

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM LETRAS - LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

RODRIGO BRAZ MUNIZ

**TRANSPOTTING – DESCONSTRUÇÃO, CONSTRUÇÃO E
DIFERENTES RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS:
LIVRO – CINEMA**

GOIÂNIA
2015

RODRIGO BRAZ MUNIZ

**TRANSPOTTING – DESCONSTRUÇÃO, CONSTRUÇÃO E
DIFERENTES RELACÕES INTERSEMIÓTICAS:
LIVRO – CINEMA.**

Dissertação apresentada à Banca de Qualificação do Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Aparecida Rodrigues.

GOIÂNIA
2015

FICHA CATALOGRÁFICA

M966t Muniz, Rodrigo Braz
Trainspotting-desconstrução, construção e diferentes
relações intersemióticas [manuscrito] : livro-cinema
/ Rodrigo Braz Muniz -- 2016.
61 f.; 30 cm.

Texto em português com resumo em inglês
Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade
Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto
Senso em Letras, Goiânia, 2016
Inclui referências p. 59-61

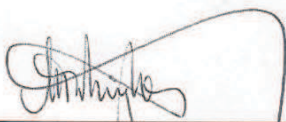
1. Literatura inglesa - História e crítica - Escócia.
2. Identidade. 3. Semiótica e literatura. 4. Adaptações
para o cinema. I.Rodrigues, Maria Aparecida. II.Pontifícia
Universidade Católica de Goiás. III. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 821.111(411)-31.09(043)

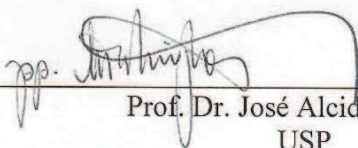
**“TRAINSPOTTING – DESCONSTRUÇÃO E DIFERENTES RELAÇÕES
INTERSEMIÓTICAS LIVRO E CINEMA”**

Dissertação aprovada em 07 de junho de 2016, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia
Universidade Católica de Goiás para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

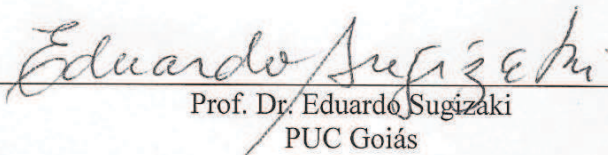
BANCA EXAMINADORA



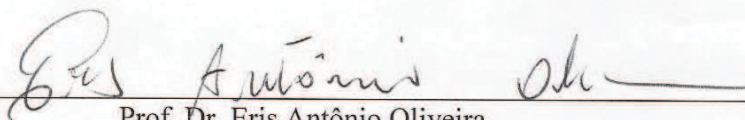
Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues
PUC Goiás (Presidente)



Prof. Dr. José Alcides Ribeiro
USP



Prof. Dr. Eduardo Sugizaki
PUC Goiás



Prof. Dr. Eris Antônio Oliveira
PUC Goiás (Suplente)

RESUMO

Trainspotting é uma obra irreverente e descompromissada, de autoria de Irvine Welsh, o qual mostra o lado B da sociedade escocesa de Edimburgo. A obra retrata a vida de cinco viciados em Heroína. Contudo, o objetivo desse resumo é mostrar como um livro com tantas características para não ser um best-seller, por causa de ele abordar assuntos como violência, drogas, morte, desconstrução, loucura e identidade, se tornou polêmico dentro da crítica literária mundial. A obra perpassa por diversas discursões, os quais um dos mais salientados pelos os personagens seria o sentido da vida dentro de sistema dominante capitalista, o qual não lhes fornece nenhum subsídio para a construção de sua própria identidade, começando pelo a situação política da Escócia, onde, na época da publicação da obra, continuava a se submeter as imposições do governo britânico. Esse desconforto perpetua por toda obra, como questionamento de identidade e de filosofia. Todavia, apesar de todas as desrealizações, desconstruções e construções, a qual Welsh nos oferece. Durante a leitura do livro, e posteriormente, assistindo a sua adaptação para o cinema, percebemos que foi realizada pelo diretor Danny Boyle uma respeitável interlocução entre semióticas diferentes, o que acarretou uma adequação ao nível da obra. Analisamos, também, o livro por meio do espectro da teoria da recepção e também buscamos refletir sobre questões relacionadas a angustia, o absurdo, a teoria do apocalipse e alienação inseridas na história.

Palavras-chave: Trainspotting, Tradução, Identidade, Desconstrução

ABSTRACT

Trainspotting is an irreverent and uncompromising work, written by Irvine Welsh, which shows the B-side of the Scottish Society of Edinburgh. The work portrays the lives of five addicted to heroin. However, the purpose of this summary is to show how a book with so many features not to be a bestseller, because he address issues such as violence, drugs, death, deconstruction, madness and identity, became controversial within the global literary criticism. The work runs through several arguments, which one of the most highlighted by the characters would be the meaning of life within capitalist ruling system, which does not gives them no benefit of their own self-construction of identity, starting with the political situation in Scotland where, in time of the work's publication, continued to submit the impositions of the British government. This discomfort perpetuates throughout work as questioning identity and philosophy. However, despite all des-realizations, deconstructions and constructs, which offers Welsh us, there is the problem of translating the book into the movie screen. While reading the book, and then, watching his film adaptation, we realized that was held by director Danny Boyle a respectable dialogue between different semiotic, which led to an adjustment to the level of the work. We also analyze the book through the reception theory spectrum and seek to reflect on issues relating to anxiety, absurdity, the apocalypse theory and alienation inserted in history as well.

Keywords: Trainspotting, Translation, Identity, Desconstruction

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
I – TRAINSPOTTING E IRVINE WELSH	9
1.1 – Irvine Welsh – escritor escocês	9
1.2 – Trainspotting- Enredo, personagens e narrativa	12
1.3 – Trainspotting – Estética e Recepção.....	18
II – CONSTRUÇÃO, DESCONSTRUÇÃO e ANGUSTIA	21
2.1 – Construção por meio da linguagem.....	21
2.2 – Desconstrução, repetição e diferença ao mundo apocalíptico em Trainspotting	32
2.3 – Angustia e o Absurdo em Trainspotting	41
2.4 – Alienação em Trainspotting	45
III – TRAINSPOTTING DIFERENCAS INTERSEMIOTICAS	48
3.1 – Diferenças entre a obra e o cinema.....	48
3.2 – Tradução da obra de Inglês para Português	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
REFERÊNCIAS.....	59

INTRODUÇÃO

Trainspotting é uma obra de Irvine Welsh, um escocês advindo da cidade de Leith, na Escócia. Em 1993, Trainspotting foi publicado e teve algumas premiações literárias, como o Livro do ano pela Scottish Arts Council Award, em 1994. Welsh se tornou conhecido por causa de seu livro e de seu passado dentro do movimento pós-punk, além de ser filho de uma família de classe trabalhadora, que para a análise do livro se torna relevante, visto que a narrativa acontece entre os anos oitenta, especificamente nos anos de governo da Ministra Margaret Thatcher. O nosso interesse em Trainspotting é devido a ele ser uma obra de ficção que retrata assuntos relacionados a classe trabalhadora, particularmente, a escocesa, e a relação de sua juventude com o vício em drogas, especialmente a heroína, além de mencionar o contágio desses adolescentes com doenças transmissíveis, como HIV. Temos o objetivo de apontar as estruturas narrativas que Welsh utiliza em sua diegese, além de tentar explicar as relações dessa narrativa com teorias da literatura, linguística, psicologia, filosofia e sociologia. Abordaremos, em análise a Trainspotting, sobre a desconstrução da linguagem do idioma escocês, pois esta se desconstrói a partir de parâmetros de língua formal inglesa, porém essa mesma linguagem se torna essencial para a construção da identidade de uma classe social, nesse momento estaremos pedindo ajuda a Martin Heidegger e Foucault com suas teorias a respeito da linguagem.

Em Trainspotting, verificaremos as teorias de Jauss e Iser para explicar a teoria da Recepção, pois, a linguagem em Trainspotting foi construída a partir de estruturas fonológicas de um dialeto, a obra se torna um tanto desagradável de ler, já que o inglês convencional não está ali, além, também, de a diegese tratar de assuntos não muito convidativos a sociedade, como morte, drogas, sexo, alienação e auto-destruição.

Dentro da diegese que se edifica em Trainspotting, podemos verificar e utilizar as abordagens a respeito da angústia em Jacques Lacan, na psicologia e, na filosofia conjuntamente a literatura, de Albert Camus e Kierkegaard, visto que a angústia se torna uma das linhas condutoras dentro da narrativa. A partir

da angústia, procura-se entender o processo de desconstrução ou vice-versa. Essa desconstrução, dentro da narrativa, leva a outros processos como a alienação e a teoria do apocalipse em Eleanor Bell.

O método dialético e qualitativo serão utilizados em nosso projeto. Tentaremos argumentar e dar suporte as análise que virão, por meio da relação entre pensamento e a realidade ao mesmo tempo, ou seja, a realidade se faz contraditória com o pensamento dialético.

As propagações após a publicação da obra, fizeram com que Welsh tivesse um filme adaptado e dirigido por Danny Boyle. As reflexões sobre esta transposição semiótica será também o nosso foco, o qual precisaremos do pensamento de Walter Benjamin, em sua obra *A Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica*, para dar suporte as nossas reflexões.

Finalmente, após as análises que foram mencionadas acima, o pesquisador fará uma última reflexão sobre a tradução da obra do dialeto escocês, chamado de “scot”, para a língua portuguesa. Nesse momento, a ajuda de pensadores como Jacques Derrida, em seu texto “O que é um tradução relevante” e, também, de pesquisadores como Even-Zohar e Sergio Romanelli serão de suma importância.

I – TRAINSPOTTING E IRVINE WELSH

1.1 – Irvine Welsh – escritor escocês

Irvine Welsh nasceu em 27 de setembro de 1958 (57 anos), na cidade de Leith, Reino Unido, Escócia. Ele se lembra que nasceu na maternidade do subúrbio de Simpson ou Elsie, perto de Leith. Informação importante para o nosso estudo, pois explica as raízes de Welsh, as quais são determinantes para a construção do pensamento do escritor. Quando jovem, sua família se mudou para um cortiço em Leith, as casas pré-fabricadas em West Pilton, e depois para apartamentos *maisonette* de Muirhouse.

Welsh estudou grande parte do tempo na Escola Secundária Ainslie Park, quando tinha completado seus dezesseis anos, Welsh já contava com vários empregos em sua lista de ex-trabalhos, isso nos mostra que ele realmente não gostava do trabalho mais do que ele gostava da escola. No entanto, ele teve muito sorte de conhecer algumas pessoas excepcionalmente decente em ambos lugares, a maioria dos quais toleraram seu comportamento. Welsh mudou de Edimburgo, onde vivia há alguns anos, para Londres na busca da cena *punk*, a qual crescia vigorosamente, em 1978. Lá, Welsh tocou guitarra e cantou no “The Pubic Lice”- The piolhos pubianos, e Stairway 13- Escada 13, lugares marcados como precursores do movimento punk na capital inglesa. Mais tarde, ele trabalhou para o Conselho de Hackney, em Londres e estudou computação com a ajuda de uma bolsa da Comissão Manpower Services.

Irvine fez parte da geração do final dos anos setenta que chamava-se de “London Called”- o *Chamado Londrino*, o qual mostrava o lado *punk* da sociedade da cidade de Londres, fazendo parte da anti-cultura da cultura burguesa e shakepeareana dos ingleses. Ele também tentou recuperar o atraso educacional que ele tinha perdido, enquanto sonhava com as coisas mais interessantes, como a cena *punk*. Na mesma época, sua vida melhorou, pois conseguiu um trabalho melhor e começou a vender algumas propriedades, isso lhe deu mais dinheiro. Depois de um tempo em Londres, Welsh finalmente voltou para Edimburgo, onde trabalhou no período matutino para o conselho da

cidade no departamento de habitação e no período noturno, passou a estudar para um MBA na Universidade Heriot Watt .

Em 1989, Irvine volta a sua cidade natal, e isso lhe dá muita alegria, porém, enquanto ele ainda gatinhava em sua produções literárias; roteiristas, músicos e escritores como; Kevin Williamson, Duncan McLean, Barry Graham, Alan Warner, Paul Reekie já estavam produzindo. Influenciado e energizado pela nova cena musical, as tão chamadas de “Rave”- *Delírio* , ele começou a escrever alguns contos e seu caminho se cruzou com os artistas mencionados anteriormente. Welsh fez um esboço do que viria a ser “Trainspotting” em 1990 e publicado partes deste a partir de 1991 em “DOG” , uma revista da costa oeste da Escócia e em “New Writing Scotland”. Duncan McLean publicou partes do romance em dois panfletos chamdos de “Clocktower”: quatro Histórias de um romance . Enquanto isso Kevin Williamson , membro do Muirhouse, grupo de escritores de Duncan McLean, publicou seções de Trainspotting na revista literária Rebel Inc. A partir desse momento, Duncan McLean recomenda Welsh para Robin Robertson, então diretor editorial de Secker & Warburg, que decidiu publicar *Trainspotting* , apesar de acreditar que era improvável a sua venda.

Quando perguntam a Welsh, como foi começar sua carreira e princilamente escrever *Trainspotting*, ele comenta que, “ingenuamente, tinha pensado nas 100.000 palavras que ele tinha escrito, mas que não tinha muito sentido, porém deu muito certo ”, e então ele teve que se sentar e escrever uma prequela de *Trainspotting*. Contudo imergindo-se mais uma vez no violento, humor negro, assustadoramente sem afeto, mundo caótico tumultuante, de suas famosas historias ficcionais de viciados.

Quando *Trainspotting* foi publicado em 1993, Irvine Welsh saltou para a fama. O seu romance foi rejeitado pela shortlist “Booker Prize”, após ofender as sensibilidades de duas juízas da cidade de Edimburgo, as quais achavam que o livro abordava questões dos usuários de drogas e que elas não faziam parte da realidade posta por Welsh . Apesar desta inquietação da crítica e a sociedade escocesa, sua obra recebeu muitos bons comentários, os quais envolvia também em desgostos e indignações, o que o fez instituir uma tradição que continua até hoje, a publicação de assuntos não abordados por

outros escritores, como por exemplo, sexo, drogas, violência, angústia e morte. Em agosto de 1995, Irvine Welsh desistiu de seu trabalho matutino e começou a se dedicar a escrever.

Welsh comenta em uma entrevista que o seu processo de escritura do livro foi bastante diferente, pois muitas pessoas acham que ele era exatamente igual a seus personagens

Então eu comecei a escrever *Trainspotting*, como uma forma de dar sentido a minha própria vida e tempos. Quando escrevi o livro eu estava vivendo em circunstâncias diferentes das personagens. Eu tinha um bom emprego, era casado, e em grande parte tinha meus problemas de abuso de substâncias sob controle. Acid house bateu - me desta zona de conforto. Logo eu estava de volta ao submundo, rasgando-o nos fins de semana, energizado pelo poder daquela cena, mas também com um novo encontro de reflexividade que a fraqueza e a queda ao exacerbação ao êxtase (*Guardian, the*).

Desde adaptação da obra para o cinema feito por Danny Boyle, o qual foi lançado em Fevereiro de 1996, Irvine Welsh tem permanecido uma figura controversa, cujos romances, palco, tela, peças de teatro, novelas e contos têm-se revelado difícil para os críticos literários de assimilar. Mais livros têm seguido após o lançamento de *Trainspotting*, *Marabou Stork Nightmare* (1995), *Ecstasy: Three Tales of Chemical Romance*, em 1996, *Filth* (1998), *Glue* (2001), *Porno* (2002), *Bedroom Secrets of the Masterchefs* – As Revelações Íntimas dos Grandes Chefs (2006), *Crime* (2008), e seu último livro, *“Skagboys”* 2011, o qual tornou-se a primeira obra a ir direto ao número um da lista de best-sellers do jornal Sunday Times, um feito imitado por *Filth*, que se tornou o livro mais vendido de Welsh depois de *Trainspotting*. Seu primeiro romance já vendeu quase 1 milhão de cópias só no Reino Unido e é um fenômeno mundial. Livros como *“Clue”*, *“Porno”* e *“Bedroom Secrets of the Masterchefs”* têm aumentado o seu perfil como escritor nos Estados Unidos e Canadá.

Ele recentemente está trabalhando em filmes e é um parceiro de duas empresas de produção cinematográfica. Ele se juntou com *Four Ways* filmes, que foi fundada por Antonia Pássaro, Robert Carlyle e Mark Cousins, e criou recentemente filmes como; *Jawbone*, com seu parceiro roteirista Dean Cavanagh, e *Phil John* e *Jon Lewis Owen*.

Em 2005 Welsh casou-se pela segunda vez. Ele vive principalmente em Dublin, mas retira-se para Miami Beach para uma grande parte do inverno. Ele visita sua cidade natal de Edimburgo regularmente, geralmente para visitar amigos, familiares e Hibernian FC em Easter Road .

1.2 *Trainspotting* - Enredo, personagens e narrativa

Publicado em 1993 e nomeado para o Livro Scottish Arts Council Award em 1994, as primeiras 3 000 cópias impressas de *Trainspotting* foram reimpresso dezesseis vezes, e o romance vendeu 150 000 cópias em 1996 (MORACE, 2001, p. 73), quando o filme foi lançado. *Trainspotting* foi o filme britânico de maior sucesso de 1996 e ganhou US \$ 72 000 em todo o mundo.

Até o final da década *Trainspotting* era um livro , uma peça, um filme, uma - palavra falada, o assunto de cartazes, camisetas e uma trilha sonora. Em busca de uma crítica literária a *Trainspotting*, podemos já descobrir muito sobre a obra a partir do seu próprio título, que é uma gíria escocesa, o qual significa uma atividade sem sentido, uma total perda de vida e tempo.

Percebemos em *Trainspotting*, que a obra tem uma narrativa sustentada pela a linguagem de seus personagens, como bem explica Roland Barthes, no seu livro *Análise Estrutural da Narrativa*, em que a

linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura [...] no cinema, nas histórias em quadrinhos[...] na conversação (BARTHES, 1976, p.19).

A obra é envolvida em ciclos narrativos por meio de um número diferente de usuários , aproveitadores, enganadores , e “hooligans” (arruaceiros) em geral, embora a obra se concentre em um grupo de cinco viciados . A narrativa se postula em frases construídas a partir de estruturas representativas de fonemas referentes a língua inglesa, e que posteriormente, se transformam em um discurso complexo de ideias, assim *Trainspotting* se faz por meio de uma construção múltipla de personagens em sua narrativa.

Mediante a essa narrativa, tem-se uma literatura que se mostra engajada no uso da linguagem para expor todo tipo de sentimentos, desde paranóia a paixão; de ideia e perturbações, como síndromes e dilemas, como é registrado em alguns capítulos do livro, dilemas 65,66,75. Em uma análise verticalizada, não se pode refletir a respeito da construção narrativa da obra escocesa, a partir somente de uma estrutura linguística de fonemas, pois devemos observar o nível de funções dessas mesmas estruturas, representadas por sintagmas, de sintagmas às palavras, de palavras inseridas em frases, de frases incorporadas em um discurso, construindo uma narrativa, em que os signos expressam o seu significado, assim como o seu significante, visto que a língua da narrativa não é a língua tradicional, e sim uma língua que emerge das variações linguísticas, apesar de frequentemente sustentada por ela; as unidades narrativas serão substancialmente independentes das unidades linguísticas, valorizando, assim, o romance.

O romance é construído a partir da visão de um grupo de jovens que optaram por abandonar alguns elementos que constituem a sociedade, como família, religião etc, em busca de alegria em uma substância química. *Trainspotting* conta a vida desse grupo de jovens viciados em heroína em Edimburgo, na Escócia. Num subúrbio da capital escocesa, quatro jovens sem perspectivas mergulham no submundo para manter seu vício pela heroína. "Amigos", que são ladrões e viciados, caminham inexoravelmente para o fim desta amizade e, simultaneamente (com exceção de um do bando), marcham para a auto-destruição.

O romance se concentra principalmente em Mark Renton, um também viciado em heroína, que intermitentemente tenta deixar o vício. Ele e seu companheiro de vício, "Spud", fraudam os subsídios de seguro desemprego do governo para financiar seu hábito. Eles têm um companheiro chamado Simon " Sick Boy " Williamson, um charmoso cafetão em algum momento. Renton também têm vários amigos não viciados: Tommy, um inocente obcecado por sexo; Davie, um esportista; e Begbie, um alcoólatra.

Durante a narrativa, tendo a teoria de Barthes como fio condutor, temos vários momentos, aos quais a função cardinal se torna presente na narrativa. No primeiro capítulo "Skag Boys", onde todos estão juntos na local

que eles próprios chamam de “Mother Superior” há diversas ações que se iniciam e se fecham dando suporte ao pensamento de Barthes sobre a função cardinal, ou núcleos. Nesse mesmo capítulo, temos ações da namorada de “Sickboy”, que é um personagem secundário, o qual nos interessa por inserir a teoria da catálise de Roland Barthes. Assim sendo, temos outras ações que mostram a junção das duas funções – cardinal e catálise- e isso acontece, em uma capítulo posterior ao de “SkagBoys”, quando namorada de Tommy rompe com ele, e, logo, por influência dos amigos, ele está fazendo uso de heroína, resultando na única maneira de Tommy conseguir lidar com a perda de seu relacionamento.

A história tem várias frentes cardinais, como foi o caso de Tommy, acima mencionado. Além desse foco narrativo, acontece em um outro momento da história, simultaneamente a outros, que Begbie está irritado, pois sua namorada ficou grávida, mas ele raramente tem que vê-la, visto que ele, muitas vezes, fica fora da cidade levando drogas à Londres. Renton, temporariamente “limpo”, acidentalmente dorme com uma menina, chamada Kelly, de 14 anos de idade, pensando que ela era uma adulta, a qual se tornaria muito importante para ele, pois ela questiona os hábitos antigos que Renton tem para encerrar a vida. Logo, ele e Spud recaem e são pegos roubando livros para financiar seu hábito. Spud vai para a cadeia, e Renton tenta tratamento com metadona, assim recaindo novamente em overdoses, e seus pais forçam-no a parar por meio de um tratamento sem drogas.

Em transpotting, podemos considerar algumas estruturas narrativas propostas por Barthes, as quais ele define por índices. De acordo com Barthes, índices são os elementos da narrativa que ajudam a criar sua “atmosfera”, seu clima. Uma história como a de Welsh é carregada de índices que vão aumentando de intensidade até o clímax final. No capítulo “O primeiro dia do festival de Edimburgo”, Mark Renton se encontra em um banheiro totalmente subhumano, o qual, por motivos de constipação, faz suas necessidades, porém ele tinha acabado de colocar dois supositores de ópio, assim teve que, por razões de seu vício, depois de defecar, procurar as suas drogas.

Baixo as calça e sento na porcelana fria e molhada, tentando me encostar o mínimo possível. Esvazio as tripas, sentindo como se tudo, vísceras, estômago, intestinos, baço, fígado, rins, coração, pulmão e até a porra do cérebro, estivesse escorregando pelo meu cu

pra dentro da privada. Enquanto cago, as moscas ficam golpeando a minha cara, mandando calafrios pelo meu corpo todo. Agarro uma delas e, pra minha surpresa e euforia, sinto o bicho zumbindo dentro da minha mão. Aperto o suficiente pra deixar ela imobilizada. Abro o punho e vejo uma bandida duma varejeira, imensa, imunda, grande como uma groselha peluda.” [...] “ Caio da privada, meus joelhos chapinham no mijo do chão. Minha calça jeans gruda no piso e absorve a urina com voracidade, mas eu mal percebo. Enrolo a manga da minha camisa e hesito rapidamente, olhando pras marcas nos meus braços, cheias de cascas, algumas delas secretando líquidos, antes de enfiar as mãos e antebraços dentro da água marrom. Revolvo meticulosamente e recupero na hora uma das minhas bombinhas. Limpo um pouco da merda que tá presa no supositório; ele tá um pouco derretido, mas quase totalmente intacto. Largo ela na tampa da cisterna. A localização da outra exige uma série de longas dragagens na imundície e o esmiuçamento da merda de vários bons apostadores” (WELSH, 1993, p. 24).

Nessa narrativa do banheiro não temos somente os Índices, mas também as funções Cardinais, Catálises e uma outra estrutura, que Barthes refere-se como Informantes. Esses dados precisos e significantes conferem realismo e autenticidade à história e não levam o leitor ou usuário a decifrar uma pista ou indício. Eles são claros e transparentes, sua funcionalidade não está na construção da história, mas na construção do discurso.

Não muito tempo depois Renton decidi ficar limpo, contudo seu irmão Billy é morto por uma bomba do IRA (*Irish Republican Army*) - Exército Republicano Irlandês, em Ulster, província da Irlanda do Norte. Cansado da Escócia, Renton viaja para Londres, mas em uma visita em casa, ele se envolve com um conhecido chamado Kelly. Enquanto Renton está em na capital Inglesa, Davie contrai HIV e inventa um plano elaborado para vingar-se do homem responsável, o qual acabou matando-o. Não muito tempo depois, outro viciado e amigo de Renton chamado Matty morre, reunindo o círculo viciados do romance. Por esta altura, Renton e Kelly se separaram, e ele logo decide se mudar de volta para Leith.

De volta para casa e relativamente “limpo”, Renton é forçado a lidar com o seu passado, encontrando seu antigo comerciante de drogas, agora um amputado, e Tommy, que contraiu HIV, aparentemente perto da morte. A história termina com Begbie arranjando um negócio de heroína em Londres, ganhando 16.000 libras, aos quais seriam divididos entre Renton, Spud, Sick Boy, e ele próprio. Contudo, Renton rouba o dinheiro e foge para Amsterdam, pronto para começar uma nova vida.

O romance é, no final, uma série de narrativas curtas vagamente conectadas com um elenco de personagens recorrentes. Mais do que contar uma única diegese, ela ilumina uma subcultura inteira, dando ao leitor uma noção do modo como esses grupos interagem e as histórias que sobrevivem a partir de suas curtas vidas.

A maioria das narrativas estão correlacionadas não apenas a aspectos técnicos da estrutura da obra literária, mas na relevância de perceber o sujeito da fala em certas circunstâncias, pois a pertinência de um discurso está diretamente conectada à autoridade de seu enunciador.

Como afirma Roland Barthes: "quem fala (na narrativa) não é quem escreve (na vida) e quem escreve não é quem é (na sua autenticidade)", a partir dessa premissa, os personagens de Welsh se tornam narradores. Dentro dessa diegese, Renton também se torna um sujeito ontológico, como diz o semiótico francês, A.J.Greimas, especialmente pelo fato de que o eu do narrador não é o eu do escritor.

Analisando a brilhante construção do personagem principal, o autor escocês consegue transformar Mark Renton em um personagem dionisíaco, a afirmação triunfal da realidade e suas contingências, a desintegração do eu e a ligação do ser humano com a realidade nua e crua, dessa forma não tendo uma atitude apolínea dentro da história.

A fim de entendermos melhor a diegese desse grande romance, utilizaremos a terminologia proposta por Gerald Genette, a qual pode-se classificar o personagem Mark Renton como um narrador intradieético, já que é um personagem que, dentro do texto, assume o papel de narrador; e homodieético, quando os fatos, ideias ou sentimentos que está expressando dizem respeito a ele próprio. Todavia, em outros momentos durante a diegese, Renton, assim como alguns outros personagens, se tornaram também extradieéticos, pois não participaram na diegese, a qual narraram.

Trainspotting assume a forma de uma série de histórias curtas, com um elenco de personagens recorrentes. Como tal, o enredo é disseminado por meio de uma narração de giro, envolve-se em primeira pessoa a narração de uma série de personagens diferentes e também em terceira pessoa, narrador onisciente, que vagueia sobre cenas de grupo em uma estrutura sequencial.

Como diz Sergio Motta, no seu livro “O engenho da narrativa e sua árvore genealógica”, comenta sobre a relação da linguagem verbal e a narrativa . Em o escritor afirma que,

Como uma arte fabricada a partir da linguagem verbal escrita, a narrativa literária condicionou a estrutura essencial de uma natureza temporal na linearidade da prosa, que passou a funcionar como um suporte de expressão na configuração de um texto, que lhe serve como veículo de divulgação.(MOTTA, 2006, p.32).

A variação na narrativa nega o todo, assim elevando a obra a um outro patamar. A linguagem verbal e polifônica faz com que a obra se torne diferenciada de outras. Welsh elabora sua narrativa usando a fala de diferentes narradores, como por exemplo, Mark Renton, que é o narrador mais comum durante a diegese, mas existem outros narradores na história: Spud, Sick Boy, Begbie, Kelly, Davie, Tommy, Rav. Em geral, esses narradores se tornam diferenciados por seu estilo de fala. Renton, Spud e Begbie, por exemplo, narram em um dialecto escocês com forte sotaque que parece quase como uma outra língua, porém essa linguagem mostra que o romance optou por um outro tipo de personagem, saindo do âmbito geral da língua para o particular, mostrando o contexto sociocultural e histórico escocês, e exatamente por isso que se tornou um best-seller. Todavia, há uma outra personagem na diegese, Kelly, a qual tem a fala mais parecida com padrão Inglês britânico, embora não inteiramente sem dialeto. Por outro lado, em *Trainspotting*, há uma narrativa em uma terceira pessoa, a qual distingue-se por ser inteiramente em inglês Britânico.

Tal modificação do foco narrativo dentro da própria obra assegura um conflito de sentimentos e de ideias, assim ele é, em grande parte, polifônico, pois há uma combinação de pluralidade de vozes. O caráter dialógico concede à obra de arte literária sua função primária de contestar os valores ideológicos, estimulando o leitor à reflexão sobre a condição humana. Desse modo, o dialogismo, essência da teoria bakhtiniana do discurso, reitera a presença do sujeito na comunicação, que não é vista apenas como uma simples transmissão de informação, mas como uma interação verbal ou não verbal. O que acontece frequentemente em *Trainspotting*. Os sujeitos se constituem na e pela interação. O discurso, construído a partir do discurso do outro, nunca está

concluso. Então, o texto é composto de várias vozes que, na polifonia, têm de ser equipolentes. Segundo Bakhtin, a polifonia é parte essencial de toda enunciação, já que em um mesmo texto ocorrem diferentes vozes que se expressam, e que todo discurso é formado por diversos discursos. Só compreendemos enunciados quando reagimos às palavras que despertam em nós ressonâncias ideológicas e/ou concernentes à nossa vida. Nesse discurso polifônico bem construído, podemos salientar a importância da obra escocesa para os estudos de obras literárias.

1.3 *Trainspotting* – Estética e Recepção.

A partir das características de relação que se estabelece entre a obra escocesa e seus leitores, varia-se também o quadro teórico que assumimos como primordial. Buscando entender a obra de Welsh por meio do prisma da teoria da Recepção em Hans Robert Jauss, o fundamental é mostrar a historicidade do fenômeno. Já em Wolfgang Iser, o foco é estabelecer um tipo de interação que a obra possa manter com o leitor durante a leitura. No primeiro, percebe-se o cuidado com a recepção e no segundo, com o efeito.

Em *A Estética da Recepção: colocações gerais* (2002), Jauss evidencia a utilidade de diferenciar duas formas de recepção: o primeiro seria o processo em que se consolidam os efeitos e o significado para o leitor contemporâneo da obra. O segundo, fala-se a respeito do processo histórico pelo qual o texto é recebido e interpretado por vários leitores. Esse movimento possibilita ao autor determinar uma conexão mais segura com as teorias que eram desenvolvidas por Wolfgang Iser – que se evidenciavam, principalmente, pelo enfatizado grau de exame do ato de leitura, além de elaborar uma nova construção de um método de análise das relações entre leitor e texto.

Jauss menciona que um dos elementos complicados na análise da obra literária é o processo de expectativa social que ocorre na relação dialógica entre o leitor e a obra literária. No nosso caso, se analisarmos a expectativa social que é desdobrada em *Trainspotting*, percebe-se, de uma forma não generalizada, que o leitor nativo de língua Inglesa formal, não acostumado com dialetos, depreende um esforço para que o livro se torne compreensível, o que não acontece com os leitores que advêm de locais onde o “Scott” ou

“Cockney”, dialetos encontrados na obra. A estrutura discursiva elaborada na obra requer ao leitor um esforço, não só para compreender e interpretar uma diferente linguagem, assim como toda a expectativa social que envolve a diegese.

Essa proposta repousa na tese segundo a qual à medida que ocorre distanciamento estético da obra em relação ao seu contexto de surgimento, o conjunto de interpretações que dela se fez é transmitido e incorporado numa espécie de história social dos efeitos. Em Iser, temos a teoria do efeito estético, o qual tem como parâmetro primordial a ideia de leitor-implícito. Todavia, se voltarmos a pensar *Trainspotting* em sua expectativa social, verificamos que, no primeiro ano após o seu lançamento, não houve uma grande aceitação do público escocês. Foram somente depois de algumas nomeações e premiações que fizeram a obra se tornar bem quista e lida. A sua arte deixava de ter uma relação artística, e se transportasse para o mundo estético - o mundo do efeito estético de Iser.

Quando *Trainspotting* recebeu uma adaptação para o cinema, fazendo com que sua reprodutibilidade acontecesse não somente na Grã-Bretanha, mas também em todo mundo, desencadeou uma busca e uma aceitação do público a sua história. Contudo, por causa de sua abordagem centralizada na valorização do diferente, tanto o livro quanto o seu filme continuam fazendo parte de uma anti-arte, arte da subcultura, do vanguardismo literário escocês.

Welsh, como escritor literário, não tem a pretensão política de alguns escritores, quando escreveu o romance, mas sim ele trabalha no processo de valorização da identidade, por meio de uma narrativa difusa de locutores e desconstruída, a fim de explicar assuntos referentes a sua cultura.

O novo padrão estético, ou melhor, um “revival” de um padrão estético tão explorado nos anos setenta e oitenta: o viciado, o tão denominado de “junky”, o qual vem à tona como uma válvula de escape cultural de uma geração não satisfeita com a arte do Status-Quo. Assim, temos a obra de Welsh como um modelo para a teoria em Jauss, pois *Trainspotting* mostra a historicidade de um fenômeno, pois consolida seus efeitos e significados, e claro em Iser, visto que há uma relação entre o leitor e o escritor, a qual se realiza mediante a expectativa social, a qual a obra está elaborada.

Na sua estética, *Trainspotting* é uma obra de arte que na busca por uma nova sensibilidade, rompe com categorias estéticas tradicionais (o belo, a forma, o gênio criador etc.), cabendo, assim, ao escritor produzir um outro sentido de estética e potencializar também as estratégias de comunicação, ficando com o receptor o papel de atualizá-las. As práticas propostas pelo escritor, que se caracterizam pelo compartilhamento da informação, não priorizam os conteúdos, mas sim pelas possibilidades de estabelecimento de relações. Cada receptor passa a ser então o ator (tanto individual quanto coletivo) que articula os sistemas de símbolos, signos e ações, mantenedores das trocas possíveis. Com base no conceito de arte como comunicação, consolida-se a ideia de que a obra se firma na troca entre os distintos sujeitos, e os possíveis sentidos, os quais são construídos a partir de relações descentralizadas, estabelecidas na supremacia do processo e do acontecimento como elementos que legitimizam aos receptores a possibilidade de recriar o imaginário.

A dialética escocesa de Welsh entre a recepção (representada pelo leitor modelo) e a produção (pelo autor modelo) destaca um tipo de colaboração, de recriação, melhor dizendo, de tradução criativa, que distingue e inscreve um "ato solidário" entre as estratégias textuais inseridas na obra, semelhantemente ao que ocorre no ato de leitura pressuposto pela estética da recepção, a qual postula que a comunicação entre receptor e obra se desenvolve mediante a fusão entre o efeito e a recepção. É o processo de mediação ou fusão desses dois horizontes: o implicado pela obra e o relativo à visão do mundo por parte do receptor, que torna possível tal concretização.

II – CONSTRUÇÃO, DESCONSTRUÇÃO E ANGUSTIA

2.1 – Construção por meio da linguagem, variação linguística e polissemia.

Para os leitores de *Trainspotting* que não vêm de uma região da Escócia chamada de Lowlands, e talvez para alguns deles, a principal dificuldade e, também um dos seus prazeres peculiares, é saber o que as pessoas estão dizendo. Por esse motivo, a análise deste livro se torna impolgante e desafiante.

Na obra, percebe-se que os personagens de Welsh não só falam por meio de dialeto, eles narram nele também, e assim vão se compondo pouco a pouco dentro da narrativa. Na primeira linha do livro, página 04, já temos um exemplo da relação da linguagem com a fala: "The sweat was lashing oafay Sick Boy; he wis trembling," (o suor estava chicoteando Sick Boy; ele estava tremendo). O narrador deste capítulo (e de quase metade dos 44 capítulos) é Mark Renton, e ele diz seus pensamentos da forma de como ele fala, como já foi explicado em um capítulo anterior. A partir dessa fala do personagem, busquemos o suporte da teoria de Martin Heidegger, em seu livro "A Caminho da Linguagem, para explicar as relações de linguagem e fala na composição da identidade dos personagens.

Analisando a linguagem utilizada por Welsh, a partir de Heidegger, verifica-se que a fala se constitui como expressão, atividade humana e composição do personagem, além de legitimizar a ideia da representação do irreal, por meio da apresentação de uma estrutura de linguagem real. Na obra escocesa, é construída uma linguagem específica dentro de uma linguagem maior, de tal maneira que a menor se sobressai maior. Isso produz um efeito de estranhamento, devido a seu aspecto dialético. A linguagem é um campo de luta ideológico, em que se cruzam diferentes interesses e valores, a qual ela tem uma marca, e que marca essa linguagem se comportaria? De maneira que, os discursos e as situações sociais se interligam. A linguagem diversa de um grupo menor, comportaria aquilo que estaria dentro de uma cultura, e negaria o seu contexto. Nesse caso, aquilo que nega o contexto, seja o contexto, o comportamento é um valor, e não uma carência. Por meio do

processo transformador da linguagem, o contexto e a linguagem se afastam de um determinado contexto, criando assim um novo contexto, possibilitando novas abordagens e valores.

A abordagem contextual sobre o uso de droga, mencionado em *trainspotting*, se torna um valor de construção dessa mesma obra, ilustrando-o e elogiando a obra como arte. Assim em *trainspotting*, se faz necessário o uso de uma linguagem marginal para se falar de uma arte marginal, a fala geral nega o indivíduo, a fala marginal é o que lhe confere vida. O dionisiaco, o delirante como fator de retirada do contexto social, em busca do real. A embriaguez da droga seria uma metáfora da embriaguez referente a arte. Muda-se o comportamento em relação as questões sociais no campo periférico, com efeito de contradições, faz-se necessário mudar também a linguagem, uma linguagem contraditória, e é, justamente, aí que encontramos o valor dessa obra escocesa. A obra nasce dessa dinâmica.

O mundo da obra perde a sua condição de realidade, por causa da droga e se converte na representação da metáfora simbólica do desejo. O delírio afastou a condição da realidade, e trouxe a obra ao ponto de desejo, e a partir desse pensamento que temos a sua beleza.

Além de mencionarmos a respeito da relação do real e o irreal e suas importâncias na composição da linguagem, apoiaremos a nossa proposta de análise em uma abordagem literária. Utilizaremos o pensamento de Roland Barthes a respeito da representação do real por meio da literatura, ao qual ele afirma que:

No mais realista dos romances, o referente não tem 'realidade': que se imagine a desordem provocada pela mais comportada das narrações, se suas descrições fossem tomadas ao pé da letra, convertidas em programas de operações, e, muito simplesmente, *executadas*. Em suma, o que se chama de 'real' (na teoria do texto realista) não é nunca senão um código de representação (de significação) e não um código de execução. (BARTHES, 1970, p. 87).

Na arte, assim como na literatura, o sistema linguístico não constitui ligação entre o signo e o referente, o texto e o mundo, a palavra e a coisa, mas

entre um signo e outro signo. Assim, Barthes (1970, p. 61) nos informa que “a única maneira de colocar em questão as relações entre a literatura e a realidade é formulá-la em termos de ‘ilusão referencial’, ou como um modo de estabelecer um ‘efeito do real’”.

Nessa relação da representação do real e o irreal da linguagem, buscando também uma análise metalinguística da fala dos personagens em *Trainspotting*, nota-se que há sotaques mais fortes de alguns personagens em relação a de outros. Estes sotaques revelam uma comparação entre a identidade cultural dos personagens, que, por acaso, se originam da mesma língua materna. Assim sendo, retiramos da página 17, o fragmento, ao qual nos fornece subsídios para o pensamento anterior: “These foreign cunts've goat trouble wi the Queen's fuckin English,” ken, (estas putas estrangeiras têm problemas com a merda do inglês da rainha, você sabe); este comentário sobre a incompreensão de um par de turistas canadenses em face de seu dialeto de Edimburgo é feita pelo um dos personagens, “Franco” Begbie. Este personagem é um homem com um desdém saudável para o abuso de drogas e o desprezo para as nuances do idioma inglês. Sua linguagem é tão violenta quanto muitas de suas ações.

Há outras escolhas para o vocabulário usado por Welsh, aos quais fazem o leitor se perder durante a história, como: buffie” (gay man, homossexual), “swedge” (a fight), “poppy” (money), “flunkies” (condoms), as suas traduções seriam respectivamente: buffie ” (homossexual) ”, swedge ” (a luta) , “ papoula ” (dinheiro), “ lacaios ”(preservativos), porém para a maior parte dos leitores , os personagens estão falando ou narrando, não um vocabulário desconhecido por todos, mas sim representando o real de uma cultura e se construindo por meio dessa fala. Essas estruturas mistificam o principiante em leitura, as quais são fáceis de se tapear, pois entram em um campo vasto de diferentes semânticas.

Uma vez que, *Trainspotting* se controia a partir da linguagem de seus personagens, podemos lembrar de um pensamento usado por Todorov, mencionando Valéry, o qual prevê que a literatura é, e não pode ser outra coisa, senão uma espécie de extensão e de aplicação de certas propriedades da linguagem.

Apesar de toda essa complexa estrutura de construção de identidade por meio da linguagem e narrativa, a obra escocesa tinha várias características para não ser um *best-seller*, por causa da sua narrativa, tema e enredo. Contudo, se utilizarmos a discussão do princípio do valor das coisas em Nietzsche, no qual “o valor de uma coisa às vezes não está no que se consegue com ela, mas no que se paga por ela - o que ela nos custa” (NIETZSCHE, 1998, p.35), que levanta questões sobre como podemos avaliar e elaborar uma crítica contundente, a partir de códigos estabelecidos pelo mercado de arte ou pelas novas teorias da estética, a obra se torna uma escritura de vanguarda.

Desse modo, porém de forma irônica, por causa de sua infâmia, além da abordagem a respeito de assuntos como violência, linguagem, drogas, angústia, morte, desconstrução, loucura e identidade, a obra se tornou assunto dentro da crítica literária mundial.

Além de todos os temas mencionados anteriormente, a obra perpassa por diversas discussões, as quais uma das mais salientadas pelos os personagens da trama seria o sentido da vida dentro de um sistema dominante capitalista, o qual não lhes fornece nenhum subsídio de sua própria identidade, começando pelo a situação política da Escócia, onde, na época da publicação da obra, continuava a se submeter as imposições do governo britânico e a relação de sua população com o IRA. Esse desconforto identitário perpetua por toda obra, como questionamento de identidade e de filosofia. Como, por exemplo, em que Renton é comenta ferozmente para seu companheiro de drogas, Spud, que seu irmão tinha se alistado para o exército britânico, além de igualar a posição de ser um soldado com a de um viciado em drogas, porém que dá os “tiros” somos nós mesmos.

He’s jist signed up tae go back intae the fucking army. He’s gaun tae fuckin Belfast, the stupid cunt. Ah always knew that the fucker wis tapped fuckin imperialist lackey. Ken whit the daft cunt turned roond n sais tae us? He goes: Ah cannae fucking stick civvy street. Bein in the army, it’s like bein a junky. The only difference is thit ye dinnae git shot at sae often bein a junky. Besides, it’s usually you that does the shooting. (WELSH, 1993, p. 133).

A discussão conceitual dentro da linguagem são os pontos contundentes e convergentes, a qual a obra se constrói ou desconstrói, destes, por ser uma

pesquisa bibliográfica, contaremos com as teorias da linguística de Benveniste, pois se verifica que em todo o processo de elaboração do discurso dentro da obra se utiliza o dialeto escocês e suas variações, que em sua maioria, aparecem em discursos indiretos e indiretos livres, monólogos interiores e fluxos de consciência, formando assim um jogo de estruturas. Benveniste menciona que,

A linguagem admite também a sua constituição em estrutura de “jogo”, como um conjunto de “figuras” produzidas pelas relações intrínsecas de elementos constantes[...] A língua é um arranjo sistemático de partes. Compõe-se de elementos formais articulados em combinações variáveis, segundo certos princípios de estrutura. (BENVENISTE, 1970, p. 22).

Todavia, quando o discurso se torna direto, a narrativa é construída em inglês britânico.

Outro detalhe irrefutável na análise da obra, remetendo ainda a uma abordagem da linguística, especificamente, no cunho da sociolinguística, são as variações da língua, a qual reflete diretamente no seu processo social, e vice – versa. Beneficiaremos, dessa forma do pensamento de Willian Labov.

Na sociolinguística, conforme Labov (1972, 1994, 2001), o contexto social é anterior à fala, aos enunciados; pois ele é global e duradouro e, como conjunto de condições sociais e históricas, funciona como sistema de referência explicativo dos usos individuais da linguagem. Assim sendo, coletividades como classes sociais, comunidades, redes sociais, bem como características coletivas dos agentes (sexo, idade, profissão, escolaridade) são unidades de análise relevantes.

Ainda no segundo capítulo, verificaremos a (des) construção da linguagem, a qual motiva a construção dos personagens, dessa forma, podemos não só pensarmos em uma estrutura de discurso bienvenistiana, mas também em uma filosofia heideggeriana no que tange, a linguagem como construção do ser.

Sendo assim, *Trainspotting*, uma obra escocesa, que aborda assuntos importantes e utiliza uma linguagem de um determinado grupo, tornou-se palco

dessa análise e todas as suas desrealizações, delírios, desconstruções e construções de identidade, oferecidas por Welsh nos leva a reflexão.

Na obra de Welsh, ao se distanciar do delírio, a obra se torna mais real que a realidade, a simulação do real se construindo como real. Os simulacros e as simulações do real que se transformam no próprio real. A obra simula um delírio e uma irrealidade, mas ela se converte na mais profunda realidade, daí de novo o valor dessa obra para os cânones da literatura, e enquanto arte. Os efeitos de variações e desvios, paradoxos, coisas a margens, os momentos desviante, a presença e a ausência, a grande oscilação da cultura geral e marginal mostram a grandiosidade da obra escocesa. Ao se distanciar da cultura vigente dominante, a obra se aproxima do marginal, do excluído. O processo dissipador adquire uma força de sentido aos episódios narrados, difundindo uma visão que exprime a vida.

Além de assuntos como violência, drogas; há questionamentos também levantados na obra de Irvine Welsh que são a busca por definições sobre o que é a vida e o papel do ser humano (o sujeito) dentro do mundo das coisas. A partir desta busca por entendimentos, podemos mencionar um dos textos de Michel Foucault, mais especificamente de *As palavras e as Coisas*. Dentre as várias questões suscitadas por Foucault ao longo dessa obra, há especialmente uma que consideramos ser a questão central a partir da qual se organiza toda a obra, a saber: “Que relação existe entre a linguagem e o ser do homem?” (FOUCAULT, 2007, p. 468). O que vai ao encontro com as situações que estamos levantando dentro do livro *Trainspotting*. A questão acima referida faz com que Foucault perscrute, na história da filosofia, autores que lhe são caros, como Condillac, Kant, Adam Smith, Nietzsche, entre outros.

Podemos afirmar, então, que Foucault empreende um projeto com a objetividade de investigar a relação existente entre ontologia e linguagem, entre linguagem e sujeito entre as palavras e as coisas. A fim de dizer algo sobre tais relações, Foucault faz um corte transversal na história, o que foi a linguagem e o seu “desenvolvimento”, as suas contribuições e implicações para as diversas áreas do saber humano e simultaneamente a operar com noções como a de “vida” e “ser humano” (este entendido como sujeito empírico-transcendental),

para, enfim, verificar como o “desenvolvimento” da linguagem foi tributário de uma noção de sujeito própria da modernidade.

Dessa forma, podemos dizer, a princípio, que a noção de sujeito foi processualmente alterada para o desenvolvimento da linguagem. Ou, ainda, que a questionamento a respeito da linguagem tem como resíduos da questão ontológica e vice-versa. E é exatamente nesse momento que notamos que esse questionamento tem como fundamento uma noção de sujeito bem particular, que compreende esse sujeito como tendo sido adulterado pela(s) estrutura(s) que possibilita(m) as condições, as leis, as normas que regem e tornam possível o desenvolvimento da linguagem, o conhecimento do mundo empírico e, por consequência, o conhecimento de si mesmo. A relação do pensamento de Foucault sobre a linguagem e a construção do sujeito a partir de suas premissas é um dos alicerces de análise da obra de Irvine Welsh, de modo que os personagens utilizam um dialeto que é compreendido na Escócia, além de todos os questionamentos que são retratados.

Essa busca pela a identidade, a compreensão do mundo empírico, a busca de si mesmo aparecem na obra de Welsh. Há momentos aos quais percebemos os conflitos dos personagens em relação ao seu ser e a sua identidade em um mundo (Escócia), o qual é submetido a regras, valores e normas de um outro opressor. O processo de dissipação do sujeito em busca de identidade, por meio de um desconstrução, mostra a grandeza da narrativa de Welsh.

Em *As palavras e as coisas*, Foucault afirma que o sujeito não é aquilo que dá sentido ao universo (pela angústia de sua liberdade); o sujeito apenas se limita a realizar possibilidades já inscritas em códigos tão inconscientes quanto as regras gramaticais (2009, p. 9). Assim, percebemos que os códigos adotados pelos personagens em seu dialeto escocês, segue uma base estruturalista gramaticalmente inglesa, porém esses códigos se mantêm inconscientes na mente dos personagens do livro *Trainspotting*, pois o sujeito desconstruído pela a droga, utiliza a sua própria língua para sua identificação ou comunicação.

. Mas a noção de sujeito como sendo estruturado pela macroestrutura da língua, pode está aquém dos processos geradores do conhecimento, o sujeito é regido por códigos estruturantes, pois quando pensamos na ideia de linguagem realizada pelo homem moderno, este vislumbra, por meio da linguagem, a sua própria finitude e aquilo que lhe é dado a conhecer.

Em *Trainspotting*, a linguagem é feita de possibilidades e vieses geradores de inúmeras probabilidades, uma vez que se faz pela ambivalência e pelo paradoxo, e esses fatores são constitutivos da maioria dos signos. Assim a linguagem revelada na obra apresenta uma presença e uma ausência dentro da manifestação por meio de sua língua. A obra afasta-se da linguagem e da conexão bilateral dominante para instaurar com isso, a propriedade unilateral da linguagem, por isso de um processo transformacional do signos. A linguagem denota diferentes definições, pois o homem se constrói como sujeito por meio de sua linguagem.

Dentro dessa perspectiva de linguagem, temos a língua como instrumento de construção temporal do indivíduo no âmbito social, pois quanto mais o tempo passa, mais as coisas mudam e isso também ocorre com a língua. Por ser social, ela, a língua, está sempre em constante mudança. A língua permite que o indivíduo se comunique no seu meio social e permite que desde muito cedo ele conviva com os mais diversos tipos de variação, que em algum momento pode se tornar um problema quando se fala em sociedade.

Seja oral ou escrita, a língua comunica, transmite conhecimento, informa e, é por meio dela, que mantemos contato com o mundo. Na interação com outros indivíduos emitimos sons e esses sons se transformam em signos. A língua é um sistema complexo, e por isso é bastante estudada, seu caráter social, que é estudo da sociolinguística, nos interessa também nesse trabalho.

As variações que ocorrem durante a fala dos personagens em *Trainspotting* são causadas por diversos fatores. Busca-se aqui entender que as transformações da estrutura linguística conduz à transformação social que influi a construção da obra, mas também sua estrutura social. Mesmo que esses fatores possam influenciar na variação linguística, não se deve também colocar todo o peso das variações nas influências que a língua sofre, pois as variações linguísticas podem ocorrer por diversos motivos.

Encontra-se na fala dos indivíduos da obra escocesa índices de classificação social, mesmo que seja difícil essa classificação por meio da linguagem ou mesmo fazer a classificação do sujeito mediante a sua linguagem. O indivíduo nunca se comunica da mesma forma, cada situação, cada momento de sua vida, ele se comunica de uma forma diferente, apesar que o autor Irvine Welsh tenta manter uma padronização da língua falada pelos seus personagens, exatamente para caracterizar e construir uma identidade.

Há grupos sociais que se comunicam com quase o mesmo nível linguístico, mas nunca será de forma igual, sempre haverá diferenças, cada ser humano é único e por ser único, cada um tem sua forma de comunicação, cada pessoa apresentará variações diferentes durante a fala. As variações linguísticas de cada indivíduo não dependerá apenas do meio social que vive, mas dependerá de vários outros fatores como idade, sexo, profissão, entre outros fatores, como podemos observar na fala de Renton, p 52. “Ah can feel death in the room before ah even see the bairn. It wis lying face doon”, o qual passando para o inglês convencional ou padrão seria “I can feel death in the room before, I can even see the child. It was lying face down.”

Todavia, com tantos estudos e especulações sobre as variações linguísticas, ela acabou se tornando um problema para a sociedade, pois mesmo que a maioria das pessoas não se comunique de acordo com a norma padrão, alguns grupos se preocupam muito com essas variações linguísticas e diferente do que muitos pensam não são os linguistas que se preocupam com essas variações, mas sim o povo.

O povo é quem mais se preocupa com as variações, quem mais condena, e tenta impor o que é certo e o que é errado, quando se trata de língua falada e até escrita, mesmo que esse grande grupo não se comunique de acordo com o padrão, eles exigem que as outras pessoas se comuniquem assim. Em *Trainspotting* pode se perceber esse tipo de pensamento, vindo por meio das falas daqueles que chamamos de “junkies”, ou drogados.

A língua é muito rica e é recheada de muitas variações linguísticas independentemente se seus usuários recriminem esses usos, pois de certa forma eles aceitam, pois a língua com o passar dos anos vem se adaptando nas mais diversas variações, incluindo na sua gramática padrão, o que a

muitos anos atrás foi considerado variação, hoje é considerado variação e provavelmente, em um futuro próximo pode ser considerado parte integrante da norma padrão, a qual será aceita por todos.

Um dos pontos mais relevantes apontados na obra de Welsh é que no momento da fala de seus personagens seja em estado destrutivo ou em estado de análise, pois eles estão sempre questionando as teorias básicas da vida, especialmente Renton e Sickboy, o falante não se preocupa com a estrutura gramatical que está usando, visto que em alguns casos o indivíduo nem conhece a estrutura, mas sempre de certa forma fala de acordo com ela mesmo, que esteja fora da norma culta, o qual é um privilégio de poucos.

Em *Trainspotting*, Welsh mostra por meio de seu enredo que se não consegue, na maioria das vezes, estudar as falas individualmente, é preciso que haja uma observação em qual grupo o indivíduo esteja inserido, para que o estudo linguístico seja realizado de forma coerente. A falta de informação da sociedade a respeito de como um indivíduo utiliza uma determinada língua sem um esclarecimento de qual grupo esse indivíduo advém, provoca o preconceito linguístico.

Apesar da sociolinguística encontrar grande dificuldade em analisar em que nível linguístico está um determinado falante, por causa de suas várias influências na construção da linguagem, Welsh, contudo, consegue mostrar, na linguagem de seus personagens, como o indivíduo, ao longo da vida, constrói sua fala mediante a variedades geográficas e as variedades socioculturais.

As variedades geográficas, chamadas de diatópicas, acontecem dentro das comunidades seja ela rural ou urbana, que são os dialetos ou falares populares. Dentro da comunidade, seja ela qual for, escocesa, brasileira, etc, a linguagem utilizada nessa comunidade é comum a todos, do ponto de vista geográfico, fazendo com que se tenha um nivelamento da linguagem naquele local.

As variedades socioculturais chamadas diastráticas ocorrem dentro da linguagem de uma comunidade específica e ou diretamente ligadas ao falante. Essas variedades são ligadas ao falante por influência de idade, sexo, raça, profissão, posição social, grau de escolaridade, classe econômica local em que

reside e também variedades ligadas a situação por influência do ambiente, tema, estado emocional do falante, grau de intimidade entre os falantes.

Um outro ponto a ser mencionado dentro desse capítulo sobre o processo de construção de linguagem na obra escocesa é a utilização do monólogo interior, principalmente, pelo personagem principal Renton, o qual é sempre um diálogo dissimulado, como diz Tzvetan Todorov, em *Estruturas Narrativas*. A ausência de relação biunívoca entre os sons e os sentidos ocasiona dois fenômenos linguísticos bem conhecidos, a sinonímia e a polissemia. A sinonímia, base dos trocadilhos no uso linguístico, o qual aparece com frequência em *Trainspotting*. A polissemia ocasiona várias figuras de retórica, das quais retirei: a silepse. Com o uso do dialeto escocês, como no fragmento da página 116: “Sickboy”: “Git the cairds oot Rents. “Nivir brought any, sais.” Tradução: “Sickboy”: “Jogue as cartas Renton”. Nunca traga qualquer uma, ele disse. O outro processo polissêmico a considerar, por exemplo, é a expressão usada em um dos momentos da história: “Swanney”: You’ll need one more hit. Renton: No, I don’t think so. “Swanney” To see you through the night that lies ahead”. Tradução: “Swanney” : Você vai precisar de mais um hit. Renton: Não, eu não penso. Swanney: Para vê-lo durante a noite que está por vir. Em Padrão Inglês o significado de “Hit” é atingir, um golpe dado a algo; um acidente vascular cerebral (no críquete, bilhar, etc.); a colisão ou o impacto de um corpo com outro. Mas dentro do contexto polissêmico, o qual a obra está inserida significa usar drogas. Esse elemento adquiri um significado adicional no enredo, uma dose de um estupefaciente e, no mundo criminoso pode até assumir o sentido de "uma matança; um roubo. Nessa perspectiva, hit é marcado em termos de transparência (semântica) e biuniqueness, pois mostra uma relação opaca entre uma forma polissêmica e seu significado/função. É evidente que é mais acentuada do que a dose padrão de co-expressão de reenvio [de um fármaco], que, apesar do seu carácter elíptica, seria uma escolha mais natural. Portanto, o verbo “hit” “bateu” fornece uma instância de complexidade lexical, que é usado pelos participantes dentro (toxicodependentes) para fazer a sua conversa privada e obscura para os forasteiros.

2.2 Desconstrução, repetição e diferença ao mundo apocalíptico em *Trainspotting*

Estabelecendo um processo analítico sobre a construção literária da obra *Trainspotting*, pode, primeiramente, referir-se a Northrop Frye em seu livro *Anatomia da Crítica*, o qual menciona que as estruturas literárias em uma estória romanesca são menos rigorosamente metafóricas, por causa, como ele mesmo diz, da “atmosfera” na qual o enredo se situa, pois como diz o pensador,

o modo da estória romanesca apresenta um mundo idealizado: na estória romanesca os heróis são bravos, as heroínas belas, os vilões cheios de vilania, e as frustrações, ambiguidades e obstáculos da vida comum são desconsiderados. [...] uma contrapartida humana do mundo apocalíptico... (FRYE, 2000, p.152).

A partir desse pensamento, é notável que a obra escocesa de Welsh não segue, exatamente, os parâmetros colocados por Frye, pois o herói não é bravo, e sim covarde e dissimulado, as heroínas não são belas, quase todos os personagens são vilões- pois encaixam nos padrões estabelecidos pela sociedade do que seja um vilão; e as frustrações, ambiguidades e obstáculos da vida comum, pelo contrário, são considerados, assim como a linguagem que se modifica. *Trainspotting* se encaixa naquelas obras as quais Derrida, em a Escrita e a Diferença, aborda a teoria da desconstrução. Jacques Derrida utiliza a deposição e decomposição de uma estrutura, a qual é remetida a um trabalho inconsciente (desconstruído)

e que consiste em desfazer, sem nunca destruir, um sistema de pensamento hegemônico e dominante. Desconstruir é de certo modo resistir à tirania do Um, do logos, da metafísica (ocidental) na própria língua em que é enunciada, com a ajuda do próprio material deslocado, movido com fins de reconstruções cambiantes (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004, p.9).

Assim, sob a égide da Desconstrução, a narrativa cria uma dinâmica descontrolável de vozes, de onde emergem fatores imprevisíveis, e é nesse movimento, marcado pela imprevisibilidade que ele se torna real, poderoso e atraente. Assim, a desconstrução postula sobre a inversão da estrutura "significa ainda operar no terreno e no interior do sistema desconstruído",

assim buscar decompor os discursos com os quais atua, mostrando seus pressupostos, suas contradições, suas ambiguidades. A Desconstrução se apresentará como um trabalho no interior dos discursos sustentadores do pensamento, já que esta seria a melhor forma de abordá-los, desestabilizá-los e, por conseguinte, ampliar seus limites ou limiares.

Em Derrida, pode-se compreender o pensamento de Welsh na composição de uma obra com estruturas discursivas bem redimensionadas. A elaboração de um texto em um dialeto escocês e uma narrativa que trabalha desde fluxos de consciência às representações fonéticas da língua padrão inglesa, indica que o caminho para análise da obra, deve partir do pressuposto que as correntes hierárquicas sustentadoras do pensamento, tais como, dentro/fora; corpo/mente; fala/escrita; presença/ausência; natureza/cultura; forma/sentido, ajudam a formar uma análise da obra *Trainspotting*. O uso da teoria da Desconstrução, em Derrida, interroga incansavelmente os diferentes discursos impostos por Welsh. Pretende-se, com abordagem derridariana aprofundar, muitas vezes, no terreno da ambivalência, da duplicidade e da dubiedade da obra escocesa, pois não incorrerá em reducionismo diante das oposições binárias com as quais a metafísica ocidental está acostumada a operar.

O livro se torna parte da anti-arte, pois se insere na anti-cultura capitalista, apesar que o seu processo estético acaba sendo incorporado pelo mercado, após suas premiações e adaptações para o cinema. Como diz, Jean Baudrillard, em seu livro *Transparência do Mal*, “desapareceu-se a arte como pacto simbólico”, por causa dos valores estéticos já não existe uma regra fundamental, pois na Arte nada se contradiz; onde havia estase, hoje há metástase. A obra escocesa, com sua diegese de (des)construção, traz uma proposta estética, dado que a violência, as drogas e a morte são abordados dentro de sua diegese. Apesar de que esses assuntos já foram abordados por outros escritores, em diversas obras, Welsh construiu uma obra, a qual apresenta um processo que valorize vários processos de discurso, inclusive o estético.

Ainda analisando a obra a partir de parâmetros artísticos, buscaremos um pouco de Walter Benjamin, em sua obra, *A Arte na Era da Sua*

Reprodutibilidade Técnica, pois ele menciona sobre a perda da aura na obra de arte. Para Benjamin, a obra artística possui uma aura que a envolvia, já que se poderia sentir o cheiro das palmeiras, o calor de um sol, o frescor de um vento em uma praia caribenha, tudo por meio de uma obra de arte, porém no processo de reprodução artística, a fim de atingir mais e mais a massa consumista, a aura se perde, o aqui e o agora da obra se desaparecem e se constroem a partir de novos conceitos, na sua grande parte, por meio de difusão estética. *Trainspotting* traz em seu ceio, uma nova proposta artística, uma obra de arte que em seu tempo, 1993, foi um impacto em sua terra natal, e posteriormente para o mundo, assim o aqui e o agora constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo.

Um outro ambiente de análise que devemos compor nossa reflexão sobre a obra escocesa seria o entendimento de como o personagem Renton adquire status de personagem com força argumentativa inclusive para persuadir a outros personagens, para isso passamos agora a fazer uma incursão ao texto de Gilles Deleuze. No livro *Lógica do sentido* (2003) compreendemos o sujeito imerso num mundo de dupla direção, propenso ao paradoxo, “em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas.” (p. 03). Pois bem, a obra de Welsh está neste vão onde o bom senso não tem mais lugar cativo devido ao imponderável do vício com as drogas e igualmente não se cede espaço para que as identidades se fixem. Os atributos dialéticos dos acontecimentos ligados à história dos personagens, especificamente Renton, por ser ele o protagonista e narrador, têm a força ou os efeitos propulsores à subversão e ao desespero. Num processo parecido a Deleuze, cujo pensamento procura nos Estóicos o denominador a respeito do ilimitado, o qual sobe à superfície num ritmo de devir-inacabado, inevitavelmente se depara com paradoxos e a inventividade; Welsh direciona a leitura de *Trainspotting* ao infinito do ritmo societal humano. Deleuze pesquisa a respeito da descoberta das coisas por estarem situadas na fronteira do limite de pensamento, por isso libera-se seu duplo pensamento, e isso acontece com o personagem Renton em seu devir. Ele perde a noção de seu mundo, não

sabe mais quem é; ao não saber mais de si adquire um senso do ocorre com ele. Renton se torna o parâmetro para Deleuze, pois ao observar os acontecimentos a sua volta, ele busca sentido e, localizá-lo sob a forma de designação, manifestação ou significação, visto que requer um sentido pressuposto para se chegar a alguma nomeação, mesmo que seja ineficaz, impassível e estéril como ensina Deleuze. Para ele o acontecimento é o próprio sentido (2003, p. 23). Como diz o pesquisador, a designação e expressão são atributos do estado de coisas. O designado nem sempre está expresso e vice-versa; necessário é passar para dentro do espelho para nos certificarmos de quem somos, como faz Renton durante toda narrativa.

O personagem Renton se encaixa em um padrão de acontecimentos que Deleuze chama de Aion. Para ele, o Aion é o tempo dos acontecimentos-efeitos, algo prestes a ocorrer, no qual vai passar, portanto, não é a atualidade mas, um não-senso. Então, o inefável, impensável, vazio mental, o Aion entra como força motriz a fim de que os paradoxos, ocorridos na diegese, operem a gênese da contradição. O bom senso com sua ideia conciliatória subjacente, desempenha papel importante na determinação da significação, não na doação de sentido, já que um mundo caótico e contraditório se faz permanente. A potência do paradoxo aqui, como propõe Gilles Deleuze (2003, p. 79) não consiste em seguir uma outra direção, mas em propor que o sentido toma sempre dois sentidos, duas direções ao mesmo tempo, portanto, abrindo-se ao problemático da vida. Renton também é um personagem para a análise em Deleuze, quando o personagem se faz interpelador de várias questões a respeito da repetição das ações da vida. A fuga pelas drogas leva Renton e seus amigos a não aceitarem as situações impostas pela sociedade de consumo. Assim, como diz Deleuze, “repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente” (p.3) e os personagens de Welsh não buscam semelhanças ou equivalentes, pois eles fazem parte da falência da representação, da perda das identidades e da descoberta das forças que agem sob a representação contra o idêntico. O conceito de repetição vai em direção a uma repetição oculta em que se disfarça e se desloca um diferencial. Como diz Jean Baudrillard, o mundo moderno é o dos simulacros, onde as identidades são apenas simuladas. O simulacro é uma

cópia, mas a subverte e subverte os modelos. Os personagens de Welsh simulam em suas relações interpessoais e profissionais, subvertem os modelos da sociedade contemporânea e o conceito de diferença sem negação, por não ser subordinada ao idêntico, não se estende à oposição. Após essas reflexões a partir do modelo de falência de representação e perda de identidade na repetição de Deleuze, podemos elaborar um incursão linearmente sobre a teoria do apocalipse em Eleanor Bell em *Trainspotting*.

A ideia de apocalipse social é na verdade uma lente útil por meio do qual podemos descrever o fundo contextual do conto de Welsh e, por extensão, uma certa tendência da literatura escocesa do final do século 20. É precisamente através do conceito de apocalipse de Eleanor Bell, a qual explica o pessimismo associado à tradição literária escocesa após os fracassos sociais e políticos que se seguiram até segunda guerra mundial. Em Lanark, um livro de Alasdair Gray, Bell explica que a Escócia representa um descampado futurista, uma imagem que se assemelha a situação política e social do país nos dias atuais. Para ela, Lanark, é "talvez o romance escocês mais importante que tenha surgido nas últimas décadas, uma vez que estabelece o apocalipse como parte do estado de espírito escocês, o qual Welsh delimita em *Trainspotting*. A leitura de Bell, sobre a teoria do apocalipse, não limita somente a representação de um contexto social, Bell insiste que o fato da utilização da teoria do apocalipse retratada por Gray não está centrada dentro de reais, disjunções históricas, mas é, acima de tudo, em uma manifestação simbólica. Daí contradição inerente do apocalipse.

Por um lado, podemos entender apocalipse como um reflexo do "fim ", como um momento histórico do pessimismo [...] . No entanto, por outro lado, podemos lê-lo como uma fuga a esta disposição generalizada, onde a oportunidade de revelação apocalíptica fornece a possibilidade de renovação, que, em seguida, oferece um desafio implícito a tal pessimismo e estado político. (BELL, 2004, p. 106).

Esta noção do apocalipse nos leva de volta para o significado em grego antigo da palavra, *apokalyptein* , que é marcada pela condição de "revelação". Nesse caminho, apocalipse ele é visto como uma revelação, ou,

mais especificamente, como uma inauguração de alguma coisa que a vida cotidiana tende a proteger.

A teoria do Apocalipse como revelação pode mostrar aspectos da condição humana ou presente em um momento histórico, o qual pediu que se perfura-se a tela de proteção, assim como a prova traumática da morte de um ente querido para com aqueles que sobrevivem, mas em uma escala mais ampla. Anteriormente, entendimentos tomados por certo de como as coisas são, acabam, e historicamente, novas possibilidades são reveladas, e são tão impressionante como fomentar a crença coletiva que a vida como a conhecemos foi transgredida, para nunca mais ser a mesma de novo.

O conceito de apocalipse é, portanto, mais comunicativo e discursivo do que um evento sociológico. Pois é somente por meio do discurso que esta definição de apocalipse como algo duplo, contraditório, pode se expressar.

A respeito de *Trainspotting*, o contexto de pós-industrialização, o que se refere normalmente é quando descrevemos literatura escocesa como "apocalíptica" - "tendo como certo os entendimentos de como são as coisas" - é curiosamente obscurecida por um auto infligido problema de drogas. Enquanto o contexto social é ainda mencionado, é claramente secundário às forças destruidoras do vício em heroína. O primeiro capítulo do romance, "Skag Boys", que traduzindo se torna: garotos viciados em heroína, apresenta novos perigos, os quais enfrentam a subcultura do viciado. Goagsie, por exemplo, um companheiro usuário, ou "associado", infectou-se com AIDS", mas como Jonny Swan, conhecido como "Mother Superior"- madre superior- o traficante de drogas, diz a seu companheiro, "it isnae the end ay the world, Goagsie " isso não é o final do mundo, Goagsie". "Ye kin learn tae live wi the virus" Você pode aprender a viver com o vírus". No entanto, percebe-se durante a narração de Renton, que ele corrige a abordagem casual de Swan, alertando-o para uma doença que se propaga devido aos seus negócios. Assim Renton diz "It's easy tae be philosophical when some other cunt's goat shite fir blood" "É fácil ser filosófico quando alguma outro idiota conseguiu merda no sangue". AIDS é onipresente em toda história de *Trainspotting*. Como outros personagens sucumbem ao vírus, torna-se muito claro que Swan está, realmente, errado. Podemos mencionar outro exemplo, seria o caso de um dos Skag Boys, Matty,

que, sem saber da sua infecção pelo HIV, eventualmente, morre de toxoplasmose advindos de excrementos de gato, e cujo funeral é objeto de um capítulo inteiro. De particular menção também é o capítulo inserido “Bad Blood” - “Sangue ruim”, que narra a história de como um paciente de AIDS, em vingança, mata um homem que infectou a sua namorada. E, claro, o conto apresenta a história de Tommy que é um personagem importante, porque somos capazes de segui-lo desde seu primeiro encontro com a heroína até seus últimos dias como um usuário infectado. Para ele, seu vício em drogas e soro positividade subsequente são vistos como o resultado do término de sua relação amorosa com sua namorada Lizzie.

No caso de Tommy e Renton, a heroína é um meio de automedicar essa turbulência emocional, como diria Derrida, apocalíptica, com a ironia de ser exacerbado e agravado pelo conflito psicológico, criando novos problemas que protegem os antigos. O romance, efetivamente, aponta para as formas em que o uso de drogas é sobreposto em cima dos antecedentes de pós-industrialismo. Quando Renton faz uma visita ao seu revendedor Mickey Forester, que na versão ao cinema de Danny Boyle é interpretado pelo próprio Irvine Welsh, ele descreve em passagem o estase econômico geral fazendo uma semelhança com a paisagem escocesa:

“Ah cross the dual carriageway and walk through the centre. Ah pass the steel-shuttered units which have never been let and cross over the car park where cars have never parked. Never since it was built. Over twenty years ago” .“Eu atravesso a via dupla e caminho pelo centro. Eu passo pelas unidades de aço fechadas que nunca foram permitidas e atravesso pelo parque de estacionamento onde os carros nunca estacionaram. Nunca, desde que foi construído. Mais de vinte anos atrás”.

O que é transmitido através desta descrição é uma sensação de abandono, um país onde vivacidade cultural e econômico não está mais presente. Título próprio do romance ironicamente se refere à discrepância entre o antigo *hobby* de trens de contagem, o símbolo da modernidade, e do novo contexto de pós-industrialismo, onde os avanços de produção e industrial tenham chegado a um impasse.

Por outro lado, esses traços de pós-industrialismo são significativamente limitadas no próprio texto. É por isso que o retrato da

Escócia pós-industrial de Welsh é apenas vagamente "apocalíptico", se em tudo. Pode-se encontrar uma estranha observação desdenhosa sobre o desemprego ou o primeiro-ministro, mas essas realidades sociais são, na maioria das vezes, uma fonte de comentários ridículos. Quando Renton, por exemplo, imagina Margaret Thatcher, a cria fora do reino da crítica política; ele usa sua imagem como uma estratégia para se acalmar no quarto, reduzindo a ministra a sua falta total de apelo sexual. Ao longo do romance, o "Thatcherismo", em termos de suas políticas econômicas, é atipicamente deixado de lado. Há momentos no romance que assuntos políticos são minimizados através do humor: como por exemplo, quando Renton comenta sobre os programas de assistência do governo pelo qual ele recebe numerosas "Dole"- esmolos- que lhe dá subsídios para atacar a integridade das reformas de Thatcher, fazendo parecer como se eles não existem. Também, devemos considerar as entrevistas de recrutamento para emprego de Renton e Spud, viciados, aos quais ilustram que o assunto sobre desemprego se torna uma piada entre eles.

Em outro momento, no capítulo "Scotland Takes Drugs In Psychic Defence", o clima apocalíptico é de fato transferido do contexto do pós-industrialismo à agência dos viciados. Este deslocamento cria uma dinâmica diferente no conto, o qual representa o drogado como algo independente do tradicional, pós-configurações de industrializados do poderia ser um final. No capítulo. "House Arrest", este deslocamento é a sua mais eloquente. Detenção domiciliar" refere-se à estratégia empregada pelos pais de Renton para ajudá-lo a curar seu vício em heroína. É uma demonstração de "amor duro", onde o "quitting cold turkey", uma expressão usada para representar aqueles que fazem o processo de deixar de serem usuários de drogas por meio da privação total de substâncias e autoconscientização de sua situação, o qual é aplicada em todo o seu vigor pelos pais de Renton.

Os resultados desta estratégia conduz a uma série de sequências horríveis, como a aparição de "Dawn", uma recém-nascida que morreu por negligência, o qual se torna final desse capítulo. Após esse momento, um novo estilo de voz narrativa é libertado, dizendo bruscamente em paradoxos e fora de uma organização aparentemente aleatória:

"Cancer
 death
 sick sick sick
 death death death
 AIDS AIDS fuck yis aw FUCKIN CUNTS FUCK YIS AW
 SELF-INFLICTED PEOPLE WI CANCER—NAE CHOICE
 FIR THAIM DESERVING
 AIN FAULT AUTOMATIC DEATH SENTENCE
 THROWIN AWAY YIR LIFE DOESNAE NEED TAE BE
 AN AUTOMATIC DEATH SENTENCE DESTROY" [...]

BROAT IN OAN YIRSELF. Sleep." (WELSH, 1994, p.194/195).

"Câncer
 Morte
 Mal-estar mal-estar mal-estar
 Morte morte morte
 AIDS AIDS que se foda todo o mundo VIADOS DE MERDA SE
 FODAM TODOS VOCÊS
 PESSOAS COM CÂNCER POR OPÇÃO – SEM ESCOLHA
 PRA ELES MERECEM
 CULPA DELES SENTENÇA DE MORTE AUTOMÁTICA
 JOGANDO A VIDA FORA NÃO PRECISA SER
 UMA SENTENÇA DE MORTE AUTOMÁTICA DESTRUIR
 REABILITAR
 FASCISMO
 BOA ESPOSA
 BONS FILHOS
 BOA CASA
 BOM EMPREGO
 BOM
 BOM VER VOCÊ, VER VOCÊ...
 BOM BOM BOM TRANSTORNO CEREBRAL
 DEMÊNCIA
 HERPES AFTA PNEUMONIA
 A VIDA TODA PELA FRENTE CÊ CONHECE UMA MENINA LEGAL
 E SE AQUIETA...
 Ela ainda é meu primeiro amor
 CÊ FEZ ISSO CONSIGO MESMO.
 Sono. (WELSH, 1994, p.194/195).

Neste discurso semiconsciente, um fluxo de consciência do personagem, a percepção de que o problema é auto infligido, que foi trazido sobre si mesmo, está no centro da culpa que Renton involuntariamente expressa em todo o capítulo, a culpa para que a alucinação de "Dawn", o bebê vampiro, é uma intensificação clara. A narração traduz esse senso de culpa imposta por meio de elementos do discurso que não se encaixam com a retirada da heroína. A palavra "câncer" aparece duas vezes em fragmentos que não fazem sentido: o câncer não é " auto infligido ", nem é "merecedor ". Claro, Renton está atribuindo a crítica voltada para si mesmo, o viciado, ao

inocentemente doente em um ato de deslocamento. A situação de hipálage cria confusão, mas, progressivamente, se torna claro no final do discurso, onde o deslocamento é totalmente desconstruído e, após o qual, ele adormece.

Elaborando sobre a dualidade do apocalipse, tanto como uma denúncia e uma revelação no caminho do viciado para o fundo do poço, o qual seria o papel do “junky”- viciado, que se transforma em uma metáfora para outras realidades negativas inseridas no romance. Se Welsh não cede ao pessimismo pós- industrial- isto é, a visão pós- colonial tradicional que culpa a Escócia por problemas sociais e que tem um governo centralizado em Westminster, Inglaterra, o romance fala de como outros males sociais que convivem com a depressão econômica, cuja interpretação pode ser muitas vezes subjetiva, vista do parâmetro capitalista, ao qual pode-se beneficiar da revelação apocalíptica do viciado.

2.3 Angústia e o Absurdo em *Trainspotting*

Apesar de termos referido a teoria da Desconstrução de Derrida na obra escocesa de Irvine Welsh no capítulo anterior, podemos encontrar uma referência a respeito de angústia relacionada com o desejo, o gozo e a identidade.

É com o discurso de um dos principais personagens, Renton, em *Trainspotting*: “Escolha viver. Mas por que eu iria querer isso? Escolhi não viver. Escolhi outra coisa. Os motivos? Não há motivos. Quem precisa de motivos quando tem heroína”, que podemos perceber o pensamento da busca pelo controle e de algo padronizado sobre a vida. O costume da sociedade em escolher uma carreira, família, carro etc., depositado no discurso desse personagem, nos leva ao conceito de uma vida segura, estabilizada e previsível, onde tudo está no seu lugar, mas que não é as expectativas ou o desejo do personagem. O desejo apresenta-se como parte da ideia do personagem principal em escapar deste controle social e psicológico, levando-o ao processo de angústia.

Desse modo, Renton cria um motivo para a sua existência, a qual seria combater o sem-sentido da sociedade contemporânea da classe baixa

escocesa, gerando uma angústia que perpetua durante todo o livro. O sujeito, em Welsh, é construído em perturbação, dilemas e devaneios conjuntamente com a relação de afeto entre os personagens, que está centrada no outro.

Há uma relação entre a angústia, a qual se enquadra pela relação ao campo do significante na sua articulação com o imaginário. A angústia não está relacionada ao desamparo, mas sim ao amparo que o sujeito recebe, onde se faz enigmático algo que diz respeito ao desejo do outro. Um outro momento em *Trainspotting* é quando um dos personagens, Allison, namorada de Sickboy, o qual ele mesmo injeta a heroína nela, mostrando a relação do desejo no Outro, e a angústia tanto de Sickboy e Mark Renton com a resposta que ela dá sobre os seus sentimentos que se seguem durante a inserção da droga em sua veia,

That beats any meat injection... that beats any fucking cock in the world...Ali gasps, completely serious. It unnerves us tae the extent that ah feel ma ain genitals through ma troosers tae see if they've still their. Touchin maseel like that makes us feel queasy though" (WELSH, 1993, p. 09) – “Isso é melhor que qualquer injeção de carne... é melhor do que qualquer pau desse mundo... – suspira Ali, muito séria. Isso me deixa nervoso a ponto de apalpar meus próprios genitais por cima das calças pra ver se continuam ali. Mas ficar me tocando desse jeito me deixa constrangido. (WELSH, 1993, p.10).

Nesse fragmento do livro, percebemos o processo de desejo, levando a angústia, o qual leva a demanda primitiva de alguma coisa de ludibriada, que preserva o lugar do desejo. A angústia aparece quando se dá a está falsa demanda uma resposta obturante que não preserva esse vazio, causa do desejo.

Nesse modo, a verdadeira substância da angústia é aquilo que não engana. A angústia introduz à função da falta, “falta de significante”.

Pode-se pensar, por um lado, em um sujeito mítico que seria o sujeito do gozo e, por outro, a poderia ser visto como metáfora do gozo. Mas isto só seria correto se a fosse assimilável a um significante. E é justamente isto que não ocorre, pois o a é o que tolera a significantização, o objeto perdido, fundamento do sujeito desejante, não mais o sujeito do gozo. O sujeito desejante, na sua procura pelo gozo, busca fazer entrar esse gozo no lugar do Outro, como significante. É por esta via que o sujeito se precipita, se antecipa como desejante. É no sentido de que ele aborda, aquém de sua realização,

este vazio do desejo ao gozo, que surge a angústia. Apesar de nossos personagens sentirem esse desejo, mas não o desejo de coisas, e sim da fuga de uma situação social, a qual foi posta, e que muitos, por causa do uso diário de heroína, elevaram o gozo a um outro patamar; o gozo que está na agulha, no líquido entrando nas veias e no sentimento de flutuação que dela provém, então, a hiância entre o desejo e o gozo, se torna angústia de cada personagem, principalmente do nosso narrador diegetico, Mark Renton. Portanto, a angústia não está ausente na constituição do desejo, mesmo se este tempo é eliminado. É sobre o tempo da angústia que o desejo se constitui, o que nos indica a importância da dimensão temporal da angústia na experiência em análise.

A partir dessa reflexão sobre a angústia incorporada na construção dos personagens de Welsh, pode-se referir a um outro pensador a fim de fortalecer a nossa análise. Porém, este não trabalhou a angústia de uma outra forma, mas filosófica juntamente com a literatura.

Mencionar-se-á o argelino, Albert Camus, na sua abordagem sobre melancolia, o absurdo e a angústia dentro da existência, apesar de Camus ter sempre negado o título de existencialista. Camus conseguia, com primazia, construir, não só bem elaborados personagens e enredo magníficos. Pois, como em Camus, Welsh envolve seus personagens em uma atmosfera melancólica em um texto híbrido, que resulta da percepção que estes tiveram acerca do absurdo que tange a existência, a qual eles estão inseridos. Camus mostrou, por meio de uma de suas obras: *o Estrangeiro e a Queda*, que o absurdo e a indiferença são as características dessa obra, porém ao analisarmos o personagem Mark Renton de Welsh, que questiona a sua existência em um país desolador, e os absurdos dessa sociedade, diferentemente, do personagem de Camus, ele não é indiferente a sua situação, mas questionador a seu respeito e busca escapar dela mediante a heroína, já que sofre com vários dilemas sobre a morte, a vida e sua existência, as quais são apresentadas durante a obra, Para Camus, existir é aceitar o jogo das contradições entre o finito e infinito, racional e irracional, o universal e o particular, contradições que são colocadas por Welsh em seus personagens.

Analisando o personagem Mark Renton, em seus dilemas, percebe-se que a tomada de consciência é sempre de grande impacto para o indivíduo:

Começo a preparar outro pico. Enquanto seguro, tremendo, a colher em cima da vela, esperando a heroína dissolver, penso: mais oceano de curta duração, mais veneno de longa duração. Porém, esse pensamento não chega nem perto de ser suficiente pra me impedir de fazer o que preciso fazer.” (WELSH, 1993, p.14)

Assim, se a vida do ser humano perde o sentido, pois o desespero e a angústia se tornaram parte de seu cotidiano, a segurança também sobre o devir se desfaz, ou seja, não há ninguém que lhe diga sobre o que seria a referência para viver. A angústia e o Absurdo apontam para a dimensão trágica da existência, a fragilidade, vulnerabilidade e a finitude perante a vida, e isso os personagens tendem em reconhecer, ou pelo menos a querer reconhecer.

Em *A Queda*, uma das legitimidades de sua composição é reestabelecer um mundo mediante as suas negações. Nessa obra, os personagens de Camus falam: "Nunca me lembrei senão de mim mesmo. Nunca me preocupei com os grandes problemas, eu vivia intensamente e num livre abandono à felicidade." A partir dessa premissa, percebe-se que o personagem Mark Renton se assemelha ao do filósofo argelino. Como dizia Camus, "a subjetividade vai até o próprio conceito de verdade".

Se a proliferação de respostas científicas, religiosas e a padronização de uma vida segura, a qual é mencionada no começo deste capítulo, não podem deter a devastação do mundo enquanto habitação existencial; se em algum momento o sujeito pode fugir destas respostas, dando a entender que elas não são o suficiente para suprir a falta que ele tem, é perceptível que a angústia é algo que nos é essencial e, sendo assim, assumirmos nossa singularidade é fundamental para que existam outros modos de experiência da angústia, outras formas de desvelamento do real.

Assim, percebe-se o papel essencial da angústia e do absurdo na dinâmica da singularização da existência humana em Welsh. A angústia não pode ser vista somente como mero transtorno neuroquímico ou subjetivo a ser curado por algum tratamento farmacológico ou psicoterápico adequado, como acontece em alguns momentos da história, mas como um espaço para uma

nova formação do ser, já que a angústia pode ser uma oportunidade de uma tentativa mais própria do existir enquanto ser-no-mundo de indiferenças.

2.4 - Alienação em *Trainspotting*

Trainspotting mostra uma homogeneização do consumismo aliado a um abraço geral de valores de classe média, com a sua mercantilização da cidade. A Alienação e o consumismo se tornam aliadas na narrativa elaborada por Welsh, pois ele desmascara uma sociedade que tenta manter uma identidade, no caso a escocesa, a partir de tradições antigas, porém não mais envolventes para alguns da nova geração.

O personagem Mark Renton se mostra-se envolvido ao consumismo, apesar de ele transferir sua impossível vontade de consumo para o “consumo” de drogas:

O fato de você simplesmente escolher rejeitar o que eles oferecem. Nos escolha. Escolha a vida. Escolha pagamentos de hipoteca. Escolha máquinas de lavar. Escolha carros. Escolha ficar sentado num sofá assistindo a programas de auditório que atrofiam a mente e esmagam o espírito, enfiando uma merda de junk food goela abaixo. Escolha apodrecer mijando e se cagando em casa, um constrangimento total pros pirralhos egoístas e fudidos que você gerou. Escolha a vida.”(WELSH, 1993, p.187).

A alienação se constitui na obra de Welsh está implicado em denunciar que o projeto de conhecimento não deixa lugar para a existência, para o homem no mundo. Ao falar do espaço que separa o sujeito do outro, tradicionalmente pensado pela filosofia como real ou ideal. O espaço em que a liberdade e, principalmente, seus limites se dão é o espaço empírico, observável, dentro da narrativa da obra escocesa.

O conceito de liberdade negativa na teoria liberal exprime essa natureza do espaço: liberdade de ir e vir, de se expressar, de não sofrer coerções. A liberdade está relacionada à ideia de autonomia, de regras estabelecidas pelo próprio sujeito para orientarem sua conduta moral. O espaço em que a liberdade e a falta de liberdade se dão é o espaço ideal – o espaço do pensamento racional, no nosso caso se encontra nos bairros de classe média da cidade de Edimburgo. Erguer uma máxima para si mesmo e

agir segundo essa máxima, de tal maneira que sua ação seja válida para todos. A universalidade é o domínio, por definição, do exercício da liberdade enquanto autonomia.

O grande problema silenciado é a questão do outro. É essa relação com o outro que Sartre pretende enfatizar:

[...] a liberdade do outro revela-se a mim através da inquietante indeterminação de ser que sou para ele. Assim, este ser não é meu possível, não está sempre em questão no cerne de minha liberdade: ao contrário, é o limite de minha liberdade, seu "reverso", nesse sentido em que nos referimos ao "reverso da moeda"; [...] a própria matéria de meu ser é a imprevisível liberdade de um outro. (SARTRE, 2007, p. 337; grifos nossos).

A partir dessa liberdade de um outro, juntamente a relação dos espaços, onde o humano se encontra, brota a alienação. Porém Welsh faz com que seus personagens rejeitem o consumismo das coisas, para aparecerem alienados a uma existencia destrutiva do ser. Assim sua “alienação”, se mostra na rejeição do património e do consumismo dos personagens, que é em grande parte baseada na sua exclusão de seus benefícios, e enquanto eles optam em vez para o niilismo fabricados, há uma evidência de um desejo subjacente clara para a riqueza e um individualismo que é economicamente, em vez de ideologicamente alienígena.

Os personagens de Welsh são separados da maioria da sociedade britânica, que os levam a um “inclusão” ou “exclusão”. A questão é, portanto, a identificação com consumo, mas ao mesmo tempo a exclusão a partir dele. Apesar de os personagens, aparentemente, serem alienantes ao consumismo, e a sua existencia, Sick Boy é talvez o mais estreitamente identificado com a cultura de consumo e a espírito empreendedor, comentando: "Eu sou um homem jovem e dinâmico, em ascensão e empurrando, empurrando, empurrando [...]" (p 30).. Isto é uma ruptura crucial entre as teorias clássicas e pós-modernas de alienação,. Os personagens de Welsh identificam-se com a cultura dos consumidores na Grã-Bretanha, e pode, portanto, ser alienados.

Podemos remeter esse pensamento a respeito da alienação e ao consumo, quando, Renton atira em um pit-bull , a fim de atrair -lo a morder seu proprietário, ilustrando que ele é digno de seu apelido: " Eles chamam de Sick Boy , não porque ele é um lixo ou doente, mas porque ele é apenas um

desgraçado doente " (p. 3). Seu caráter é uma manifestação da ausência de normas ele não tem lealdade para com os amigos, como Renton observa, Sick Boy " cambaleia pela vida deixando essas armadilhas interpessoais abeto seus companheiros " (p. 12).

III – TRAINSPOTTING - DIFERENÇAS INTERSEMIOTICAS

3.1- Diferenças entre a obra e o cinema

Trainspotting, de Irvine Welsh, é um pequeno livro maravilhoso. Apesar das verdades exteriorizadas, não pelo fato de que o retrato da cultura das drogas na Escócia parece exacerbar-se uma paisagem pós-industrial já deprimente, mas que o caminho do viviado leva ao esquecimento, revela problemas sociais mais profundos que a própria crise econômica atual.

Uma das principais diferenças entre a obra de Welsh e a adaptação para o cinema de Danny Boyle é a função que desempenha o sectarismo na sociedade escocesa. Se podemos definir como o sectarismo uma atitude intolerante e muitas vezes violenta em direção à diferença cultural e social, ou sendo também religioso, político ou filosófico- o termo assume um significado muito preciso no contexto da sociedade escocesa. Até mesmo a mais superficial das leituras não pode ignorar a maneira que o romance polariza seus personagens ao longo de linhas Católicas e protestantes. O Principal personagem de *Trainspotting* é confrontado com este sectarismo em sua própria família. Como seu irmão é enviado para Belfast para controlar a violência republicana, o anti-imperialismo e adesividade de Renton e sua adesão aos rituais sociais parecem ser simpáticos a causa nacionalista irlandesa. Este aspecto do romance foi deixado de fora do filme *Trainspotting*.

Welsh , mais do que Boyle, aborda o estilo de vida do viciado em heroína para uma ampla gama de contradições humana. Ao invés de ser o sintoma de novas reformas econômicas de uma regra conservadora anglicana - a renovação do imperialismo britânico- o drogado revela algo mais inerente à identidade escocesa. Em um sentido muito básico, o vício em heroína de Welsh é separado de seu companheiro cineasta, como a personagem Hazel explica de forma tão eloquente para Renton, "Você só quer se foder em drogas para que todos pensem o quão profundo e complexo você é porra!" e Renton não se opõe a essa ideia. Ele rejeita o mundo, porque ele vê a si mesmo como "melhor" do que ele. A heroína se torna, portanto, uma estranha espécie de rebelião, uma forma de elevar-se acima da sociedade desprezível.

Paradoxalmente, contudo, o estilo de vida do viciado é ao mesmo tempo uma auto-destruição, cuja forma retrata aquele mundo, o qual os personagens rejeitam, e a maneira como este mundo é definido é a diferença mais importante entre o romance e o filme. Welsh insiste no papel destrutivo que desempenha sectarismo nos parâmetros da sociedade escocesa, uma destruição que é internalizada pelo drogado. Essa dialética das maneiras em que sociedade e os indivíduos podem optar por destruir-se não é, no entanto, uma relação insignificante. Mediante a representação de Welsh, da espiral descendente do viciado dentro do esquecimento, certas revelações são consideradas para retratar os personagens.

Para Irvine Welsh, o comportamento auto-destrutivo associado com problemas de droga é sociológica. O viciado em heroína, Welsh menciona, não é "isolado e desconectado" mas "sempre ocorre dentro de um contexto". Desintegração do eu dos personagens é muitas vezes visto, deste modo, como resultado da desintegração progressiva da sociedade: seja os efeitos econômicos incapacitantes da pós-industrialismo, o fracasso da referendo escocês em 1979, ou as crises de identidade pós-coloniais mais generalizadas, que nós podemos associar com as raízes escocesas.

O viciado em *Trainspotting* parece refletir uma sociedade que entrou em colapso. Isto é nada novo para a tradição literária escocesa. A Escócia tem sido muitas vezes representada na literatura como um país em crise, a sua imagem também dependente de um contexto histórico problemático. Esta atenção ao significado contextual criou uma tendência em estudos escoceses para "igualar a história com a literatura, de modo que literatura tende a ser considerada como o efeito de processos de cultura, e não como uma invenção desses processos. O resultado é que as obras escocesas devem ser sempre referidas à sua nacionalidade escocesa, cujos paradigmas muitas vezes permanecem as mesmas. Essa objeção é importante porque relaciona a narrativa escocesa a diferentes problemas sociais que são específicos para a condição humana.

Esta atitude para com o contexto social é de particular interesse na leitura de *Trainspotting*. O viciado é historicamente situado em 1980 em Edimburgo - na pós-industrializada Escócia de Margaret Thatcher, neste

contexto o viciado é muito mais sujeito a representação. O drogado é um produto da sociedade, mas suas relações devem ser fundamentadas dentro do próprio conto, dentro da sua construção.

Durante a leitura da obra perpetua-se a ideia de que a Escócia é uma nação mais socialista do que o país que a rege. Em outras palavras, o novo pode ser visto como transmissão dos valores de anti-conservacionismo e como sendo, por essa razão, anti-Inglês. O viciado, então, ergue-se como a folha perfeita para a expressão da identidade escocesa. *Trainspotting* não é somente uma expressão típica de nacionalidade escocesa, é na verdade uma crítica à exclusão.

Quando Renton, personagem principal do romance, rosna que os escoceses são "o lixo mais infeliz, servil, miserável e patético, que já foi cagado pela criação", podemos compreender o argumento que *Trainspotting* rejeita qualquer determinação imposta por outra cultura. A noção de que a sociedade escocesa é corrupta, se por causa da dominação inglesa, é substancialmente rejeitada. O problema é mais interiorizado, ou é, pelo menos, apresentada como tal. A obra de Welsh não expressa apenas uma visão terrível do fracasso da Escócia para se governar, mas afirma um ataque categórico sobre o que, na verdade, significa ser escocês.

Mas será que *Trainspotting* "aboli" a Escócia como uma entidade completamente? O que podemos concluir é que a opinião de um personagem abrangendo toda a ideia da obra é certamente muito reducionista. Os personagens podem se sentir e se expressar de uma forma que é independente das intenções do romancista. O sentimento anti-nacionalista de Renton contribui para a "preocupação" total da obra, porém não a defini. Tal leitura e interpretação dos pensamentos e ações de Renton se se for muito literalmente, levam ao erro. Além disso, se quisermos interpretar anti-nacionalismo de Renton como principal contenção de Welsh, como devemos entender relação do personagem com o hábito de se drogar? Quando Renton decide fugir da Escócia para ir a Amsterdã, a Meca do consumo de drogas, devemos assumir que Welsh pensa que todas as pessoas escocesas devem fazer o mesmo? Esta é uma primeira impressão essencial para entendimento

do resto da obra, a sua eficácia como arte no processo de comunicação, enquanto ainda permanecem em contato com a cultura da juventude.

A criação literária de Welsh leva em conta a representação particular do autor dentro do seu contexto social e sua relação com o problema da droga. Em incidindo sobre este relacionamento, *Trainspotting* é muito mais do que uma expressão sintomática, é uma representação artística daqueles que são excluídos. A noção do apocalipse, o qual foi abordado em outro capítulo, a destruição da imagem do viciado permanece como uma metáfora.

Além de todo o processo de noção de apocalipse, o melhor caminho para entendermos o processo de representação artística da obra em questão por meio do cinema seria em Walter Benjamin, em sua obra *A Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica*. Em sua teoria, o filósofo explica sobre o desaparecimento da "aura" na obra de arte. O conceito de aura permite sintetizar algumas características: o que se degenera na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Essa metodologia é sintomática, e sua significação vai muito além do universo artístico. Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca o domínio da tradição do objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, comuta a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela modifica o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento impacto à tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso, nesse caso, é o cinema. Benjamin elabora algumas definições sobre o papel do cinema e sua relação com a arte, "O cinema ainda não compreendeu seu verdadeiro sentido, suas verdadeiras possibilidades... Seu sentido está na sua facilidade característica de exprimir, por meios naturais e com uma incomparável força de persuasão, a dimensão do fantástico do miraculoso e do sobrenatural." Porém, a transposição da obra escocesa para o cinema, feita por Danny Boyle, mostra que o objeto reproduzido é a obra de arte, e a sua reprodução de forma que caracterize sua beleza. Benjamin informa que na melhor das hipóteses, "a obra de arte surge através da

montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte, ao ser filmado”. Contudo, podemos salientar que os acontecimentos e os eventos construídos pela obra escrita são reproduzidos de forma magistral por Boyle.

Ao contrário do ator de teatro, o intérprete de um filme não representa diante de um público qualquer a cena a ser reproduzida, e sim diante de um grupo de especialistas - produtor, diretor, operador, engenheiro do som ou da iluminação, etc. - que a todo o momento tem o direito de intervir. Do ponto de vista social, se torna uma particularidade muito significativo. A intervenção de um grupo de técnicos é, com efeito, típica do desempenho esportivo e, em geral, da execução de um teste. É uma interferência desse tipo que determina, em sua maioria, o processo de produção cinematográfica. Muitos dos trechos são filmados em múltiplas variantes e pode ser registrado em várias versões. Como, por exemplo, o momento no filme em que Mark Renton entra em uma privada atrás de seu supositório de ópio, o qual ele tinha acabado de defecar por motivos de desarranjo intestinal causados pela droga e a priva se transforma em um lago cheio de minas subaquáticas, esse instante é repetido algumas vezes, como o próprio ator, Ewan McGregor, relata em entrevistas. O montador procede então à seleção, escolhendo uma delas como quem proclama um recorde. O episódio distingue-se assim de um episódio real, tudo se distingue: o lago, supositório, a privada, tudo não é o real, mas se torna real, quando Mark Renton está injetando heroína.

Benjamim declara que “A câmera representa com sua sombra diante do público, e ele próprio deve resignar-se a representar diante da câmera.”, dessa forma pode-se dizer que a representação do homem pelo aparelho, a auto - alienação humana encontrou uma aplicação, uma espécie de a estranheza. O interprete sabe, quando está diante da câmera, que sua relação é em última instância com a massa, diferentemente, quando está interpretando em um teatro e seu público está ali presente. A massa, no caso do cinema, irá controlá-lo, e ela, precisamente, não está visível, não existe ainda, enquanto o ator executa a atividade que será por ela controlada. *Trainspotting* tem um caráter revolucionário em sua essência, em sua transposição para o cinema, o capital cinematográfico dá a ele um outro caráter.

3.2 - Tradução da obra de Inglês para Português

Em *Trainspotting*, podemos perceber uma adequação cuidadosa a fim de manter a originalidade do autor para com a obra. Em todos os seus contos e romances, Irvine Welsh reproduz em versão escrita da linguagem oral usada pela população de classe baixa de Edimburgo. Refere-se de uma junção do inglês clássico com o *central scots*, uma das cinco principais variantes do *scots*, dialeto falado no sul da Escócia e em parte da Irlanda do Norte, legitimado pelo governo britânico como um idioma independente. A essa aglutinação é acrescido uma vasta coletânea de gírias e referências locais.

O mais intrigante, todavia, é que a linguagem utilizada por Welsh é em sua maioria fonética. Ele busca escrever precisamente como seus personagens falam, registrando suas entonações, estilos individuais e sotaques. Em alguns personagens, a forma de se expressar tende-se para o inglês formal, em outros momentos, o dialeto e as gírias prevalecem. Há casos em que o vocabulário mais culto e formal se introduz ao dialeto, resultando em um tom irônico, como na forma de falar de um dos personagens da trama *Sick Boy*.

Em *Trainspotting*, optou-se por abster de qualquer excesso de regionalismos específicos do português brasileiro para, em vez disso, implementar uma linguagem coloquial e razoavelmente fonética que pudesse ser identificada pelos leitores de qualquer parte do Brasil. A embaraçada coleção de termos referentes ao futebol, nacionalismo e religião que aparecem a todo instante (muitas vezes de forma inter-relacionada, expondo as tensões internas da Grã-Bretanha) forçou aos tradutores a utilizarem um glossário, como acontece em grande parte das edições internacionais do livro – incluindo a norte-americana, pagina 343 na versão em Português.

O título do livro, foi mantido pelo original, o qual possui no mínimo dois significados. O mais literal, que poderia ser traduzido como “conferindo os trens”, faz referência a um passatempo relativamente comum entre jovens britânicos: passar os dias verificando se determinados trens passam por uma estação em um horário específico, de acordo com seus horários. Outro significado do termo *Trainspotting* seria seu uso para explicar qualquer atividade sem sentido prático que provoque uma total perda de tempo.

Como *Trainspotting* recai dentro de uma literatura nacional, no caso a escocesa, e é pensada como um dos integrantes de um polissistema sociocultural, artístico, religioso, ou político, a sua tradução, de certa forma, contempla características da teoria de polissistemas desenvolvida pelo israelense Even-Zohar, a qual advém das teorias de Roman Jakobson, e retomadas por Sergio Romanelli. Even-Zohar menciona em seus estudos sobre polissistemas que a literatura traduzida desempenha um papel importante dentro de um polissistema literário específico, pois há relações que existem entre textos semelhantes traduzidos, aos quais abrangem um espaço em um dado polissistema literário como um todo.

A tradução realizada pela a editora Rocco, em 2014, por Daniel Pellizzari e Daniel Galera trabalha com o fenômeno da transferência intersistêmica de informação entre o texto em escocês para o português. Pode-se perceber que não se pensa no texto em termos de equivalência entre *target text*, o texto alvo, o qual seria a tradução do texto original (em outras palavras, o texto final) e *source text*, texto de origem, o qual seria o texto que é dado a um tradutor a fim de traduzi-lo para outra língua (o texto original ou o texto que você começar), e sim considera-o como uma organização dentro de um polissistema, e não algo isolado. Galera e Pellizzari estabelecem que o texto de chegada não é apenas resultado de escolhas linguísticas, mas também culturais e de gênero. A especificidade sócio-cultural e a instabilidade dentro do processo de tradução, transforma a tarefa tradutória em um projeto difícil e trabalhoso.

Contudo, se pegássemos um exemplo da obra, já no seu início, especificamente a segunda frase da segunda linha, página três: “ Ah wis jist sitting thair”, e verificássemos a sua tradução realizada pela Rocco, encontramos “ Eu só tava sentado ali”, percebe-se que, mais que usássemos a teoria do polissistema de Even-Zohar, ainda a frase em sua estrutura socio-cultural escocesa só poderia ter uma equivalência tradutória de forma clara, a fim de não interferir em sua característica, seria mediante ao verbo, pois é o unico signo dentro da frase que se pode ser flexionado sem grandes perdas, já que os signos- representados por pronomes e advérbios- em sua maioria, a fim de manter a identidade cultural do personagem, não poderão ser flexionados,

já que a equivalência nesse caso se torna imprópria, como mencionado anteriormente. Temos, como via de regra, na produção de textos literários, especificamente na narrativa, se desejamos caracterizar um personagem, que este seja, em sua maioria, construído mediante a sua fala, na fala de outro ou do narrador, porém em um processo tradutório de um dialeto para uma outra língua, o cuidado se torna necessário, prevalecendo a estrutura formal da língua de destino. Essa preocupação não acontece somente nesse exemplo dado anteriormente, mas em toda a obra de Irvine Welsh .

Continuando a análise da tradução de *Trainspotting*, pode-se mencionar Derrida. Em seu texto “ O que é uma tradução relevante”, o qual ele aborda a teoria do texto traduzível ou intraduzível, nele Derrida expõe a ideia que,

se, a um tradutor absolutamente competente em, pelo menos, duas línguas e duas culturas, duas memórias culturais com os saberes sócio-históricos que nelas se incorporam, é dado todo o tempo, e todo o lugar, e tantas palavras quanto são necessárias para explicar, explicitar, ensinar o conteúdo de sentido e as formas de um texto a traduzir, não há nenhuma razão para que ele encontre algo intraduzível e que um resto permaneça na sua operação. (DERRIDA, 2000, p.19).

Esse pensamento se encaixa perfeitamente no tipo de gênese de processo tradutório que a obra escocesa passou. Os tradutores da editora Rocco buscaram incorporar os processos sócio-históricos e culturais da população de classe baixa de Edimburgo, por meio da representação fonética e explicitaram o seu conteúdo de forma que os personagens mantivessem suas características de acordo com o texto original, pois as conotações, as denotações e as sobredeterminações são mantidas dentro do jogo tradutório.

Como disse Derrida, não é traduzir palavra a palavra, ou palavra por palavra, mas sim de permanecer, apesar disso, tão perto quanto possível da equivalência de "uma palavra por uma palavra"; e impõe-se, contudo, respeitar a quantidade verbal como quantidade de palavras, em que cada uma é um corpo que não pode ser decomposto, a unidade indivisível de um modo fonético integrando ou designando a unidade inseparável de um sentido ou de uma teoria, preocupando assim com os resíduos tradutórios que, na sua maioria se perdem dentro do processo de tradução.

Segundo Venuti, em seu livro *Escândalos de tradução*, no capítulo *Heterogeneidade*, ele trabalha o conceito de resíduo que se verifica num ambiente específico de uma forma maior subjugando variáveis menores, que terminam sendo liberadas, uma tradução “minorizante”, que seria uma estratégia, a qual busca divulgar uma inovação cultural, assim escapando de estruturas canônicas e de dialetos-padrão, porém essa heterogeneidade, o inusitado, a criação do estranhamento e retirado de seu domínio, quando a transposição para o cinema acontece na obra. Venuti salienta, também, que uma tradução “tende a revelar muito mais sobre a cultura doméstica para a qual foi produzida, do que a cultura estrangeira que ela hipoteticamente representa” (p 236-7).

Ele faz um alerta sobre o emprego das traduções, por parte de culturas subordinadas com ricas tradições literárias, de estratégias que levam a uma “localização externa”; em sua opinião, corre-se o risco de uma “ênfase homogeneizadora que pode refletir e encorajar fundamentalismos étnicos e religiosos enquanto elimina as diferenças culturais dos textos estrangeiros” (p.354), no nosso caso a tradução do Inglês Escocês para o Britânico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi construir uma análise e uma crítica literária sobre um escritor de vanguarda como Irvine Welsh. *Trainspotting* se tornou uma obra importante dentro dos cânones literários. Não foi uma tarefa fácil de se realizar, visto que tivemos que primeiramente ler o livro em sua versão em escocês para posteriormente verificar as suas estruturas literárias, filosóficas, psicológicas, linguísticas e sociológicas. Um terceiro passo que também foi de total relevância para este estudo é, não só a mudança de semióticas – do livro para o cinema, como também foi a tradução realizada pela a editora brasileira.

A presente pesquisa apresentou importantes contribuições a respeito da literatura escocesa, a qual continua beneficiando o mundo com obras de valor cultural altíssimo. A literatura de Irvine Welsh se compõe de uma peculiar forma de elaboração de narrativa, a qual desconstrói para construir uma narrativa que valorize as estruturas dentro do discurso. Viu-se que *Trainspotting* traz, em sua estrutura, representações relevantes para reflexões a respeito da assuntos que afligem a sociedade como um todo. Ao mesmo tempo, que temos uma obra engajada em uma literatura da anti-arte, da manutenção da arte não como moeda de troca cultural, a mesma obra se modifica, por motivos estéticos em representação da reprodutibilidade da arte.

Trainspotting denuncia a repetição e a diferença mencionada por Deleuze, ela consegue mostrar que um bando de viciados em heroína consegue fugir de forma trágica a reprodução das simulações dos simulacros de Jean Baudrillard, contudo até mesmos eles podem se tornar parte da brancura operacional comentada pelo o pesquisador francês.

No tocante aos estudos sobre a teoria da recepção em *Trainspotting*, percebemos que a obra se tornou receptiva a uma sociedade contemporânea, porém alienante, no momento que sua estética de autodestruição se moldou nos padrões de aceitação de mercado, com suas adaptações e premiações.

A obra nos proporcionou reflexões sobre teorias da angústia e do absurdo em Camus, fazendo que percebêssemos que se é possível reunir de forma dialética as duas teorias para analisar uma obra literária. Nesse processo

dialético buscou-se Derrida, para dar suporte não só a abordagem a respeito da angústia, mas também a desconstrução da linguagem, além é claro de sua contribuição a respeito dos métodos de tradução, aos quais foram perspicazes para a conclusão deste trabalho, na qual reafirma-se que a tradução só é relevante, quando o tradutor consegue notar que a língua a ser traduzida tem singularidades sociais e culturais a serem respeitadas, como verificou-se que *Trainspotting* teve de ser traduzida levando em conta toda a produção fonética de um dialeto, e não uma equivalência de sotaques ou expressões da língua a ser traduzida.

Sugere-se que este trabalho não seja finalizado neste momento, mas sim reaproveitado por aqueles que se interessam não somente pela as obras de Irvine Welsh, mas também pela busca de formulações de novas abordagens a respeito de uma forma artística de expressão de pensamento, a qual chamamos de literatura.

A nossa contribuição com este estudo se dá no momento que tentamos elaborar algumas reflexões para um novo tipo de escopo literário, ao qual se transformou em um movimento de novos pensamentos e ideias.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa”. In: Análise Estrutural da Narrativa. _____; Todorov, T; Greimas, A. J.; Bremond, C.; Eco, U. GRITTI, J.; Morin, V.; Metz, C.; Genette, G. Ed. Vozes: Rio de Janeiro, 1976, págs. 19-60.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. LPM. São Paulo. 2014.

BELL, Eleanor. Questioning Scotland, Literature, Nationalism and Post-modernism. Palgrave Macmillan, 2004.

BENVENISTE, Emile, Problemas de Linguística Geral; tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri; revisão do Prof. Isaac Nicolau Salum. São Paulo Ed Nacional, Ed. Universidade de São Paulo, 1970.

BEZERRA, Paulo. 2005. Polifonia. In: Brait, Beth (Org.). Bakhtin: conceitos-chave. Rio de Janeiro: Contexto.

_____, Paulo. 2008a. Adendo 1. In: Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

CAMUS, Albert. A Peste. Tradução de Valerie Rumjanek. 20ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2010.

DELEUZE, Gilles. (1968). Diferença e repetição. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988.

_____, (1969). Lógica do sentido. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____, Nietzsche e a Filosofia. 1ª edição brasileira, tradução de Ruth Joffy e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro, Editora rio, 1978.

DERRIDA, Jacques; Roudinesco, Elizabeth. De que amanhã . . . diálogos. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

DERRIDA, Jacques. “No Apocalypse, Not Now (full speed ahead, seven missiles, seven missives)”, in Diacritics, nº 14, vol. 2, 1984.

_____. “What is relevant translation? Trad. Olivia Niemeyer Santos. Alfa (São Paulo), v.44, n. esp. , p13-44, 2000.

_____. A Escritura e a Diferença. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002

_____. A Voz e o Fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

EVEN- Zohar, I (1990). "Polyssistem Studies". *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of literature and Communication*. v.11,n.1.

FIORIN, José Luiz 2006. Introdução ao pensamento de Bakhtin. São Paulo: Ática.

JAMES, William, The Stream of Consciousness. 1892. <http://psychclassics.yorku.ca/James/jimmy11.htm> - See more at: <http://www.revistasamizdat.com/2009/06/fluxo-de-consciencia-literatura-dentro.html#sthash.YO673Mtz.dpuf>

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes. 2007.

HALL, John R. Apocalypse. From Antiquity to the Empire of Modernity, Cambridge, Polity, 2009.

HEIDEGGER, Martin. A caminho da linguagem / Martin Heidegger; tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. - Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, Editora Universitária São Francisco, 2003.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. O Conceito de Angústia. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

LABOV, William. Sociolinguistic patterns. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1972.

LABOV, William. Principles of linguistic change – social factors. Malden/Oxford: Blackwell, 2001.

LACAN, Jacques, 1901 -1981 O Seminário, livro 10: a angústia/Jacques Lacan; texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; versão final Angelina Harari e preparação de texto André Telles; tradução Vera Ribeiro. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

MOTTA, Sergio Vicente. O engenho da narrativa e sua árvore genealógica. Das origens de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. Sao Paulo. Editora Unesp. 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. Ecce homo: como alguém se torna o que é. Companhia das Letras, 2004.

_____. Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo. trad. Renato Zwick. Porto Alegre: LP&M, 2012.

_____. Genealogia da moral: uma polêmica, tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ROMANELLI, Sergio. Gênese do Processo Tradutório; Vinhedo, Editora Horizonte, 2013.

SARTRE. Jean Paul. O Ser e o nada. Ensaio de ontologia fenomenológica (15ª Edição). (P. Perdigão, Trad.) Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

TODOROV, Tzvetan. As Estruturas Narrativas, Tzvetan Todorov [tradução Leyla Perrone- Moisés]. São Paulo: Perspectiva, 2006.(Debates;14/dirigida por J.Guinsburg).

VENUTI, L. O escândalo da tradução. In: Tradterm 3, São Paulo, 1996

Referencias

<http://www.irvinewelsh.net/>

<http://www.theguardian.com/books/2008/jun/14/saturdayreviewsfeatres.guardianreview26>