

A ressaca pós-industrial e o *laddism* em *Trainspotting*

Post-industrial hangover and laddism in Trainspotting

Fabiane Lazzaris

Universidade Federal do Pampa (Unipampa), Bagé, RS / Brasil

fabiane.lazzaris@unipampa.edu.br

Lauro Iglesias Quadrado

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS / Brasil

lauroiq@gmail.com

Resumo: O artigo discute o impacto do cenário político e social das últimas décadas do século XX na produção literária escocesa, tendo como objeto de análise o romance *Trainspotting* (1993), de Irvine Welsh. Argumenta-se que o vácuo existencial potencializado pelo abuso de drogas não constitui o tema central da obra e que, na verdade, o livro problematiza o sentimento de letargia de uma geração desiludida com o modelo econômico da sociedade pós-industrial do fim do século XX. As drogas e a consequente inércia dos personagens de *Trainspotting* são representadas por Welsh como elementos de subversão em oposição ao modelo de sociedade profundamente consumista. Ademais, o desemprego massivo acaba criando novas relações sociais entre os homens e as mulheres, o que gera uma forte onda de afirmação que perpassa o machismo, o *laddism*.

Palavras-chave: Irvine Welsh; literatura escocesa contemporânea; *laddism*; drogas.

Abstract: This article discusses the impact of the social and political scenario of the last decades of the 20th century on the Scottish literary production, having Irvine Welsh's novel, *Trainspotting* (1993) as its object of analysis. It is argued that the existential void made extreme

through drug abuse does not constitute the central issue of the work, which is actually the scrutinizing of the feeling of lethargy of a generation deluded by the economic model of late 20th-century post-industrial society. Drugs and the characters' subsequent inertia in *Trainspotting* are represented by Welsh as elements of subversion as opposed to the model of a deeply consumerist society. Moreover, massive unemployment ends up creating new social relations among men and women, ensuing a strong wave of self-assurance through sexism, laddism.

Keywords: Irvine Welsh; contemporary Scottish literature; laddism; drugs.

Recebido em 27 de outubro de 2015

Aprovado em 22 de fevereiro de 2016

O imaginário social relativo ao final da década de 1980 no Reino Unido é geralmente retratado de maneira desoladora, trazendo consigo uma reflexão sobre os padrões de vida e de organização social da região na época. A produção cultural do país propaga um retrato social desmantelado, graças à interferência nas condições de trabalho promovida pela desmedida mão de ferro de Margareth Thatcher. Mudanças drásticas em cidades até então baseadas em uma economia industrial foram uma consequência imediata, o que acabou gerando níveis de desemprego alarmantes. Junto a isso, a região vivia um momento de tensão bélica, com os cotidianos embates reminiscentes da política colonial britânica, seja na Guerra das Malvinas ou nos confrontos com o IRA. Em um plano global, o pano de fundo era uma paranoia generalizada, patrocinada pela Guerra Fria.

Aos cidadãos escoceses, resta um sentimento de impossibilidade anexado à percepção de que a existência humana parece não carregar sentido algum. Esse sentimento pós-guerra, estendido aos europeus em geral – vale lembrar que o Muro de Berlim cai justamente no final dos anos 1980 –, pode ser avaliado na arte produzida ao longo do século XX. O filósofo Peter Sloterdijk afirma que os anos entre 1945 e 1989 são caracterizados pela letargia, um vácuo na consciência europeia: “[...] a Europa ainda vive como em estado de choque – tendo de buscar salvação em rotinas e abstrações. Reconstrução é a palavra de ordem”.¹ O autor

¹ SLOTERDIJK. *Se a Europa despertar*, p. 16.

também menciona que a Europa se tornou o centro de uma cruzada, o foco dos planos de Moscou e Washington. O fato de a Europa não ter se libertado sozinha da guerra remete ao conceito sartreano de liberdade: “Estamos sós, sem desculpas. É o que posso expressar dizendo que o homem está condenado a ser livre. Condenado, porque não se criou a si mesmo e, como, no entanto, é livre, uma vez que foi lançado no mundo, é responsável por tudo que faz”.² Para o filósofo Jean-Paul Sartre, o homem é totalmente responsável por suas ações (a partir de uma perspectiva existencialista ateuista), e, portanto, sua ação intencional envolve escolhas independentemente de princípios norteadores da ação, ou seja, não existem valores que sirvam de guia para determinar essas escolhas. Sendo assim, compete ao próprio homem, em suas ações concretas, construir esses valores e arcar com as consequências. Sendo responsável pelos seus atos, essa condição de liberdade, portanto, provocaria uma sensação de desamparo e angústia. Sloterdijk afirma que a ideia de Sartre nos dá uma noção precisa do ressentimento da época – o absurdo da existência:

Absurda é uma existência que se vê atirada em um mundo gigantesco e repugnante sem nenhuma missão inspiradora, nenhuma tarefa objetiva. Existir significa agora estar despojado da essência e trazer no corpo, como propriedade primordial, a carência do ser. Por isso os homens parecem agora parasitas do ser, condenados a sentir inveja e ansiar pela sua sustanciabilidade.³

Para a geração pós-guerra, o tempo não tem valor. A eterna ameaça de uma bomba nuclear promovida pelos anos de Guerra Fria provocou um sentimento de indignidade e futilidade – Samuel Beckett traduziu esse sentimento com precisão em suas peças *Waiting for Godot* (1948-1949) e *Endgame* (1957). As produções culturais europeias no pós-guerra demonstram uma percepção psicológica de tempo distorcida pela incapacidade de vislumbrar alguma saída para a condição humana. No entanto, conforme afirma o crítico Mark Fisher, nas três décadas finais do século XX, a inércia é substituída por um frenesi superficial, um movimento contínuo artificial, reiterando um gradual apagamento

² SARTRE. *O existencialismo é um humanismo*, p. 7.

³ SLOTERDIJK. *Se a Europa despertar*, p. 21.

do futuro.⁴ Fisher ainda comenta que a intensidade e a precariedade do trabalho na cultura capitalista no final do século XX, especialmente devido aos avanços da comunicação digital, deixaram as pessoas simultaneamente em estado de exaustão e superestimulação.⁵ Ou seja, em estado perpétuo de ansiedade insone. Assim, o existencialismo das décadas de 50 e 60 dá lugar, nas décadas seguintes, ao consumismo.

Toda a desvalorização das coisas torna-se uma supervalorização das coisas. Retornamos a Sloterdijk, que afirma que “o mundo é um cardápio, o que se espera é uma escolha, não o desespero. Esse é o fundamento da condição pós-moderna”.⁶ Porém, logo depois, esse conceito de escolha é distorcido e torna-se exatamente o oposto. A depreciação do tempo, a falta de seriedade, a intangibilidade do mundo, a instabilidade, trouxeram a essa geração um novo conceito de vida – não mais escolher, mas sim, viver, no sentido de experimentar. “Não ocorre aos europeus a escolha não fundamentada de si mesmo, como nos turvos anos do pós-guerra; hoje a grande oportunidade está no consumo não fundamentado de si mesmo”.⁷ Em outras palavras, os anos 80 e 90 são marcados pelo consumo de si mesmo, a experimentação baseada no conceito de diversão. A fugacidade da vida, a ideia de que vivemos apenas uma vez, leva a uma fome frívola de experiências. Portanto, você é aquilo que você escolhe consumir. Recusar-se a escolher não é uma opção. É uma geração perdida diante de uma quantidade infinita de alternativas, e o ser humano apenas existe e se define a partir de suas escolhas e caprichos.

Tendo esse conceito em mente, *Trainspotting* (1993), de Irvine Welsh, discute essa geração condenada à liberdade e forçada a escolher o cardápio da vida. *Trainspotting* foi lançado em 1993, mas, antes disso, já havia sido publicado em 1991 pelas revistas *underground DOG* e *Rebel Inc*. O próprio autor fez parte da cena *underground* dos anos 70: Irvine Welsh foi criado no subúrbio de Leith, Edimburgo, fonte de onde retira, dentre outros elementos típicos de sua ficção, a sua referência

⁴ Cf. FISHER. *Ghosts of my life: writings on depression, hauntology, and lost futures*, p. 18.

⁵ Cf. FISHER. *Ghosts of my life: writings on depression, hauntology, and lost futures*, p. 25.

⁶ SLOTERDIJK. *Se a Europa despertar*, p. 26.

⁷ SLOTERDIJK. *Se a Europa despertar*, p. 25.

linguística. O romance foi traduzido para o teatro em 1996, em peça dirigida por Harry Gibson, e também para o cinema: no mesmo ano Danny Boyle assina a direção do longa-metragem, promovendo o livro e Irvine Welsh mundialmente. Trata-se, então, de um bem cultural com expressivo alcance global, resultando em interessantes, ressonâncias e conversas com a cultura popular que o cerca.

O que Welsh traz à tona com seu romance é exatamente uma parcela dessa geração que se recusa a escolher. A passagem abaixo é narrada pelo personagem Mark Renton, a mais frequente dentre as várias vozes que se endereçam ao leitor ao longo do romance:

Me escolha. Escolha a vida. Escolha pagar a hipoteca; escolha máquinas de lavar; escolha carros; escolha sentar em um sofá e assistir a programas de auditório entorpecentes e deprimentes, se empanturrando de porcarias pela boca. [...] Escolha a vida.⁸

Aqui temos um pano de fundo que remete às ideias de Fredric Jameson e Slavoj Žižek: é mais fácil imaginar, atualmente, o fim do mundo do que o fim do capitalismo.⁹ Ou seja, escolher viver é escolher consumir. A pergunta é: essa geração realmente se recusa a escolher, ou eles estão escolhendo outra coisa, fora dos caminhos previamente estabelecidos, previstos, já esperados? Quando Renton enuncia seu discurso niilista, ele parece esquecer que ele também consome algo: heroína. O uso de drogas também é um ato de consumo que envolve comprar e vender – há todo um mercado estruturado e preparado para “alimentar” o cliente. Abaixo, Renton justifica seu ponto de vista sobre o uso de heroína:

Resumindo, vivemos uma vida curta e insatisfatória; e depois morremos. Enchemos a nossa vida de merda, coisas como carreira e relacionamentos para nos enganar e não pensarmos que tudo isso na verdade não tem sentido algum. A heroína é uma droga honesta, porque destrói com

⁸ “Choose us. Choose life. Choose mortgage payments; choose washing machines; choose cars; choose sitting oan a couch watching mind-numbing and spirit-crushing game shows, stuffing fuckin junk intae yir mooth. [...] Choose life” (WELSH. *Trainspotting*, p. 187). Todas as traduções das citações neste artigo são de nossa autoria.

⁹ Cf. FISHER. *Capitalist realism: is there no alternative?*, p. 2-3.

todas essas ilusões. [...] Meu problema é que quando sinto a possibilidade, ou me dou conta de que na verdade estou alcançando alguma coisa que eu queria, uma namorada, apartamento, emprego, educação ou dinheiro, parece tão estúpido e inútil, que não consigo dar valor. Mas a droga é diferente. Você não consegue dar as costas tão facilmente. Ela não deixa. Lidar com um problema de drogas é o maior desafio. E é também um fetiche bom pra caralho.¹⁰

E, tendo essa passagem em mente, a resposta para a pergunta que colocamos acima é dada eventualmente pelo próprio personagem: escolher não escolher a vida.¹¹

O *trainspotter* é a pessoa que estuda obsessivamente a minúcia de uma atividade específica.¹² Somando-se a esse sentido, outros significados para a expressão apareceram ao longo dos anos. De acordo com o *Urban Dictionary*, dicionário *online* que compila expressões e gírias coloquiais do falar urbano, *trainspotting* é o ato de injetar heroína. Ao ser injetada, a droga deixa uma marca escura e linear nas veias chamada de *track* (“trilho” ou “trilha”), de forma que “Usuários frequentes tendem a ter diversas marcas de injeção e localizam a melhor veia – aquela com menos *tracks*, menos desconforto ou infecção.”¹³ No mesmo dicionário, *trainspotting* também descreve o ato de espiar sob o ombro do DJ para ver o que ele está tocando, ou seja, observar a trilha sonora (*soundtrack*). Provavelmente a maioria das definições recentes deve-se ao grande sucesso do livro escrito por Irvine Welsh em 1993.

¹⁰ “Basically, we live a short, disappointing life; an then we die. We fill up oor lives wi shite, things like careers and relationships to delude oorsels that it isnae aw totally pointless. Smack’s an honest drug, because it strips away these delusions. [...] Ma problem is, whenever ah sense the possibility, or realize the actuality ay attaining something that ah thought ah wanted, be it girlfriend, flat, job, education, money and so on, it jist seems so dull n sterile, that ah cannae value it any mair. Junk’s different though. Ye cannae turn yir back oan it sae easy. It will nae let ye. Trying tae manage a junk problem is the ultimate challenge. It’s also a fuckin good kink” (WELSH. *Trainspotting*, p. 90-91).

¹¹ Cf. WELSH. *Trainspotting*, p. 188.

¹² Cf. OXFORD. *Oxford dictionary*. Página da internet.

¹³ “Hardcore users will tend to have multiple sites of injection and will locate, or “spot” an optimum vein – one with minimal “tracks” and discomfort or infection. A hit can be analogous to the impact of a locomotive or train” (PECKHAM. *Urban dictionary*. Página da internet).

Tradicionalmente, a expressão *trainspotting* se refere a um antigo hobby britânico de assistir aos trens passarem, anotando o número de cada locomotiva. É, por excelência, uma atividade motivada pelo tédio. Representa a falta de opção, a falta de perspectiva. É um símbolo fortíssimo: o observador, parado, observa aqueles que passam, que se movimentam, que se movem. Que vão para *algum lugar*. Os trens vão e voltam, o observador permanece. A metáfora do usuário de heroína como um *trainspotter* ganha ainda mais força se considerarmos a importância da indústria ferroviária para o desenvolvimento econômico e, conseqüentemente, para o orgulho cívico do povo do norte da Inglaterra e da Escócia. Essa região, responsável pelo início da Revolução Industrial, fortemente baseada e movimentada pela inovação representada pelas grandes locomotivas, também foi a primeira região pós-industrial do mundo. E essa ressaca bateu fortíssima.

Há, no romance, somente uma referência explícita à (não) atividade que dá nome ao livro. E ela aparece com enorme potência, no capítulo “Trainspotting at Leith Central Station”, já nas páginas finais. Mark Renton leva o leitor para caminhar nas ruas do distrito de Leith, em Edimburgo e, com sua narrativa, demonstra sensação de conhecimento e pertencimento em relação ao local, crescente à medida que avança para as áreas consideradas mais perigosas para a população em geral, os não *junkies*. Quando encontra Begbie, a narração sofre uma mudança de tom, adotando uma inflexão melancólica, nostálgica:

Vamos encher a cara na antiga Central Station no fim da rua, hoje em dia um hangar estéril, desolado, prestes a ser demolido e substituído por um supermercado e um centro de natação. De alguma forma isso me deixa triste, mesmo que eu tenha sido sempre muito jovem pra me ligar que alguma vez trens já estiveram ali.¹⁴

A passagem acima é representativa das ideias centrais discutidas no romance. Primeiramente, aborda a reutilização de um espaço, inicialmente frequentado por diversas pessoas, transformado em um

¹⁴ “We go fir a pish in the auld Central Station at the Fit ay the Walk, now a barren, desolate hangar, which is soon tae be demolished and replaced by a supermarket and swimming centre. Somehow, that makes us sad, even though ah wisey wis too young tae mind ay trains ever being there” (WELSH. *Trainspotting*, p. 308).

insalubre galpão abandonado (típico das sociedades pós-industriais) que é visitado por um grupo específico: os marginais e viciados, explicitando, assim, a relação interpessoal dos personagens que tem como fundação o movediço alicerce das drogas. Além disso, o trecho ilustra a definitiva dominação do capitalismo representado aqui por um de seus maiores símbolos, as grandes redes de supermercados. Da mesma forma, demonstra a distância dos personagens principais em relação a outras camadas da sociedade por meio da menção ao centro de natação, que é um símbolo de cuidado com a saúde, com o corpo, o *safe everything*, característico da classe média do final do século XX. Sobretudo, o trecho em questão também enfatiza o que é vital para a compreensão desse momento narrativo: a subsequente e explícita sensação de melancolia gerada por todos esses fatores.

A construção diegética do romance carrega o leitor para o sombrio universo ficcional criado por Irvine Welsh. Raros são os trechos em que os personagens narram momentos de satisfação, são cordiais ou amigáveis. O que reina é o sentimento de tédio, o que se sobrepõe é a impotência: “Os verdadeiros momentos schopenhauerianos são aqueles em que você atinge seus objetivos, talvez realize seus acalentados desejos mais profundos – e se sente enganado, vazio, não, mais – ou seria menos? – do que vazio, anulado”.¹⁵ O curioso em *Trainspotting* – que também é uma das riquezas literárias representativas da obra de Welsh – é a presença da heroína como instrumento ambivalente, que produz e cura o vazio, ainda que os efeitos de sucesso sejam sempre temporários. O grupo de personagens retratado no universo ficcional de *Trainspotting* representa os fantasmas de um futuro que não chegou, de uma esperança não concretizada. Poderíamos tomar emprestado o título do primeiro disco da banda Joy Division (adorada pelos personagens do livro, cujos integrantes são originalmente de Manchester, uma região também com fortíssima presença pós-industrial), lançado em 1979, e teríamos o subtítulo perfeito para o romance de Welsh: *unknown pleasures*, os “prazeres desconhecidos”. Eles estão lá, mas são inalcançáveis.

¹⁵ “The true Schopenhauerian moments are those in which you achieve your goals, perhaps realize your long-cherished heart’s desire – and feel cheated, empty, no, more – or is it less? – than empty, voided” (FISHER. *Ghosts of my life: writings on depression, hauntology and lost futures*, p. 59).

O livro é apresentado em uma perspectiva multidimensional. Há indicações de que o tempo diegético corresponde aos anos entre 1982 e 1988, porém, a passagem de tempo é vaga e não descrita nominalmente. Em cada capítulo o leitor entra em contato com um personagem diferente, sendo que na maioria das vezes os capítulos são narrados em primeira pessoa, apresentando diferentes vícios de linguagem e gírias, o que parece auxiliar a identificação do personagem-narrador durante a leitura, pois cada um possui um jeito próprio de se expressar. A variação de vozes proporciona ao leitor uma visão abrangente do contexto. *Trainspotting* é narrado, quase em sua totalidade, fazendo uso de uma transliteração fonética do dialeto escocês urbano, mais precisamente o dialeto *underground* da região de Leith, em Edimburgo, o que o tornou, a princípio, de difícil comercialização – a edição americana, por exemplo, contém um glossário. Irvine Welsh leva ao extremo a experimentação com a variante linguística, indo ao encontro do que o crítico literário Franco Moretti chama de “concepção materialista da forma literária”.¹⁶ Ou seja, aquilo que é narrado pelo grupo de protagonistas, no romance, está ligado, até certo ponto, a uma tradição marxista de crítica que enxerga “a forma como o aspecto mais profundamente social da atividade literária: a forma como força”.¹⁷

É interessante então atentar para alguns capítulos que são narrados em terceira pessoa. O tipo de narrador construído se encaixa em um estilo indireto livre, ou seja, uma voz intermediária, que se apresenta em um espaço de interstício entre o ponto de focalização dos personagens e o de um narrador externo onisciente. Nos casos em que temos esse tipo de narração em *Trainspotting*, o inglês tido como padrão – o *posh English* do sul da Inglaterra – é utilizado em vez do dialeto escocês. A subversão do padrão linguístico implica um ataque ao imperialismo cultural inglês, o que posiciona os personagens em uma zona híbrida, chamando atenção para existência do “outro” (o não padrão). Além disso, localiza o “outro” em uma identidade cultural muito específica, notando a ordem Leith/Edimburgo/Escócia/Reino Unido. Robert A. Morace afirma que “a forma como Welsh apresenta o dialeto faz com que o inglês padrão pareça anormal e absurdo”.¹⁸ Portanto, entendemos o uso do discurso indireto

¹⁶ MORETTI. *A literatura vista de longe*, p. 153.

¹⁷ MORETTI. *A literatura vista de longe*.

¹⁸ “Welsh’s use of dialect makes standard English appear abnormal and freakish” (MORACE. *Trainspotting: a reader’s guide*, p. 34).

livre como uma estratégia narrativa para enriquecer as discussões presentes no romance, já que esse tipo de discurso se posiciona entre personagem e narrador e assume “posição de implícita, e quase inevitável, mediação social”.¹⁹ É como se o autor proporcionasse uma pausa ao leitor alheio ao universo de Leith, e mostrasse que tudo o que se passa ali pode ser narrado também através de uma linguagem prestigiada, compartilhando a participação e a responsabilidade das classes dominantes na derrocada deste grupo de indivíduos. O que também chama a atenção é o grande distanciamento de Welsh em relação às vozes das personagens, em tentativa bem-sucedida de não julgar os fatos e ações. A sensação é de que as personagens possuem vida própria.

Outra forma de subverter o padrão é utilizando o grotesco. O frequente foco em processos biológicos – comer, beber, vomitar, defecar, copular, reproduzir, morrer – enfatiza a importância dos elementos primários da existência humana, em aparente oposição ao consumismo desenfreado. O exagero e a degradação desses processos, assim como a busca pelo gozo e sua subsequente conquista por meio da droga, levam ao que Mikhail Bakhtin chamou de carnavalização, isto é, a suspensão das estruturas hierárquicas e a livre interação entre as pessoas. Essa fissura “na ordem inabalável, regular das coisas e acontecimentos humanos”, liberta “o comportamento humano das normas e motivações que o determinam”.²⁰ Porém, a carnavalização implica uma dependência da existência de uma cultura autêntica e de uma comunidade sem as quais o carnaval se degenera, existindo apenas em seu sentido negativo²¹. A contracultura carnavalesca subverte valores sociais, morais e estéticos: mostra uma perspectiva diferente da verdade convencional.

Apesar de Mark Renton não ser explicitamente o protagonista do livro, ele se distingue dos outros personagens devido a algum senso autocrítico e posição observadora. Paradoxalmente, sua falta de preocupação e distanciamento é perturbadora, não havendo a apresentação de princípios morais mais elaborados. É um personagem que se define a partir daquilo que não come, não lê e não assiste; ou seja, a partir daquilo que ele não consome. Ele está em um eterno estado de negação:

¹⁹ MORETTI. *A literatura vista de longe*, p. 142.

²⁰ BAKHTIN. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 134.

²¹ Cf. MORACE. *Trainspotting: a reader's guide*, p. 34.

Eu nunca me senti britânico, porque eu não sou. É feio e artificial. Mas também nunca me senti escocês. Escocês, o Bravo, meu cu! A Escócia é uma merda. Nós nos sufocamos uns aos outros para ter o privilégio de lambar o cu de algum aristocrata inglês. Nunca senti nada sobre essa coisa de países, a não ser nojo. Eles deviam acabar com toda essa porcaria. Matar cada político parasita que conta mentiras e bobagens fascistas sempre com um sorriso psicopata.²²

A atitude de Renton em relação à política pode ser explicada pelo momento histórico que envolve o romance. Margareth Thatcher, ou a “Dama de Ferro” como era chamada, do partido conservador, foi reeleita três vezes. Ela foi primeira ministra de 1979 a 1990, ano em que renunciou ao cargo. Apesar de ter sido considerada a responsável pela reativação da economia britânica, foi criticada pelas severas consequências sociais de suas decisões políticas, tornando-se largamente impopular – “vou odiar aquela tal de Thatcher até o dia de minha morte”.²³ A produção industrial caiu bruscamente causando uma grande taxa de desemprego. Robert A. Morace comenta os efeitos do governo Thatcher:

O efeito das políticas econômicas e sociais do partido conservador na vida escocesa, e, portanto, indiretamente em *Trainspotting*, não foi de todo uma reação negativa. O partido que havia usado a mídia e a propaganda de maneira eficaz quando chegou ao poder em 1979 introduziu uma mentalidade de vencedor que dividiu a nação geográfica e economicamente, produzindo uma economia hipercapitalista e mais dinâmica, o que mudaria profundamente a forma como os meios de comunicação faziam negócios. As políticas de desnacionalização, descentralização e mercados competitivos de Thatcher já

²² “Ah’ve never felt British, because ah’m not. It’s ugly and artificial. Ah’ve never felt Scottish either, though. Scotland the brave, ma arse; Scotland the shitein cunt. We’d throttle the life oot ay each other fir the privilege ay rimmin some English aristocrat’s piles. Ah’ve never felt a fuckin thing about countries, other than total disgust. They should abolish the fuckin lot ay them. Kill every fuckin parasite politician that ever stood up and mouthed lies and fascist platitudes in a suit and a smarmy smile” (WELSH. *Trainspotting*, p. 228).

²³ “Ah’ll hate that Thatcher till my dyin day” (WELSH. *Trainspotting*, p. 320).

havam ajudado a reformar o rádio, a televisão e o cinema que tiveram grande influência na redefinição da identidade escocesa.²⁴

Mark Fisher reitera que o programa político neoliberal de Thatcher reestruturou a economia capitalista no Reino Unido, mas a mudança para um modelo de produção pós-fordista resultou em mudanças drásticas relacionadas à forma como a sociedade organizava o trabalho e o lazer.²⁵ Os operários, em grande maioria homens, foram os que mais sofreram as consequências do neoliberalismo de Thatcher. O fechamento das fábricas e o consequente desemprego desencadearam um aumento do consumo de bebidas alcoólicas e uma exacerbação da violência e do machismo. Com a autoconfiança masculina abalada, abre-se um campo fértil para um novo movimento cultural na Grã-Bretanha: *New Bastard Culture* ou *New Laddism* – e aqui é interessante marcar que o livro chegou inclusive a ser rejeitado para concorrer ao prêmio *Pulitzer* por conter, segundo o júri, conteúdo misógino, uma vez que:

A New Bastard Culture glorifica a violência masculina, que é, na verdade, uma resposta à feminização do trabalho – ou, no caso de *Trainspotting*, a quase total ausência de trabalho de qualquer cunho (legal ou não) e de um emprego particularmente significativo.²⁶

²⁴ “The effect of Tory economic and social policies on Scottish life, and therefore indirectly on *Trainspotting*, was not all a matter of negative reaction. The party that had made such effective use of media and advertising in coming to power in 1979 ushered in both a winner-take-all mentality that deeply divided the nation geographically and economically and a more dynamic, hyper-capitalist economy which would greatly change the ways in which advertisers, publishers, broadcasters and others did business by the time *Trainspotting* appeared. Thatcher’s policies of denationalization, decentralization, and competitive markets had already helped reform the radio, television and film fields that were instrumental in helping redefine Scottish identity” (MORACE. *Trainspotting: a reader’s guide*, p. 20).

²⁵ FISHER. *Ghosts of my life: writings on depression, hauntology, and lost futures*, p. 20-21.

²⁶ “The New Bastard Culture [...] glorifies the male violence which is itself a response to the feminization of work – or in the case of *Trainspotting*, the near absence of work of any (legal) kind and of meaningful employment in particular” (MORACE. *Trainspotting: a reader’s guide*, p. 67).

O outro termo equivalente para a onda machista no Reino Unido, o *New Laddism*, é uma resposta à posição alcançada pela mulher no mercado de trabalho, e o termo tem origem na maneira como os homens se chamam na Inglaterra: *lad* significaria *cara* em português coloquial, assim como os australianos usam *mate*, e os americanos, *guy* ou *man*. Esse novo ideal de masculinidade foi representado massivamente pelas revistas *FHM* e *Loaded*, por séries de TV como *Men Behaving Badly* e, na música popular, por bandas como o *Oasis*. Essa nova onda de machismo dos anos 90 teve uma grande repercussão em regiões pós-industriais, onde as mulheres ocupavam grande parte das vagas enquanto os homens estavam ressentidos e compadeciam-se de si mesmos. Em momento algum *Trainspotting* valoriza o trabalho, pelo contrário, banaliza aquilo que dá os meios para adquirir o que Renton entende como símbolos de uma vida insignificante: máquinas de lavar, carros, *CD players* e abridores de lata eletrônicos são itens supérfluos, desnecessários, porém desejados por aqueles que não partilham da visão de mundo dos protagonistas do romance.

Muitos filmes britânicos têm a *Lad Culture* como pano de fundo. *Billy Elliot* (2000), dirigido por Stephen Daldry, se passa no norte da Inglaterra, provavelmente na área industrializada de Durham, onde a greve dos mineradores durou um ano (1984-1985). O filme trata da luta de um garoto que quer se tornar um bailarino, mas seu desejo não é aceito pelo pai, um dos líderes da greve dos mineradores. A ação de *Full Monty* (1997), dirigido por Peter Cattaneo, ocorre em Sheffield, também uma área industrializada. O filme é sobre um grupo de desempregados que decidem levantar dinheiro fazendo *strip-tease*. A diferença entre os dois filmes citados acima e *Trainspotting* é que *Billy Elliot* e *Full Monty* são explicitamente críticos à sociedade machista. Em oposição, em *Trainspotting* a cultura machista é cristalizada. Um caso exemplar é o personagem Francis Begbie, figura central das narrativas do romance, que funciona como uma espécie de anti-herói para o grupo dos *lads*. Ele é uma figura retratada como insuportável, porém é responsável frequentemente por fazer com que o grupo se reúna. Renton diz sobre Begbie: “O problema com o Begbie era... Bem, havia muitos problemas com o Begbie. Uma das coisas que mais nos preocupava era que na verdade você nunca conseguia relaxar na presença dele, especialmente quando ele bebia”.²⁷

²⁷ “The problem wi Begbie wis... well, thirs that many problems wi Begbie. One ay the things thit concerned us maistwis the fact thit ye couldnae really relax in his company, especially if he’d hus a bevvy” (WELSH. *Trainspotting*, p. 75).

Sua personalidade autoritária e invasiva lhe rendeu o apelido de Franco – *Generalísimo* Franco –, em referência ao cruel ditador espanhol. Existem motivos de sobra para ele ser um homem odiado, pensa o leitor, porém, Mark Renton possui uma razão mais forte para seguir perambulando pelas ruas de Leith com Begbie: “ele é mesmo um bosta, de primeira ordem. Sem dúvidas quanto a isso. O grande problema é, ele é um parceiro e tal. Fazer o quê?”²⁸ A lei do *laddism* é de fato suprema, irrevogável.

Além disso, o *laddism* apresentado em *Trainspotting* é brutalmente misógino, o que denota a incapacidade desses homens de estabelecerem relações profundas, além de ser também homofóbico, o que mostra a falta de autoconfiança aliada a uma limitada visão de mundo do momento pós-industrial britânico. Ambos os aspectos evidenciam uma negação à sexualidade, um vácuo existencial potencializado pelo abuso de drogas. As drogas substituem a demanda sexual e a necessidade de interação social. *Trainspotting* reflete uma falha primordial na construção da base do relacionamento humano, seja familiar, de amizade ou amoroso. Em suma, podemos citar uma passagem proferida por Sick Boy, um dos *lads* do romance, falando sobre seus parceiros: “os caras são uma completa perda de tempo. Eles estão sempre prontos para te rebaixar ao nível de mediocridade social, sexual e intelectual deles”.²⁹

Por fim, concluímos que o tema do abuso de drogas é apenas um dos assuntos abordados pelo romance de Irvine Welsh, não se constituindo como única discussão central da obra, mas sim como um caminho para problematizar o sentimento de letargia de uma geração – outras obras contemporâneas ao romance seguiram os mesmos passos, como o musical *Rent* (1996) e o filme *Kids* (1995), que se apresentavam como a última oferta quando se tratava de dar ao cidadão médio uma chance de degustar essa subcultura sem maiores consequências. Welsh discute a dependência de toda a sociedade de algum tipo de droga, seja a heroína de Renton, o Valium de sua mãe, a bebida e a adrenalina de Begbie ou a endorfina sexual de Tom. Tudo isso fica muito bem retratado no capítulo “Scotland Takes Drugs in Psychic Defense”, parafraseando a canção de

²⁸ “He really is a cunt ay the first order. Nae doubt about that. The big problem is, he’s a mate n aw. Whit kin ye dae?” (WELSH. *Trainspotting*, p. 84).

²⁹ “Mates are a waste of fucking time. They are always ready to drag you down tae their level of social, sexual and intellectual mediocrity.” (WELSH. *Trainspotting*, p. 28).

Iggy Pop.³⁰ Portanto, ao mesmo tempo em que *Trainspotting* “rejeita a ideia de que a sobriedade é o único estado desejável da existência humana, [também] não mostra a droga como uma saída para a iluminação, para um entendimento superior e mais profundo da natureza da realidade”.³¹

O uso de drogas é, portanto, retratado no romance como um anestésico existencial para uma geração desiludida com as promessas do capitalismo industrial. Nesse sentido, a relação dos indivíduos ficcionais do livro de Welsh com as drogas sintéticas se mostra representativa do estado de desconforto estabelecido entre a sociedade escocesa e a sua própria base de modelo socioeconômico. Apesar de o romance provocar uma ampla conversa sobre entorpecentes – sejam eles socialmente aceitos ou não –, repousa na heroína o símbolo maior de *Trainspotting*, já que representa perfeitamente o estado de alienação do grupo de personagens em questão. Conforme o filósofo contemporâneo Tales Ab’Saber, a heroína, a droga anestesiante, é uma droga absolutamente individual que induz o sujeito a um estado de vazio existencial e simultaneamente a uma sensação de pertencimento a tudo ao seu redor. Assim, há aqui a anulação da aceitação do modelo vigente da economia de mercado, que se mostra encantadora, mas que em verdade não contempla as necessidades dos indivíduos da periferia. A inércia – junto à falta de atividade e de produtividade do usuário de heroína – é a antítese da expectativa da vida do humano do fim do século XX. É, sobretudo, a partir desse momento histórico que, também segundo Ab’Saber, a indústria da propaganda impõe diariamente que os sujeitos habitem algum lugar, um lugar de mercado, para que assim, de fato, existam. Essa inclusão imaginária seria diametralmente oposta ao estado alterado, individualista e egoísta dos usuários de heroína.³² No entanto, “os consumidores de hoje são, acima de tudo, acumuladores de sensações, das quais as coisas consumidas são meros pretextos”.³³ Em última análise, todos estão em busca de novas sensações ainda não experimentadas.

³⁰ Frase da canção “Neon Forest” de Iggy Pop: “Although you are lonely you wish for a fence/America takes drugs in psychic defense” (POP. *Brick by brick*, fx. 9).

³¹ “While the film rejects the idea that sobriety is the only desirable state of human existence, it does not represent drugs as a gateway to enlightenment, to a superior or deeper insight into the nature of reality” (SMITH. *Trainspotting*, p. 31).

³² Cf. AB’SABER. *A música do tempo infinito*, p. 110. Grifos do autor, Tales Ab’Saber.

³³ SANTAELLA. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*, p. 140.

Choose life, o mantra do homem urbano pós-industrial de Irvine Welsh, sintetiza ironicamente, em sua máxima potência, as questões discutidas em *Trainspotting*, na medida em que remete à forma imperativa da propaganda incitando e ao mesmo tempo provocando o leitor/consumidor, a, de fato, eleger as suas experiências no cardápio da vida. *Choose life*, escolha a vida, escolha viver, escolha consumir, aceite a lógica imposta pela sociedade e acomode-se em uma vida de consumo insignificante. Em uma tentativa ilusória de escapar a essa lógica consumista, os personagens de *Trainspotting* escolhem justamente não escolher. No entanto, tal tentativa de subverter os valores impostos pela cultura dominante falha porque o consumo de drogas reproduz os valores consumistas e reafirma o sistema capitalista vigente. Dessa forma, *Trainspotting* retrata profundamente o desconforto do homem pós-industrial que, sem saída e refém de suas próprias escolhas, se encontra enredado em uma complexa relação de existência paradoxalmente determinada pela cultura de consumo.

Referências

- AB'SABER, Tales A. M. *A música do tempo infinito*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BAKHITIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- FISHER, Mark. *Capitalist realism: is there no alternative?* Winchester; Washington: Zero Books, 2009.
- FISHER, Mark. *Ghosts of my life: writings on depression, hauntology and lost futures*. Winchester; Washington: Zero Books, 2014.
- MORACE, Robert. *Trainspotting: a reader's guide*. New York: The Continuum International Publishing Group, 2001.
- MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Trad. Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.
- OXFORD Dictionary. Oxford University Press, 2008. Disponível em: <http://www.askoxford.com/concise_oed/trainspotter?view=uk>. Acesso em: 27 set. 2015.

PECKHAM, Aaron. *Urban Dictionary*. USA, 2007. Disponível em: <<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=trainspotting>>. Acesso em: 27 set. 2015.

POP, Iggy. Neon Forest. In: *Brick by brick*. Londres: Virgin Records. 54'09". 1 CD.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. Rita Correia Guedes. Tradução de SARTRE, Jean-Paul. *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris: Les Éditions Nagel, 1970. Disponível em: <http://stoa.usp.br/alexccarneiro/files/-1/4529/sartre_existencialismo_humanismo.pdf>. Acesso em: 27 set. 2015.

SLOTERDIJK, Peter. *Se a Europa despertar*. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

SMITH, Murray. *Trainspotting*. London: British Film Institute, 2002.

WELSH, Irvine. *Trainspotting*. New York: Norton, 1996.