena. *The Interminable Tapeworm – Time Perception and Stream of Consciousness in Ali Smith's Fiction*. Ghent University, Belgium, 2016. Disponível em: https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUGOI/002/349/247/RUGOI-002349247_2017_0001_AC.pdf. Acesso em: 09 jun. 2025.

ITKONEN, Ritva. *The representation of marginalized identities through Language use – Study of Character Development in Ali Smith's Hotel World*. University of Jyväskylä, Finland, 2009. Disponível em: https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/19556/1/itkonen_ritva.pdf. Acesso em: 09 jun. 2025.

LEAL, Bruno Souza; GOMES, Itânia Maria Mota. Catástrofe como figura de historicidade: um gesto conceitual, metodológico e político de instabilização do tempo. In: Maia, Jussara Peixoto et. al. (Orgs.). *Catástrofes e crises do tempo: historicidades dos processos comunicacionais*. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.) *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

PAYE, Michael. Regulating Desire: the Nature of Exhaustion in Ali Smith's Hotel World and Ewan Morrison's Tales from the Mall. *Humanities*, UK, 8(1), 51, 2019. p. 1-13. Disponível em: <https://www.mdpi.com/2076-0787/8/1/51>. Acesso em: 08 jun. 2025.

PELLEJERO, Eduardo. *Ethos, Decoro, Liberdade: notas sobre regimes de identificação das artes na obra de Jacques Rancière*. *Dialektiké*, Rio Grande do Norte, vol. 2, 2016, p. 19-35. Disponível em: <https://www2.ifrn.edu.br/ojs/index.php/dialektike/article/view/5420>. Acesso em: 09 jun. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. Trad. Fernando Scheibe. São

Paulo: Editora 34, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. Entrevista a MARQUES, Ângela; PRADO, Marco Aurélio Máximo. *Pequena máquina anti-hierárquica* – Entrevista sobre o Método da Cena. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021. Disponível em: <https://seloppgcomufmg.com.br/publicacao/pequena-maquina-anti-hierarquia/>. Acesso em: 09 jun. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. *Estética e Política*. A partilha do sensível. (Trad.) Vanessa Brito. Entrevista e Glossário por Gabriel Rockhill. Porto: Dafne Editora, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *History, Politics, Aesthetics*. ROCKHILL, Gabriel; WATTS, Philip (Eds.). Durham; London: Duke University Press, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*: Política e Filosofia. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. (Trad.) Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (Coleção ArteFíssil).

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. (Trad.) Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

SAHD, Luiz Felipe Netto de Andrade e Silva. Jacques Rancière e a estética da ação criativa. *Kalagatos* – Revista de Filosofia, Fortaleza, vol. 20, n. 1, 2023, p. 1-19. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/kalagatos/article/view/9932>. Acesso em: 09 jun. 2025.

SALOMON, Marlon. Jacques Rancière – cenografias políticas. *História da Historiografia*, Ouro Preto, vol. 6, n. 13, 2013. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/605>. Acesso em: 09 jun. 2025.

SMITH, Ali. *Hotel Mundo*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo:

Companhia das Letras, 2009.

SPARBO, Hulda Westberg. *Story and Self* – The healing possibilities of anachrony and style in Ali Smith's *Hotel World* and *How to be both*. University of Oslo, Norway, 2019. Disponível em <https://www.duo.uio.no/handle/10852/73733>. Acesso em: 09 jun. 2025.

SZYMANSKA-SABALA, Ewa. The cons and pros of being dead: the meaning of Life and Language in *Hotel World* by Ali Smith. *ACTA PHILOLOGICA*, 2009, 35 (35), 42-48. Disponível em <https://acta.wn.uw.edu.pl/resources/html/article/details?id=227561&language=en>. Acesso em: 09 jun. 2025.

Submissão: 23/04/2024

Aceite: 19/05/2025

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99799>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*