

TRAINSPOTTING E MARGINALIDADE

TRAINSPOTTING AND MARGINALITY

Tais Leite de MOURA¹¹

RESUMO: o romance *Trainspotting* (1993), de Irvine Welsh, possui diversas características que remetem à marginalidade e gerou controvérsias sobre sua relevância. Este artigo tem como principal objetivo analisar e esclarecer alguns aspectos do romance considerados ‘baixos’, como os exageros e sua linguagem. Ao serem colocados por uma perspectiva que foca nas margens, como a de Braidotti e Rancière, eles tornam-se profundos e abundantes em significados. O artigo é dividido em quatro partes: Margens na Estrutura, Margens na Linguagem, Margens nos temas principais e por fim Margens como o centro. A conclusão é que cada aspecto do romance possui um fundamento sólido que justifica sua presença, e que o uso de margens é essencial para mostrar a importância do Outro na literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Trainspotting; Marginalização; Identidade.

ABSTRACT: *Trainspotting* (1993), from Irvine Welsh, has many features concerning marginality and brought controversy about its relevance. This paper main goal is to analyze and clarify some aspects of the narrative considered ‘low’, as the exaggerations and its language. Those, if placed under a perspective that focuses on the margins, as Braidotti, and Rancière, become deep and plenty of significance. The article is divided into four sections: Margins on the Structure, Margins on the Language, Margins on the main themes and finally Margins as the Center. This paper conclusion is that each aspect of the novel owns a solid foundation that vindicates its presence, and that the use of the margins is essential to show the importance of the Other in literature.

KEYWORDS: Trainspotting; Marginalization; Identity.

¹¹ Mestranda em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, pela Universidade de São Paulo – USP.

INTRODUÇÃO

Trainspotting (1993), escrito pelo escocês Irvine Welsh, é um romance que deve ser discutido por muitos motivos, mas aqui focaremos em três principais. Em primeiro lugar, é polêmico: foi rejeitado para concorrer *Man Booker Prize* “após haver ofendido as ‘sensibilidades feministas’ de dois dos especialistas” (PORLOCK, 1996): ele estava na lista, mas foi retirado por possuir trechos de agressão às mulheres e personagens extremamente machistas.

Segundo, porque boa parte de suas descrições e narrações faz referência a um contexto histórico da Escócia conturbado. De acordo com Welsh, a narrativa acontece “entre 1982 e 1988” (MACDONALD, 1996 *apud* MORACE, 2001, p. 47. Tradução nossa)¹². Na década, devido ao governo de Thatcher, havia desemprego, liberalismo social e a inferioridade da Escócia em relação aos outros países europeus. (ESPINOZA, 2012. Tradução nossa.). Temas recorrentes no romance são o uso de drogas, o desemprego e a explosão do vírus HIV. O terceiro motivo são as margens. Sua estrutura e linguagem, os principais temas e até a relação entre o grupo principal de personagens convergem em ser marginal.

Neste artigo, estes aspectos serão analisados por uma perspectiva que foca nos excluídos. O objetivo final é salientar a necessidade de uma leitura do romance e dos personagens em relação às margens. Para esta análise foram utilizados conceitos de diversos autores que agem sobre a perspectiva de utilizar o ‘outro’ como centro: Braidotti, Rancièrè, e Hebdige. Concepções filosóficas como o niilismo foram empregadas, e trechos de sua edição de 1993 na língua original.

¹² MORACE, Robert. *Irvine Welsh's Trainspotting: a Reader's Guide*. New York: Continuum International Publishing Group, 2001. 95p.

2. MARGENS NA ESTRUTURA

Trainspotting é um livro-mosaico¹³: contado por diversos personagens, não possui uma narrativa linear nem estritamente temporal. É dividido em segmentos de capítulos, cada um com um tema principal: *Kicking*, *Relapsing*, *Kicking Again*, *Blowing It*, *Exile*, *Home* e *Exit*¹⁴. O número de capítulos inclusos em cada segmento varia: *Kicking*, por exemplo, contém onze, enquanto *Exit* possui uma única parte.

Os capítulos não apresentam extensões regulares, podendo variar de menos de meia página (*Junk Dilemmas n° 66*) para vinte e três (*Bad Blood*). Cada um deles é narrado a partir da perspectiva de um personagem. O tipo de narração também é inconstante: há narradores-personagens e narradores-oniscientes (CABRAL, 2013.).

Como Morace (2001) explica, há o chamado “inferno do Welsh” (p. 52. Tradução nossa). São os personagens mais frequentes: Renton, Sick Boy, Tommy, Begbie e Spud. Entretanto, alguns capítulos são narrados por personagens menos presentes, como *Eating Out*, cuja visão é de Kelly.

Os capítulos também sofrem uma constante mudança em seu conteúdo. Algumas vezes é a narração de algum evento: há festivais, como *The First Day of the Edinburgh Festival*; há alguns funerais, como; *Memories of Matty*. Outras vezes, o capítulo retrata algo cotidiano ou uma atitude inesperada, como uma anedota. *The Elusive Mr. Hunt*, por exemplo, é uma brincadeira que Renton prega em Kelly.

¹³ Significado do verbete *mosaico*, no dicionário Caldas Aulete: *Fig.* Qualquer objeto de natureza abstrata ou intelectual - como uma teoria, um poema etc. - formado a partir da combinação de vários elementos distintos e que preexistem ao todo. Portanto, um livro-mosaico seria um volume que combina variadas características, ou autores, ou no caso, vozes dos personagens – narradores.

¹⁴ Tradução aproximada: Emocionando-se, Recaindo, Emocionando-se novamente, Arruinando, Exílio, Lar, Saída.

Há ainda capítulos que podem ser considerados “vinhetas”. (MORACE, 2001, p. 41. Tradução nossa). São capítulos com monólogos interiores, sem relação alguma com os anteriores ou posteriores, que descrevem os pensamentos de Renton. Os temas são relacionados a drogas e seus sentimentos em relação a elas. Chamados *Junk Dilemmas*¹⁵, são numerados, e vão do número 63 até o 67. Aparecem na ordem numérica, e há geralmente um em cada segmento. As exceções são *Home*, com a variação *Straight Dilemmas No. 1*¹⁶ e *Exit*.

A mudança de perspectiva nunca é anunciada: o leitor deve adivinhar quem está descrevendo pelo uso da linguagem ou pelo comportamento do personagem que narra. Begbie, por exemplo, é mais violento; Sick Boy se vangloria de sua fama com as mulheres, e assim por diante.

O enredo fica por conta das narrativas dos acontecimentos que rondam o “inferno”: o grupo que sai para bares está em constante conflito e usa drogas. Mesmo assim, esta história principal não é evidente: há sempre uma quebra entre os capítulos com a narrativa ‘principal’. É este um dos motivos pelo qual o romance foi considerado sem propósito. Morace (2001) comenta que algumas críticas denominam o romance como “(...) uma série de monólogos frouxamente conectados pelo mais fino pretexto” ou “em ruínas” (p. 38. Tradução nossa).

Contudo, tal organização implica razões mais consistentes do que pode parecer. Primeiro: o público para quem Welsh escreveu é em sua maioria jovem, e acostumado a estruturas variáveis, como as músicas de um clube. Portanto, deve haver um acontecimento distinto por página para “[...] manter as páginas virando, para manter a ação se movendo, assim como um DJ” (SMITH, 1996 *apud* MORACE, 2001 p. 40. Tradução nossa).¹⁷ Segundo, há algumas linhas de narrativa que tornam o romance mais coerente do que à primeira vista. Os personagens

¹⁵ Tradução aproximada: Dilemas de Bagulho.

¹⁶ Tradução aproximada: Dilemas de Sobriedade.

¹⁷ MORACE, Robert. *Irvine Welsh's Trainspotting: a Reader's Guide*. New York: Continuum International Publishing Group, 2001. 95p.

menores aparecem, desaparecem e depois surgem novamente. (MORACE, 2001, p. 42. Tradução nossa) Um exemplo:

Spud [...] está interessado em Nicola Hanson, mas deixa o grupo com Allison; [...] Matty compra um filhote de gato com Nicola para dar para sua filha Lisa, mas a mãe dela, ex-namorada de Matty, rejeita o presente, que Matty então mantém mas não cuida; a caixa de areia transborda com excremento de gato e urina, causando toxoplasmose que mata Matty, o que por sua vez leva ao seu funeral e “Memories of Matty”, no qual seus amigos e parentes lembram-se dele em decididamente modos não – lamentosos (ruim de cama, guitarrista inferior, colega molenga, pai irresponsável). (MORACE, 2001, p. 42. Tradução nossa).

Há então uma consciência na narrativa sobre o que está acontecendo. Welsh está expondo e parodiando as estruturas do sistema da organização dos romances (MORACE, 2001, p. 41) e levantando questões de heterogeneidade e marginalidade.

3. MARGENS NA LINGUAGEM

A linguagem de *Trainspotting* é extremamente informal, e assemelha-se ao dialeto escocês. Esta pode ser a principal razão pela qual “(os livros de Welsh) são lidos por pessoas que geralmente não leem [...]” (PROCTER, 2009 *apud* IRVINE, [200-?]. Tradução nossa)¹⁸. Pessoas acostumadas a gírias e a expressão oral podem sentir-se mais confortáveis ao ler uma linguagem mais próxima à sua realidade.

Cunt, por exemplo, não é apenas usada com o significado “modo vulgar de chamar o órgão genital feminino”, mas como *filho da puta*. Renton e Sick Boy a repetem constantemente, e às vezes há mudanças em seu significado: “Ye kin learn

¹⁸ *Irvine Welsh*. Disponível em: < literature.britishcouncil.org/irvine-welsh>. Acesso em: 01 de outubro de 2013.

tae live wi the vírus. Tons of cunts dae it without any hassle at aw. Could be fuckin years before ye git sick, ah telt um.”¹⁹ (WELSH, 1993, p. 10). No caso, o personagem está usando a gíria apenas para contar uma história. Há ainda na mesma fala *fuckin*, que foi aqui traduzido como *caralhada*.

Há outros palavrões no romance: *shite* (p. 110), *shitty*, *arsehole* (p. 111), *fuckers* (p. 132), *crap* (p. 132), *shitein*²⁰ (p. 155). As gírias também estão presentes: *junky* (p. 217); *laddie* (p. 220); *bairn* (p. 222)²¹. Ambos desaparecem nos capítulos em terceira pessoa, que combinam linguagem formal e informal.

Como mencionado anteriormente, a linguagem do romance tem a característica peculiar de assemelhar-se ao dialeto escocês. Isto acontece através de mudanças nos vocábulos:

Ten tins ay Heinz tomato soup, eight tins ay mushroom soup [...] one large tub ay vanilla ice-cream [...] two boatils ay Milk of Magnesia [...] The most important item hus already been procured from a visit tae the parental home; ma Ma’s bottle ay valium, removed from her bathroom cabinet. Ah don’t feel bad about this. [...]”²² (WELSH, 1993, p. 15)

Neste trecho, Renton se prepara para tentar se desintoxicar da heroína. Ele possui um dos sotaques mais carregados. Nem todas as palavras foram alteradas, mas houve mudanças drásticas: *ay* é na verdade *of*; *boatils* é *bottles*; *hus/ has*, *ah/ I*. Através do contexto o leitor consegue entender o significado, mas não é simples. A oralidade está presente no fato de que é preciso dizer uma frase em voz alta para

¹⁹ Tradução aproximada: Cê pode aprender a viver co vírus. Um monte de caras faz sem chatice nenhuma. Pode levar uma caralhada de anos antes de você ficar doente, eu digo para ele.

²⁰ Tradução aproximada de acordo com a ordem neste trabalho e o contexto na narrativa: merda, desprezível, bundão, canalhas, bosta, merdinha.

²¹ Tradução aproximada de acordo com a ordem neste trabalho e o contexto na narrativa: viciado, garoto, criança.

²² Tradução aproximada com ênfase onde há mudanças gráficas: Dez latas de sopa de tomate, oito latas de sopa de cogumelo [...] um barril de sorvete de baunilha (que irá derreter e ser bebido), duas garrafas de leite de magnésia [...] O item mais importante já foi obtido através de uma visita aos pais; o frasco de Valium da minha mãe, roubado do armário do banheiro. Eu não me sinto mal por isso.

compreendê-la. E o dialeto aparece também ao ler estas frases: as entonações e modos de pronunciar uma palavra são parecidos.

Apesar dos recursos estilísticos, não é possível afirmar que *Trainspotting* apresenta uma oralidade completa. E esta não era a intenção de Welsh: ele pretende apresentar uma mescla de oral e escrita; do formal e informal; do inglês padrão e escocês.

O uso de palavrões e palavras ofensivas é justificado pela “violência linguística” (TALIB, 2002, p. 33. Tradução nossa). Talib menciona que este tipo de violência é usado para expressar uma identidade nacional, e é uma afronta a Inglaterra, que invadiu a Escócia e subjugou seu povo. (TILLY, 1996, p. 228). Apesar dos personagens no romance não estarem constantemente afirmando sua nacionalidade, o ataque existe. As obscenidades, juntando-se ao dialeto formam uma linguagem literária:

Eles falam sua própria língua, que é repleta de gírias, suja e impossível de escrever. Mas como o romance é narrado por vários membros dessa gangue, esta língua deve ser colocada no papel. É forçada a tornar-se “literária”, a linguagem da narração ficcional. (WOOD, J 1996 *apud* TALIB, 2002, p. 35. Tradução nossa).²³

Em *Trainspotting*, há a predominância da informalidade. E o fato de tal informalidade estar sendo registrada torna sua linguagem literária. Uma linguagem que no final transfigura-se em uma mescla notável de representações de formalidade e informalidade.

Há mais uma característica da linguagem a ser examinada aqui, relacionada à maneira de se expressar única de cada personagem. Como já foi descrito, os capítulos não possuem uma indicação de mudança de perspectiva. O leitor deve decifrar a identidade do narrador por suas ações e linguagem. Isto

²³ TALIB, Ismail S. Anti-colonialism in Scottish, Welsh and Irish Literatures. In: *The Language of Postcolonial Literatures – An introduction*. London: Routledge, 2002. 182 p.

acontece porque cada um deles fala de modo levemente distinto dos demais. Spud, por exemplo, refere-se às pessoas como *cats*: “Some cats thrive in the heat, but the likes ay me, ken, we jist cannae handle it”²⁴ (WELSH, 1993, p. 119). Ele também usa *nós* em vez de *eu*. Sick Boy exagera no sotaque, principalmente conversando com Sean Connery em sua mente: “*The offishers of the Law are rather shilly, right Sean? Not particular impreshiff, Shimon*”²⁵ (WELSH, 1993, p. 180).

Jane Mendelsohn (1996), do jornal *The New Republic*, escreveu: “Cada personagem possui sua própria sintaxe, vocabulário e ritmo” (p. 32). Esta característica torna a mudança entre os capítulos menos traumática. Spud é mais rápido; Begbie mais violento; Renton faz mais reflexões, e assim por diante.

Todas as características da linguagem - palavrões, gírias, dialeto escocês, oralidade, discursos diferentes - convergem para a marginalidade. É um inglês escocês considerado baixo, que não é facilmente entendido pelas classes mais altas, mas que pode ser decifrado ao ser lido em voz alta. Além das diferenças fonéticas, há os palavrões e as gírias, que são usualmente subjugados em sua importância para a língua. Além da justificativa relacionada às bordas e não ao centro, Welsh mostra-se competente por ser capaz de utilizar a linguagem de várias maneiras: representação oral e escrita, formal e informal, aceita e não aceita pelas classes mais altas. Mais um motivo para que *Trainspotting* seja considerado um romance literário “em todos os sentidos”. (MENDELSON, 1996, p. 34).

4. MARGENS NOS TEMAS PRINCIPAIS

Trainspotting aborda uma variedade de temas ao longo de sua narrativa: a nacionalidade escocesa, desemprego, drogas, o vírus HIV, a realidade, problemas

²⁴ Tradução aproximada: Alguns gatos (pessoas) desenvolvem-se no calor, mas para meu gosto, sabe, nós (eu) simplesmente não consigo lidar com isso.

²⁵ Tradução aproximada: Os oficiais da lei são bem ingênuos, não é Sean? Não são muito impressionantes, Simon.

sociais, entre outros. A fim de relacionar a marginalização, os temas discutidos aqui serão: drogas; exageros e problemas sociais; niilismo como emancipação.

4.1. Drogas

Um assunto recorrente é o uso e vício em drogas. Os personagens são, cada um ao seu modo, viciados: Renton, Sick Boy, Spud, Allison, Leslie e Tommy usam heroína. Begbie é alcoólatra. A mãe de Renton toma Valium. Há ainda menção ao uso de ecstasy, LSD e cocaína.

O mundo das drogas – principalmente em relação à heroína – é retratado em detalhes, com seus altos e baixos. Os primeiros capítulos, como *The Skag Boys* mostram os personagens sentindo-se fascinados pelos efeitos instantâneos da heroína, como quando Allison relata “That beats any meat injection...that beats any fuckin cock in the world [...]”²⁶ (WELSH, 1993, p. 09). Há também situações absurdas, como quando Renton e Spud tem uma entrevista de emprego e decidem usar anfetaminas para se sentirem confiantes. Na realidade, eles não querem arranjar o emprego; querem que o governo pense que tentaram e não conseguiram.

Os personagens parecem gostar da posição que ocupam na sociedade. Um emprego não está nos planos; preferem viver da ajuda de custo para continuar com as drogas. Carol Gow (1996) descreve essa característica em *Trainspotting é menos perigoso que ignorância*: “Depois de anos de campanhas antidrogas [...] aqui você tem textos que explicam em detalhes vívidos porque os jovens querem usar, como usam e o que isso faz para eles.” (Tradução nossa).

Como Gow (1996) explica, o estilo de Welsh pode preocupar algumas pessoas em relação à possibilidade do romance encorajar os leitores a experimentar esses tipos de drogas e/ou manter tais vícios. Este não é o caso. A visão positiva

²⁶ Uma tradução aproximada seria: “Isso ganha de qualquer injeção de carne...isso não é páreo para nenhum caralho do mundo todo [...]”

inicial rapidamente afunda no romance: a morte da bebê Dawn em *It Goes Without Saying*, que é notada por sua mãe Leslie apenas depois de horas (pois ela estava drogada); a contaminação de Tommy com HIV depois de compartilhar agulhas (*Winter in West Granton*); Renton sofrendo alucinações quando seus pais o forçam a se reabilitar em casa (*House Arrest*). Estes são alguns exemplos de como o romance mostra detalhadamente os contras do uso de drogas. Há também o nome e a ordem dos segmentos: *Kicking, Relapsing, Kicking Again*, e então *Blowing It*.²⁷ O nome da quarta parte demonstra que há consequências impiedosas para o uso: ir para a prisão, perder a lucidez, entre outras.

Portanto, ler *Trainpotting* e entender tudo sobre esse lado é melhor do que o total desconhecimento – que, por outro lado, poderia despertar curiosidade. É este argumento usado por Gow (1996) para defender o tema das drogas: “[...] os leitores são tratados com um retrato íntimo do uso, mas no fim das contas eles não se sentem animados para seguir o caminho de Renton & Cia” (Tradução nossa).

4.2 Exageros e Problemas Sociais

A narrativa de *Trainspotting* é ausente de eufemismos, mesmo ao descrever episódios escatológicos. Eles incluem drogas, fluídos sexuais e fecais, sangue e órgãos reprodutores. Um exemplo: “Yes. I woke up in a strange bed in a strange room, covered in my own mess. I had pished the bed. I had puked in the bed. I had shat myself in the bed. (...) I take the bottom sheet up, the pungent, toxic cocktail in the middle.” (WELSH, 1993, p. 92)²⁸ A passagem descreve uma cena em que Davie acorda de ressaca na casa de Gail, garota com a qual ele pretendia

²⁷ Significado do verbete *kick*, no dicionário inglês- português Michaelis: *Amer sl* emoção, excitação, estímulo, ímpeto, energia. Portanto, uma tradução aproximada dos capítulos seria: Emocionando-se, Recaindo, Emocionando-se novamente, Arruinando.

²⁸ Tradução aproximada: “Sim. Eu acordei em uma cama estranha em um quarto estranho, coberto na minha própria sujeira. Eu tinha mijado na cama. Tinha vomitado na cama. Tinha me cagado na cama. [...] Eu levanto o lençol de baixo, o cocktail tóxico e causticante no meio.”

manter relações sexuais. Esta é uma das diversas histórias envolvendo este tipo de crueza.

A questão é a seguinte: seria este modo de apresentação brilhante ou medíocre? A característica é elogiada por alguns, que consideram que mostra a ‘realidade’ intensamente. Jolly (1996), afirma no *The New York Times*: “Vale a pena fazer o esforço para ler *Trainspotting* não meramente porque poucos escritores remexeram neste território da cultura jovem britânica, mas também porque uma parcela menor ainda cavou tão fundo.” (Tradução nossa). A rudeza com que Welsh leva a narrativa é um modo de mostrar profundamente a cultura marginal. Porque é apresentada aos leitores transparentemente, resulta em um impacto maior.

Por outro lado, há outros críticos que sentem que foi apenas um meio de chamar a atenção sem chegar a uma conclusão. Harvie (2005, *apud* BOZTAS, 2005)²⁹ escreve: “[...] a literatura deveria se comprometer com problemas sociais em vez de explorá-los.”(Tradução nossa). O excerto está criticando principalmente *Porno*, a sequência de *Trainspotting*, mas Harvie estende sua desaprovação para todas as obras do autor: “o mercado de Welsh permanece fascinado: os homens de 20 e poucos anos, a tribo de callcenter, cyberserfs, descasados insatisfeitos inarticulados que infestam lugares divertidos no centro da cidade” (2005, *apud* BOZTAS, 2005. Tradução nossa)³⁰. Para Harvie, a narrativa é incapaz de aprofundar-se na discussão de temas sociais. Tudo é levado ao limite para o entretenimento de seus principais leitores. Talvez as teorias aqui expostas de Harvie sejam verdadeiras para leitores que escolhem ler o livro apenas pelo sarcasmo e situações sexuais. Entretanto, o estilo ‘chocante’ é na verdade usado para retratar uma realidade desconhecida para uma parte da sociedade.

²⁹ BOZTAS, S. *Post-Trainspotting Welsh accused of peddling pulp pap*. Disponível em: <www.heraldscotland.com/sport/spl/aberdeen/post-trainspotting-welsh-accused-of-peddling-pulp-pap-1.65035>. Acesso em: 15 de novembro de 2013.

³⁰ Idem 21.

Welsh pressupõe um público heterogêneo, mas formado principalmente por jovens de classe média. Porém, através da descrição crua, a leitura torna-se ‘chocante’ porque tal grupo não está acostumado a receber informação deste modo. Lezard (1993) escreveu no *The Independent*: “A real sordidez do livro, o aspecto que deveria deixar a maioria das pessoas desconfortáveis é seu retrato do abismo que existe entre a classe trabalhadora e a maioria das pessoas lendo este jornal.” (Agosto 1993. Tradução nossa) Lezard (1993) explica que o espaço entre o grupo de viciados e um indivíduo que lê aquele jornal é grande. O romance pretende aproximar as extremidades. Para alguns pode ser demais, porém para outros é o que vivem todos os dias. Os problemas sociais estão presentes na narrativa: o número de pessoas desempregadas, usuários de drogas, machismo, e não de modo sutil. Estão imbuídos ao longo do romance, pintados de cores fortes e fazendo barulho. Eles querem ser vistos. Isto não acontece apenas na ação. A linguagem suja e repleta de gírias, as drogas, sexo, música eletrônica, o retrato da geração perdida, a maioria das características conduz até o objetivo do autor em abrir os olhos de seus leitores.

4.3. Nihilismo como Emancipação

Os personagens do romance parecem não ter objetivos. Alguns recebem ajuda do governo e pretendem continuar assim. Este aspecto é frequentemente descrito como nihilismo. Um exemplo: “Life’s boring and futile. We start oaf wi high hopes, then we bottle it [...] Basically, we live a short, disappointing life; then we die”³¹. (WELSH, 1993, p. 89) O trecho foi extraído de uma conversa na qual Tommy pergunta a Renton porque ele usa drogas. Sua justificativa converge no fato de que não há motivos para viver, portanto o melhor é se matar aos poucos.

³¹ Tradução aproximada: A vida é chata e fútil. Nós começamos com grandes esperanças, depois as reprimimos [...] Basicamente, nós vivemos uma vida curta e desanimadora; então nós morreremos.

Rossato (2005) descreve em uma crítica o grupo com um “espírito niilista”. Gioia [200-?] do site *The New Canon*, também classifica as ações e pensamentos dos personagens como niilistas, ou como um tipo de tédio. No entanto, neste romance, a palavra niilista porta um sentido mais profundo.

O niilismo é usualmente associado com uma energia vazia e negativa: “Um verdadeiro niilista não acredita em nada, não possui lealdades, e nenhum propósito além de, talvez, o impulso de destruir” (PRATT, [200-?]. Tradução nossa)³². Contudo, uma perspectiva distinta a se tomar em relação ao niilismo insinua que há independência ao invés de vazio. Caputo e Vattimo (2007) afirmam: “O niilismo adquire um sentido de emancipação” (p. 15. Tradução nossa), pois é “[...] a dissolução das fundações... que traz liberdade.” (p. 15. Tradução nossa).

Apesar da comunidade representada em *Trainspotting* aparentar estar a esmo, há a decisão dos personagens em tomar este ‘trem’. A maioria possui a decisão de tornar-se um cidadão ‘comum’. Mas eles emanciparam-se desta pressão, tomando o sentido de niilismo que Caputo e Vattimo (2007) descrevem. Renton, por exemplo, vem de uma família de classe média e seria capaz de encontrar um trabalho ‘regular’. Através da narrativa, é possível concluir que nenhum dos outros personagens nasceu em condições lastimáveis, apesar de frequentarem lugares ‘baixos’. Eles escolheram este estilo de vida porque queriam. E o modo como as coisas funcionam deve ser avaliado no interior do grupo.

Considerando a perspectiva de dentro, compreendemos que o niilismo, no caso, é tudo em vez de nada. Todos os tipos de ações são permitidos, e situações consideradas absurdas convertem-se em atitudes reais. Um exemplo seria quando Renton deixa seus camaradas ao fugir com o dinheiro deles em *Station to Station*. Há uma emancipação de seu grupo para seguir outro caminho. E ao fazer uma reflexão partindo do interior, há uma conclusão: “In a way, Sick Boy would

³² PRATT, A. Nihilism In: *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Disponível em: < www.iep.utm.edu/nihilism/>. Acesso em: 03 de março de 2013.

understand, even have a grudging admiration for his actions.”³³ (WELSH, 1993, p. 342). Portanto, niilismo em *Trainspotting* deve ser considerado, uma libertação dos costumes e valores das classes mais altas; depois, tem de ser pensado como ‘tudo’, no sentido de que a gama de ações varia dependendo do contexto. Tudo é possível.

5. MARGENS COMO O CENTRO

Muitas características de *Trainspotting* referem-se ou representam margens: o círculo formado por viciados; sua linguagem ofensiva e suja; sua estrutura mosaica. Este segmento pretende justificar o uso de ‘párias’.

Em seu livro *Metamorphoses*, Braidotti (2002) defende a “deterritorialização do sujeito dominante” (p. 85. Tradução nossa). É um método no qual o estudo de uma cultura parte do Outro, e também o utilizado por Welsh em seu romance. Braidotti também argumenta que a sociedade atual é formada por “sujeitos quebrados”, não totalmente completos, e em um constante processo de ‘tornar-se’ (2002, pg. 2-5. Tradução nossa). Várias características do romance seguem esta definição.

A estrutura é o aspecto mais visível. Os personagens e suas relações estão em frequente mudança também. Um exemplo é Renton, que usava todo tipo de drogas, depois fica ‘limpo’ e no final foge de tudo em *Station to Station*. A linguagem é suja, informal e oral. Deleuze alega que estamos vivendo em um mundo que “imagina e chama um mundo de tumultos linguísticos, onde mistura e hibridismo são a norma, onde mesmo o inglês, a língua mundial, está sendo dividida em uma variedade de dialetos [...]” (DELEUZE, 1988 apud BRAIDOTTI, 2002, p. 95. Tradução nossa).³⁴ O uso do inglês escocês corrobora esta teoria. A

³³ Tradução aproximada: De certo modo, Sick Boy entenderia, até mesmo teria uma relutante admiração por seus atos.

³⁴ BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity, 2002. 316 p.

linguagem da narrativa expressa à mistura, o híbrido e o “estar em formação”, que representa a atualidade. Há ainda a mescla do inglês formal com informal e oral/escrito.

Outro defensor das margens é Rancière (2005). Em *A Partilha do Sensível*, o autor alega que a estética está sempre relacionada à política, e que ambas possuem mesma origem. Ademais, é necessário contar a história de todas as pessoas: dos heróis *E* dos excluídos. O sensível (arte) está disponível e pertence à todos, por isso a sua partilha. Em *Trainspotting*, o panorama histórico e político está em detalhes como personagens desempregados (Spud e Renton) e outros contaminados pela AIDS (Tommy, Davie, Alan). Representantes das classes médias e baixas também estão lá. Os pais de Renton podem ser encaixados na classe média – “[...] these trivial things, they petty jealousies become part ay the mythology in a place like Leith, a place fill ay nosey cunts who willnae mind their ain business.”³⁵ (WELSH, 1993, p. 190). O bairro de Edimburgo habitado por seus pais não é periférico, nem central.

A classe baixa é mostrada em lugares frequentados pelos personagens, como a casa em que os personagens usam drogas, em *It Goes Without Saying*. Além disso, há personagens, como o pai de Begbie em *Trainspotting at Leith Central Station* que é um alcoólatra desabrigado, ou mesmo Tommy depois que contrai o vírus da Aids, que mora em um dos piores prédios da cidade.

A seguinte afirmação de *A Partilha do Sensível* nos ajuda a compreender o tom do romance: “[...] o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro” (RANCIÈRE, 2005, p. 50). Os acontecimentos não são tratados como significativos, ou personagens ‘fazendo História’. Apenas pensamentos espalhados e situações banais, que trazem *Trainspotting* para o nível artístico. O capítulo *Eating Out* é um exemplo: a garçonete Kelly vinga-se de clientes que a ofendem de um modo nojento, utilizando fluidos corporais misturados na comida deles. Porém,

³⁵ Tradução aproximada: essas coisas triviais, esses egoísmos ínfimos tornam-se parte da mitologia em um lugar como Leith, um lugar cheio de filhos da puta enxeridos que não cuidam da própria vida.

o capítulo é mais do que um acerto de contas: Kelly tem que escrever um trabalho sobre moralidade para a faculdade, e os fregueses pertencem à classe alta.

Os pensamentos espalhados são representados pelos *Junk Dilemmas*. O número 67, por exemplo, apresenta Renton esmagando pílulas, e pensando que ele não era a mesma pessoa quando estava sob o efeito de drogas. Termina com a afirmação: “Thir’s nivir any real dilemmas wi junk. They only come when ye run oot.”³⁶ (WELSH, 1993, p. 223).

Outro conceito apresentado por Rancière (2005) explica que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”. (p. 58). Em *A Partilha do Sensível* o autor propõe que histórias de indivíduos anônimos devem ser transformadas em literatura, para então serem pensadas cientificamente. A arte deve falar de e para todos, não apenas para aqueles que a estudam e decidem o que é ‘bom’ e ‘ruim’. *Trainspotting* funciona como disparador deste fundamento: por retratar uma comunidade de ‘cultura baixa’, foi lido por um público híbrido. Uma parcela é formada por pessoas que tem o hábito da leitura; e há os ‘outros’, os marginais, que não possuíam interesse neste hábito antes. O romance abriu as portas para que mais pessoas adquirissem uma informação peculiar, principalmente, porque, representa os excluídos, e critica a sociedade atual e seus valores.

Ainda na temática marginal, Hebdige (1987) em *Subculture – the meaning of style* examina algumas subculturas como o punk. Como Braidotti e Rancière, considera a visão dos excluídos necessária:

[...] estilos subculturais realmente habilitam-se como arte mas arte dentro (e fora) de contextos específicos; não como objetos intermináveis, julgados pelo critério imutável da estética tradicional, mas como ‘apropriações’, ‘roubos’, transformações subversivas, como movimento. (p. 129. Tradução nossa)

³⁶ Tradução aproximada: Não existem dilemas reais com o bagulho. Eles só aparecem quando a droga acaba.

Ele também dá ênfase no contexto histórico e político e denomina as margens arte, como Rancière (2005). O contexto é parte desta ‘arte’, não pode separar-se dela. Movimentos e transformações são concebidos como o âmago da sociedade, segundo Braidotti (2002) afirma e o romance exprime.

Portanto, é impossível negar o papel das margens e dos excluídos na sociedade contemporânea. Assim também são as párias em *Trainspotting*: o romance é significante graças á suas características ‘quebradas’ e mutáveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trainspotting utiliza diversos aspectos para retratar as margens: sua estrutura mosaica, sua linguagem ferina e complexa, seus temas polêmicos e seus personagens. Cada um destes componentes possui sua importância na construção de um romance que ao mesmo tempo fala *sobre* os ‘outros’ e *para* os ‘outros’.

Através da análise destes aspectos foi possível demonstrar que, apesar de ser considerado raso para alguns por discutir questões de uma maneira divergente, o romance possui profundidade devido às críticas à sociedade predominante, com seus representantes hipócritas e a recusa dos personagens do *Inferno* a se adequar às suas normas.

A perspectiva adotada por Welsh e pelos teóricos aqui citados deveria ser mais constante a fim de ampliar os horizontes de visões sobre o mundo e as pessoas. A vantagem desta mudança é retratada no desfecho do romance, quando o personagem principal transforma-se e decide explorar o desconhecido.

REFERÊNCIAS

- BOZTAS, S. *Post-Trainspotting Welsh accused of peddling pulp pap*. Disponível em: <www.heraldsotland.com/sport/spl/aberdeen/post-trainspotting-welsh-accused-of-peddling-pulp-pap-1.65035>. Acesso em: 15 de novembro de 2013.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity, 2002. 316 p.
- CABRAL, M. *Narração: tipos de narrador*. Disponível em: <www.brasilescola.com>. Acesso em: 18 de setembro de 2013.
- D CAPUTO, J.; VATTIMO, G. *After the death of God*. New York: Columbia University Press, 2007.
- ESPINOZA, Javier. 'Trainspotting' Revisited. *The Wall Street Journal*. Jun. 2012. Disponível em: <www.onlinenewsj.com>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2013.
- GIOIA, T. Trainspotting by Irvine Welsh. *The New Canon*. [200-?] Disponível em: <thenewcanon.com/trainspotting> Acesso em: 03 de março de 2013.
- GOW, C. Trainspotting is less dangerous than ignorance. *Tess*. Mar. 1996. Disponível em: <www.tes.co.uk/article>. Acesso em: 12 de abril de 2013.
- HEBDIGE, D. *Subculture – The meaning of style*. London and New York: Routledge, 1987.
- KICK. *Michaelis*. São Paulo: Melhoramentos, 2008. p. 125.
- JOLLY, M. Books in Brief. *New York Times Book Review*. Jul.1996. Disponível em: <www.powells.com/biblio> Acesso em: 23 de outubro de 2012.
- LEZARD, N. Junk and the big trigger: 'Trainspotting' - Irvine Welsh: Secker, 8.99. *The Independent*. Ago. 1993. Disponível em: <www.independent.co.uk> Acesso em: 14 de maio de 2013.
- MENDELSON, J. Needles and Sins. *New Republic*, Washington, Vol. 215, p. 31-35, 2 Set. 1996.
- MORACE, Robert. *Irvine Welsh's Trainspotting: a Reader's Guide*. New York: Continuum International Publishing Group, 2001. 95p.
- MOSAICO. *Caldas Aulete*. Rio de Janeiro: Lexicon, 2014. Disponível em: <www.aulete.com.br/mosaico> Acesso em: 15 de maio de 2016.
- PORLOCK, H. Critical List. *Sunday Times*, Bookmark. Jun. 1996
- PRATT, A. Nihilism. *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Disponível em: <www.iep.utm.edu/nihilism> Acesso em: 03 de março de 2013.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Monica Costa Netto. São Paulo: 34, 2005

ROSSATO, L. “Trainspotting” – Irvine Welsh. Maio 2005. Disponível em: <www.screamyell.com.br/literatura/trainspotting> Acesso em: 03 de março de 2013.

TALIB, Ismail S. Anti-colonialism in Scottish, Welsh and Irish Literatures. In: *The Language of Postcolonial Literatures – An introduction*. London: Routledge, 2002. 182 p.

TILLY, C. *Coerção, Capital e Estados Europeus 990-1992*. São Paulo: Edusp, 1996. 356 p.

WELSH, Irvine. *Trainspotting*. London: Vintage, 1993. 344 p.