



## A NARRATIVA FÍLMICA E LITERÁRIA DE *TRAINSPOTTING*: A VOZ DE MARK RENTON DA LITERATURA AO CINEMA

**Ronaldo de Carvalho Gomes**  
(UFMS – Mestrando)

### INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES

**Ronaldo de Carvalho Gomes** é graduado em Letras pela FEUC - Fundação Educacional Unificada Campograndense – FIC (2013), possui especialização em Estudos Literários pela FEUC (2015) e especialização em Neurociência Pedagógica pela Universidade Candido Mendes (2018). Atualmente, é mestrando no programa de pós-graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. E-mail: [ron.aldo.c@hotmail.com](mailto:ron.aldo.c@hotmail.com).

RESUMO	ABSTRACT
<p>Este ensaio propõe-se a analisar a forma como Mark Renton, personagem principal de <i>Trainspotting</i> (2004), narra os acontecimentos na obra de Irvine Welsh e como a narrativa dos mesmos eventos se dá na adaptação homônima cinematográfica. Aspectos da narrativa literária permitem ao leitor conhecer Renton para além de suas ações inconsequentes dentro do romance. Já a narrativa fílmica, apesar de conter a voz de Renton em diversas cenas como narrador, utiliza outros aspectos, como recursos audiovisuais e a utilização de <i>flashbacks</i>, que permitem ao espectador mergulhar no mundo do personagem e conhecê-lo através da representação de suas percepções sensoriais. Para lançar luz sobre tais pressupostos e compreender o papel desempenhado pelo narrador nas duas formas narrativas, analisaremos como os tipos de narrativas tem evoluído com o passar dos anos. Buscaremos também compreender as ideias de Walter Benjamin, a partir do ensaio <i>O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov</i> (1987), buscando aportes no ensaio de Norman Friedman, <i>O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de conceito crítico</i> (1955), já que ambos falam sobre o papel do narrador, bem como aspectos importantes sobre a construção da narrativa ficcional.</p>	<p>This essay aims to analyze how Mark Renton, the main character in <i>Trainspotting</i> (2004), narrates the events in Irvine Welsh's novel and how the same events are narrated in the film adaptation of the same name. Aspects of the literary narrative allow the reader to get to know Renton beyond his inconsequential actions in the novel. The filmic narrative, on the other hand, in spite of having Renton's voice as narrator in several scenes, uses other aspects, such as audiovisual resources and the use of flashbacks, which allow the viewer to dive into the character's world and get to know him through the representation of his sensorial perceptions. To shed light on these assumptions and understand the role played by the narrator in both narrative forms, we will analyze how the types of narratives have evolved over the years. We will also seek to understand Walter Benjamin's ideas, based on his essay <i>The Narrator: Considerations on the Work of Nikolai Leskov</i> (1987), and on Norman Friedman's essay <i>The Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept</i> (1955), since both speak about the role of the narrator, as well as important aspects of the construction of fictional narrative.</p>

PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
Natureza e Convenção; Nocial; Analogia e Anomalia.	notional, nature and convention, analogy and difference.

## INTRODUÇÃO

Os estudos da linguagem na Grécia Antiga foram, desta forma, muito importantes para o desenvolvimento da Linguística. Em todos os períodos abordados neste texto, os filósofos se destacaram pelas suas contribuições diversas para o estudo da linguagem, culminando com a gramática de Dionísio da Trácia. Apesar de suas limitações referentes à exclusão da linguagem no processo discursivo, bem como a definição das partes do discurso em termos nocionais, o referido manual gramatical “passou a estabelecer as bases do raciocínio moderno, fornecendo também os princípios segundo os quais a linguagem foi pensada até nossos dias” (KRISTEVA, 1969. p. 125). De posse dessas informações, espera-se que o leitor possa iniciar suas leituras sobre a história da Linguística de modo introdutório, procurando, na medida do possível, fazer os liames pertinentes com a ciência da linguagem, sobretudo no que tange ao limite máximo de análise linguística, quem sabe atenuando a dicotomia que há entre o manual em análise e a linguística formal.

## 1 A EVOLUÇÃO DA NARRATIVA

Se olharmos para a pré-história, percebemos que muito do que sabemos sobre nossos antepassados é um construto narrativo, que os cientistas e historiadores desenvolvem a partir de evidências e vestígios de artefatos, construções, fósseis, dentre outros traços arqueológicos deixados por nossos ancestrais. Ou seja, a partir desses vestígios pressupomos como era a vida dos povos da pré-história e vamos ao longo do tempo comprovando ou refutando nossas ideias sobre o passado. A cada nova evidência encontrada, a cada nova pintura rupestre descoberta, vamos juntando pedaços da narrativa da humanidade.

Cada artefato arqueológico traz consigo uma narrativa, que muitas vezes levamos tempos para decifrar: uma pintura pode representar um modo de vida, uma forma de se caçar animais, uma forma de organização social; uma escultura pode ser parte de uma cultura religiosa, que dirá muito do povo e do local onde foi concebida; uma sepultura e o seu conteúdo preservam toda a narrativa da vida de alguém que comia, caçava, ficava doente e o tempo pode ter preservado vestígios dessas informações, cabendo a nós mergulhar através dos estudos científicos para descobrir partes da história daquele antepassado. Tantos mistérios que vamos aos poucos desvendando. E quão esclarecedoras e cheias de informações tais narrativas se tornaram a partir do momento em que nossos antepassados passaram a representar a linguagem através da escrita.

É interessante notar que, quando falamos em história da humanidade, a escrita é

marco para determinar a formação das grandes civilizações. Junto às ruínas de cidades, monumentos, pirâmides e tantos outros artefatos, voltamo-nos aos papiros, às placas de barro e de pedras, às paredes com hieróglifos, escritas cunhadas em templos, dentre tantos outros registros escritos, ávidos por conhecer as narrativas deixadas pelos povos antigos. Estes, através de dessas escritas, tanto nos influenciaram. Seja na medicina, nos costumes culturais, que vão desde as religiões praticadas por diversos grupos que se voltam para textos antigos em busca de respostas, seja na economia e até mesmo na política, na forma de organização social e na filosofia, que sustenta o arcabouço das sociedades ocidentais da contemporaneidade.

A partir desse preâmbulo, já temos uma ideia daquilo que muitos teóricos da contemporaneidade estabelecem como narrativa histórica. Esta narrativa, como tantas outras, e como o próprio nome já diz, é uma articulação de vários acontecimentos, momentos e personagens que vão formando uma trama e sendo transmitidos ao longo do tempo de uma geração à outra.

A princípio, a transmissão narrativa se dava de forma oral, quando os sábios passavam para seus discípulos os conhecimentos e a incumbência de preservá-los, adicionar novos conhecimentos e transmiti-los às próximas gerações. Mais tarde, essa transmissão passou a acontecer de forma escrita, dando continuidade à tradição do mestre para discípulo, mas se tornando acessível a diferentes membros da sociedade, já que, ao longo dos séculos, foi-se construindo a ideia de que quanto mais conhecimento um indivíduo detinha, maior seria seu prestígio e a possibilidade de exercer poder sobre os demais. Seja como for, a trama da narrativa histórica se desenvolveu e hoje está disponível a todo e qualquer cidadão minimamente letrado<sup>1</sup> e com acesso aos registros narrativos, seja por livros físicos, virtuais, ou por diferentes arquivos multimidiáticos, por meio dos quais seja possível transmiti-los.

Saindo do campo da narrativa definida como histórica, e voltando para uma definição mais genérica que é *o ato de narrar*, de apresentar uma sequência de acontecimentos, sejam eles reais<sup>2</sup> ou fictícios, por meio de uma linguagem, podemos nos fixar no ato de *contar histórias* na contemporaneidade. Há que se destacar que os meios pelos quais podemos construir narrativas evoluíram bastante. Da narrativa literária aos filmes, videogames, exposições temáticas e interativas, narrativas fílmicas interativas, bem como seriados apresentados em canais de televisão e plataformas virtuais de *streaming* na internet, os meios pelos quais as narrativas podem ser construídas e

---

<sup>1</sup> Uso aqui a definição do termo como uma qualidade de um sujeito que conhece e tem capacidade de interpretar os códigos linguísticos escritos. Ou seja, alguém que saiba ler.

<sup>2</sup> É importante ressaltar que, em se tratando de narrativas, o termo *realidade* adquire um aspecto subjetivo, algo que tratarei adiante.

transmitidas têm nos surpreendido cada vez mais. Nas mãos de uma grande parte da população mundial, das mais variadas idades e culturas, os *smartphones* permitem que qualquer indivíduo crie e compartilhe narrativas com o mundo inteiro, bem como possibilitam o acesso a milhares de narrativas em forma de textos, áudios, imagens e vídeos, dos mais variados gêneros e formatos. É claro que sempre haverá aquelas formas de narrativas mais difundidas e conceituadas que perpassam gerações e continuam sempre apontando para um futuro no qual marcarão presença. Este é o caso da narrativa literária e fílmica que, de certo tempo até o presente, passou a se aproximar e, por vezes, influenciar uma à outra.

Por mais inovadoras e revolucionárias que as narrativas contemporâneas pareçam, sempre encontramos nelas elementos e características comuns aos mais remotos tipos narrativos. Um desses elementos, tão debatido e estudado nos meios acadêmicos, sem o qual muitos consideram impossível existir uma narrativa, vem a ser o narrador. Walter Benjamin, em seu tão famoso ensaio *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1987), discute minuciosamente as características do narrador, seu papel na narrativa oral, no romance e nas narrativas épicas. Ele descreve como eram os narradores da tradição oral, que narravam suas experiências, ou as histórias e experiências de outros, adquiridas ao longo da vivência, do contato e da interação com outros indivíduos e como tais narrativas começaram a se modificar com o surgimento e consolidação do romance. Segundo ele, o narrador e a ação de narrar estavam em extinção, já que os indivíduos cada vez mais se tornavam vazios e sem experiências para narrar (BENJAMIN, 1987). Parte disso, em decorrência da guerra<sup>3</sup> e suas experiências de violência, terror e morte, que se transformam em traumas incommunicáveis no interior daqueles que dela participam, ou são vítimas.

Se por um lado temos Benjamin que fala das qualidades para a construção do narrador, por outro, podemos ir um pouco além com a *Teoria do Ponto de Vista*, de Friedman, descrita em seu ensaio *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de conceito crítico*<sup>4</sup> (1955), que fala sobre oito tipos de narradores, ou modos de narrativos. São eles: *autor onisciente intruso*, aquele que tudo sabe, tudo vê, e também insere na narrativa seus próprios pensamentos para guiar e esclarecer pontos que acha necessário para o leitor de sua narrativa utilizando a *primeira pessoa* do discurso; *narrador onisciente neutro*, aquele que, apesar de não estar presente na narrativa dando instruções diretamente, assume a voz narrativa da terceira pessoa e posiciona-se num lugar de vantagem, por saber de tudo e por poder descrever todas as cenas, diálogos e pensamentos dos personagens; *eu*

---

<sup>3</sup> A guerra sobre a qual Benjamin fala é a Primeira Guerra Mundial. Opto por me referir à guerra no tempo presente, devido ao fato de que experiências traumáticas de guerras causam o mesmo efeito seja ela qual for.

<sup>4</sup> No original: *Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept*

como *testemunha*, aquele narrador que participa da narrativa e narra em primeira pessoa, podendo ele ser o protagonista, ou não. Não tem acesso à consciência dos outros personagens e, portanto, narra os fatos de acordo com o seu *ponto de vista*; assim como o narrador *testemunha*, o *narrador protagonista* narra em primeira pessoa e não é onisciente, sua perspectiva narrativa é limitada e a narrativa dos fatos se dá a partir de suas experiências e conclusões, isso acaba por gerar uma distância entre o leitor e a história narrada, podendo ela ser grande ou pequena; *onisciência seletiva*, onde a narrativa acontece de forma semelhante àquela do narrador *testemunha* e do narrador protagonista, em termos de focalização, isto é, o ponto de vista, ou a perspectiva de onde a história é narrada. Neste caso, no entanto, não há nenhum narrador contando a história, ela chega até nós diretamente da mente do personagem, de acordo com as impressões que ele teve; *onisciência seletiva múltipla*, a narrativa continua acontecendo de acordo com a percepção, os sentimentos, as experiências dos personagens, mas neste caso, temos mais de uma *consciência* e observamos o transcorrer da narrativa a partir da percepção de vários personagens, o que nos permite uma aproximação maior da história narrada, onde, apesar do *foco* permanecer fixado de acordo com o que os personagens veem, sentem e experimentam, ele não é privilégio apenas do protagonista, ou *testemunha*, mas ele *pula* de um personagem para outro. Nestes dois últimos casos, começa a acontecer a eliminação da necessidade de *um narrador* para o desenvolver da história.

O ponto máximo da eliminação do narrador, de acordo com a *Teoria do ponto de vista*, de Friedman, acontece quando ele fala do *modo dramático* e da *câmera*. No primeiro modo, o enredo se dá a partir de rubricas, anotações, onde o leitor/expectador, tem que decifrar tudo a partir das falas dos personagens, como o próprio nome já diz, o melhor exemplo desse modo de construção de uma história, é o teatro. No segundo, a narrativa se dá partir da *apresentação/mostra* de cenas por meio da captura de uma câmera, cujo exemplo maior é o cinema.

Para este ensaio, é importante ter em mente esses conceitos de Friedman e destacar a importância do texto de Benjamin, pois ele serve como respaldo para discutir o porquê da *experiência* ser considerada como elemento de fundamental importância para a apresentação de um *bom narrador*, uma vez que, adiante, pretende-se mostrar como a presença de um narrador na condução de uma narrativa, em diferentes mídias, pode alcançar variados níveis de aprofundamento no enredo narrado. Esse ressaltado também é importante, pois o texto de Benjamin suscita questionamento sobre a compreensão de sua crítica, tais como: sobre qual narrador estaria Benjamin realmente

falando? Sobre os contadores de histórias orais<sup>5</sup> apenas, ou também sobre os narradores personagens, ou oniscientes, presentes em tantas narrativas? Poderíamos aplicar sua crítica aos narradores atuais? A *extinção* dos narradores teria se prolongado e se estendido aos tempos atuais?

Essas perguntas, por mais irrazoáveis que possam parecer aos olhos daqueles que já conhecem e compreendem o pensamento benjaminiano, podem ser comuns àqueles provenientes de diferentes tradições de pensamento, ou recém-introduzidos aos textos do autor alemão. Seja como for, vale esclarecer que apesar de Benjamin estar se referindo à geração pós-primeira guerra mundial, da qual a Alemanha saiu derrotada, ele lança luz à compreensão de como as experiências de vida, a organização social, a economia, a política, dentre outros fatores, podem influenciar nas gerações de contadores de histórias<sup>6</sup>, nos gêneros e tipos de narrativas que se destacarão. A ideia de extinção do narrador torna-se ainda mais compreensível quando observamos em como e quanto a maneira de se contar histórias evoluiu no período pós-guerra, quando o cinema ganhou cada vez mais espaço.

## 2 CARACTERÍSTICAS DA NARRATIVA FÍLMICA E LITERÁRIA

No cinema, a construção da narrativa acontece de forma bastante diferente da literatura. Enquanto na segunda temos acesso às informações por meio de palavras que vão construindo diversas mensagens que nos permitem imaginar e criar imagens, cenários e ações no campo mental, psíquico, no primeiro, as imagens se apresentam diante de nossos olhos, ouvimos o que os personagens ouvem e observamos suas reações, acompanhando-os como se fôssemos um observador intruso, imperceptível. A forma como temos acesso a seus pensamentos e estado mental, na maioria das vezes, se dá por *flashbacks* em forma de cenas, que nos transportam a diferentes momentos passados para construir a compreensão do personagem e do enredo desenvolvido.

É comum vermos, em uma sequência de cenas, um personagem ter um flashback despertado por elementos (objetos, sons, pessoas etc.) presentes ou introduzidos na composição de uma cena ou sequência. Nesse caso, os flashbacks se juntam ao módulo temporal presente da narrativa adicionando conteúdos importantes para o

---

<sup>5</sup> Tal como apresentado na versão do texto em língua inglesa que traduz *Der Erzähler*, título original em alemão, como *The Storyteller*, ou seja, o *contador de histórias*, que parece denotar mais o ato de contar histórias de forma oral.

<sup>6</sup> Ou narradores, escritores, produtores e diretores de cinema, etc.

desenvolvimento do texto fílmico<sup>7</sup>. Percebe-se, portanto, que a narrativa fílmica, diferente da literária, tem seu enredo construído por diferentes tipos de mensagens que chegam ao espectador por meio de duas *vias sensoriais* principais: a *visual* e a *auditiva*, que permitem ao espectador compreendê-la através da *observação passiva* das cenas e sequências apresentadas pela obra. Ao invés acessarmos os detalhes da narrativa por meio da descrição do ambiente, ou da ação dos personagens, como acontece na narrativa literária, visualizamos o transcorrer das cenas por meio das imagens que a compõem. Essas imagens, muitas das vezes, nos são apresentadas como se fossem o campo de visão do personagem, ou seja, à *focalização* do seu olhar que coincide com o da câmera. Nesse caso, temos acesso a detalhes por meio de uma *câmera subjetiva* que pode substituir extensas descrições de detalhes, por *tomadas de cenas* que duram segundos e permitem ao espectador visualizar e, conseqüentemente, compreender a percepção dos personagens a partir do ângulo em que se encontram. De certa forma, essa focalização faz com que alguns detalhes da narrativa fílmica nos sejam apresentados a partir de determinada perspectiva, ou *ponto de vista* (POV)<sup>8</sup>, que nesse caso deve ser compreendido de uma forma mais restrita, e diferenciada, já que na linguagem do cinema as tomadas de cenas que representam o olhar dos personagens deve ser compreendido como *plano subjetivo*, ou *câmera subjetiva*, diferentemente de *ponto de vista*, que refere-se à perspectiva, ou o modo como o personagem vê, vive, ou conta a narrativa (BRITO, 2007, p. 10).

Por trás de toda essa criação cinematográfica, existe sempre uma, ou mais, pessoa(s), que arquiteta e determina como tudo será apresentado. Isso significa dizer, portanto, que o cinema é uma arte coletiva, ou seja, toda a equipe é responsável pela criação de um filme, embora insista em perdurar a enganosa noção de cinema autoral, que dá apenas ao diretor os créditos autorais. No produto final que nos é apresentado, no entanto, o que fica em evidência é a atuação dos atores, a equipe responsável só aparece nos créditos de abertura ou de encerramento como elementos não diegéticos. Isso não quer dizer que a equipe, ou sua voz, enquanto responsável pela pelos processos criativo, não apareça no filme, ou que não esteja presente, ou que não há alguém contando uma história. Há um *contador de histórias*, por mais imperceptível que pareça que está presente na construção da narrativa fílmica na figura do roteirista, diretor e/ou produtor. A função dessas figuras é a mesma do escritor na literatura, ou seja, são eles que criam toda a trama do enredo narrado e determinam todos os detalhes de como ele

---

<sup>7</sup> Neste caso, deve-se compreender a definição de *texto* como uma configuração de elementos audiovisuais significativos capturados pelas câmeras e que formam mensagens e informações que são transmitidas ao espectador durante a narrativa fílmica.

<sup>8</sup> Sigla do inglês: *Point of View*.

será transmitido ao espectador, desde a composição das sequências de cenas. As experiências de vida, citadas como de fundamental importância para o narrador no ensaio de Benjamin, podem não ser pessoais, mas elas existem e os roteiristas, diretores e produtores trabalham com elas para criar a narrativa fílmica.

Olhando por essa ótica, vemos que os contadores de história não se extinguíram, ou entraram em extinção, como, à primeira vista, sugere o ensaio de Benjamin. Eles apenas se adaptaram às novas formas e técnicas que surgiram para se construir narrativas, ou seja, não houve uma extinção de forma literal, mas sim houve modificações nas formas de narrar. As narrativas orais, que sempre vão desempenhar um papel importante para humanidade, serviram e continuam servindo como base para outras formas de narração/contação de histórias. O que mudou e ganhou destaque foi o fato de se poder registrar, produzir e reproduzir, assim como aconteceu com a literatura, em massa para se alcançar um público cada vez maior.

Veremos a seguir, por meio da descrição de fragmentos, como acontece o desenrolar do enredo em uma narrativa fílmica e como temos acesso a informações importantes para a compreensão do que acontece com o personagem principal. A escolha do filme *Trainspotting* (1996) vem a calhar com o fato de que Danny Boyle, o diretor, trabalha fazendo uma adaptação/transcrição da obra literária homônima do escritor escocês Irvine Welsh, que fez uma participação especial como um personagem. Este exemplo, portanto, permite fazer uma análise sobre como duas formas de linguagens apresentam recursos próprios para a condução da narrativa e resultam em obras autônomas, apesar de versarem sobre o mesmo tema, personagens e enredo, já que seus criadores são pessoas diferentes e contam/narram histórias através de linguagens distintas.

### 3 A NARRATIVA E O NARRADOR DE *TRAINSPOTTING*

Antes de analisarmos as características que fazem parte da composição de ambas as narrativas, literárias e fílmicas, é importante destacarmos que o filme de Danny Boyle, é uma *adaptação anunciada* da obra literária de Irvine Welsh, isto é, as referências são diretas. Ao adaptar um livro para o cinema, os responsáveis pela criação trabalham com a transcodificação do texto escrito para o fílmico, isto é, adaptam a narrativa de uma mídia para outra (HUTCHEON, 2001, p. 11), o que implica na utilização de instrumentos característicos da mídia para qual o texto foi adaptado. Como visto anteriormente, no filme a narrativa é construída a partir de diversos elementos que vão além da utilização do jogo de palavras, como num livro. É a partir desse processo de transcodificação que surgem as peculiaridades que diferenciam a narrativa fílmica da literária, mesmo quando lida com os mesmos elementos da narrativa.



Com relação à narrativa de *Trainspotting*, tanto a obra literária quanto o filme tomam a cidade de Edimburgo, na Escócia, como espaço físico onde se passa a narrativa. A mesma situação também se dá com o espaço temporal: não há a especificação de um ano em particular, mas pela apresentação dos personagens, suas roupas, todo o estilo de moda, o gosto musical, os locais que frequentam, o auge da pandemia de HIV entre usuário de entorpecentes, dentre outros elementos diegéticos presentes tanto no texto literário, quando no fílmico, indicam a década de 90. Ao longo das duas narrativas surgem indicativos de outros módulos temporais menores, mas que determinam, por exemplo, a estação do ano, como o festival de música de Edimburgo, os personagens passeando pelo campo no interior, ou em um parque da cidade.

Os personagens são apresentados e desempenham as mesmas funções (de protagonista, coadjuvantes, secundários, terciários etc), tanto na obra literária, quanto no filme. Entretanto, na narrativa fílmica vemos algumas ações sendo praticadas por personagens diferentes, recaindo sobre Renton, o protagonista da narrativa, algumas das ações que no livro são praticadas por outros personagens. Isso gera efeitos interessantes, e a visão do público sobre os personagens pode variar dependendo de por qual das narrativas ele tenha mais apreço, ou identificação.

Se tivéssemos como objetivo analisar o personagem a partir da obra literária, veríamos que Renton, de todos os personagens do grupo amigos, é o que mais reflete sobre questões intelectuais, tais como política, economia, sexualidade, cultura, ética, e que sua atitude com relação às drogas, que é um dos temas da narrativa, é de revolta e desafio aos padrões impostos pela sociedade na qual vive. Diferente de seus amigos, Renton não usa drogas só por diversão, mas sim como uma forma de substituir tudo o que a sociedade considera importante e que traz felicidade, mas que ele se recusa a aceitar, apesar de cumprir satisfatoriamente algumas obrigações em determinados momentos da narrativa, como por exemplo, trabalhar, ter dinheiro e viver de forma independente em Londres. Já pela narrativa do filme, tem-se a impressão de que Renton, interpretado pelo ator Ewan Macgregor, é um jovem inconsequente, influenciável e aproveitador, já que toda a narrativa se dá a partir de seu ponto de vista, sem a informação de tantas situações que o levam a agir de maneira tão peculiar, chegando ao ponto de trair os amigos e fugir para fora do país com quase todo o dinheiro. Pela narrativa do livro, além de todas as informações adquiridas através da narrativa pela perspectiva de Renton, temos outros módulos narrativos sob outras perspectivas, que de maneira independente da narrativa do narrador personagem e protagonista nos leva a ter mais simpatia por este ou por outros personagens.

O enredo de ambas as narrativas se dá a partir de eventos isolados que envolvem o grupo de amigos pela cidade de Edimburgo. Tanto o filme quanto o livro apresentam

esses eventos em forma de seções, ou módulos, que funcionam como capítulos que seriam muito bem compreendidos se lidos ou assistidos de forma isolada<sup>9</sup>, mas que juntos formam uma grande narrativa sobre um grupo de jovens usuários de drogas, dos anos 90, que buscam preencher o vazio de suas vidas repletas de tragédias, frustrações, revoltas e desilusões num período crítico comum a todos. Essa busca pelo prazer e preenchimento do vazio é, inclusive, o tema central de ambas as narrativas e as drogas é o elemento que une todos os personagens.

Como já mencionado, sabemos que na maioria dos textos fílmicos o criador/narrador/contador de histórias não aparece visivelmente em nenhum momento. Não existe uma voz que *conta* a história; ao invés disso, temos contato com o enredo a partir da *apresentação* de cenas, que compõem sequências e estas, por sua vez, vão dando forma e construindo o conteúdo da narrativa fílmica. Norman Friedman, ao escrever sobre a Teoria do Ponto de Vista, fala sobre a diferença entre *contar* e *mostrar*. Quando um escritor, um diretor de cinema, ou qualquer outro artista, conta uma história usando suas próprias palavras e deixa isso transparecer na narrativa, ele serve de intermediário, ou até mesmo como um obstáculo entre a ficção por ele criada e o público leitor, espectador ou ouvinte. Quanto menos ele deixa-se transparecer, mais a ficção ganha independência do seu criador (FRIEDMAN, 1955, p. 1162).

Através dessa ideia de Friedman, podemos compreender melhor a ideia de Walter Benjamin sobre a extinção, ou até mesmo o desaparecimento do narrador, no ensaio anteriormente mencionado. Quando uma narrativa acontece por meio da apresentação de imagens, de cenas e sequências fílmicas, onde os personagens desenvolvem as ações dentro de um ambiente cenográfico, com tantos outros elementos e linguagens, tais como o som, efeitos de cores, incidência de luz e diálogos organizados de forma a criar uma configuração lógica, a presença de um narrador para conduzir a história é erradicada. Esse é o caso da maioria dos filmes, óperas, peças teatrais e exposições. Existe um criador/narrador/contador de histórias por trás de todos esses trabalhos artísticos, mas os mesmos, quando apreciados pelo público, não precisam de nenhuma voz narrando, ou descrevendo fatos, para fazerem sentido.

No entanto, nem todos os filmes são criados sem um narrador. Há aqueles em que em determinados momentos, como o início da narrativa, a abertura de sequências, ou o fim da narrativa, somos guiados pela voz de um narrador que descreve cenas do passado, ou o que os personagens estão pensando, sentindo ou lembrando. Às vezes, essa voz se apresenta como um narrador onisciente, que tudo sabe e apenas surge aqui e ali para fazer comentários e esclarecer alguns fatos; outras vezes, ela é a voz de um

---

<sup>9</sup> Várias histórias presentes no livro já haviam sido, inclusive, publicadas em outros livros de contos do mesmo autor.

narrador personagem da própria narrativa que conta, ou lembra de fatos sobre sua vida; ou ainda, ela pode ser a voz de uma testemunha de algum fato narrado que conta ou faz as conexões necessárias para o transcorrer do enredo. Esses tipos de vozes/narradores são recursos utilizados pelo autor/diretor, para construir e dar diferentes efeitos na narrativa. Por meio deste recurso<sup>10</sup>, o autor aproxima-se da narrativa literária para poupar tempo na criação, ou para aproximar os personagens do público.

No filme *Trainspotting*, Danny Boyle faz uso da narração na voz do protagonista durante todo o transcorrer da história. Ele faz isso transferindo para o filme diversas passagens adaptadas do livro de Irvine Welsh. Logo na abertura do filme, temos uma sequência de cenas onde o protagonista Renton e seus amigos Spud e Sickboy aparecem correndo, sendo perseguidos por seguranças, e cenas aleatórias deles e outros amigos em diferentes situações – algumas comuns a qualquer jovem, outras apenas àqueles usuários de drogas. Renton, o protagonista, e os demais personagens vão sendo apresentados, enquanto aparecem jogando futebol (Fig. 1), até que, por fim, Renton é acertado na cabeça pela bola durante uma marcação de falta e cai, desmaiando, ao mesmo tempo em que aparece caindo em êxtase, enquanto traga um baseado. Enquanto todas as sequências vão transcorrendo, a batida agressiva da música *Lust for life*<sup>11</sup>, de Iggy Pop, toca, e um excerto adaptado do livro de Irvine Welsh é apresentado na voz de Renton:

Escolha a vida. Escolha um emprego. Escolha uma carreira. Escolha uma família. Escolha uma puta televisão grande. Escolha máquinas de lavar roupas, carros, CD players e abridores de latas elétrico. [...] Escolha seu futuro. Escolha a vida. Mas por que deveria eu querer fazer uma coisa como essa? Eu escolho não escolher a vida. Eu escolhi uma outra coisa qualquer. E as razões? Não há razões. Quem precisa de razões quando se tem heroína?<sup>12</sup> (TRAINSPOTTING, 1996, 00 min 15 s)

<sup>10</sup> Refiro-me aqui à utilização da voz de um narrador como recurso para orientar a narrativa fílmica.

<sup>11</sup> Tradução: Desejo pela vida

<sup>12</sup> Tradução da fala de Renton do inglês: “Choose life. Choose a job. Choose a career. Choose a family. Choose a fucking big television, choose washing machines, cars, compact disc players and electrical tin openers. [...] Choose your future. Choose life ... But why would I want to do a thing like that? I chose not to choose life. I chose somethin' else. And the reasons? There are no reasons. Who needs reasons when you've got heroin?”

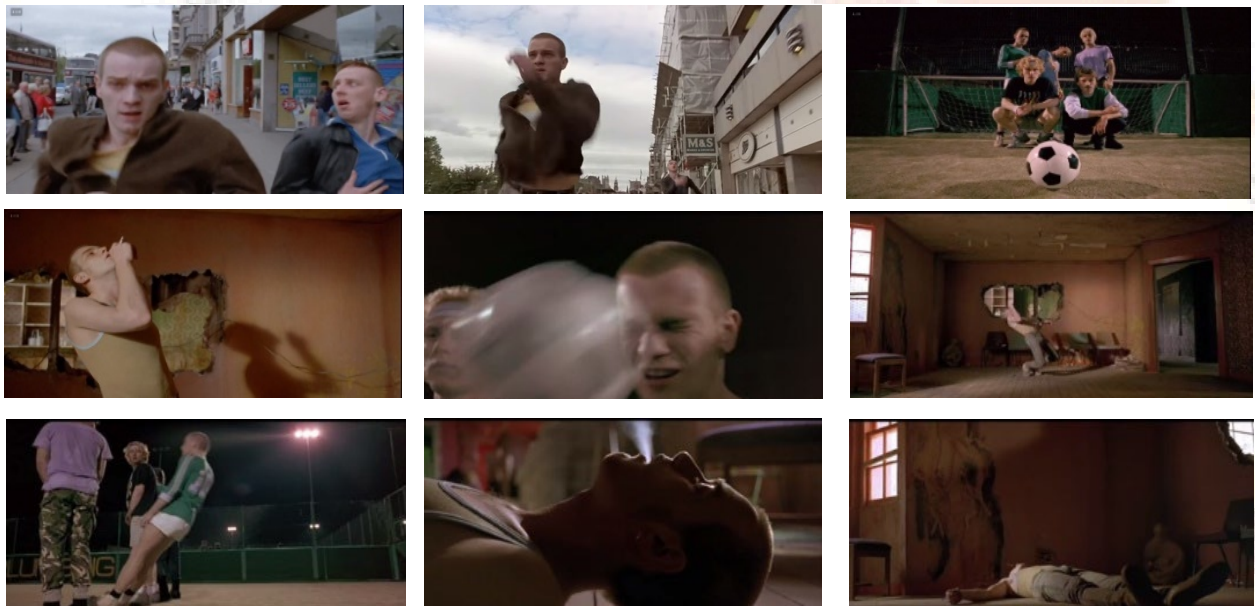


Fig.1. *Trainspotting*, 1996, Miramax.

Ainda na primeira sequência, uma das cenas é congelada em um quadro com o nome do personagem em forma de legenda bem ao centro do quadro (Fig. 2), onde Renton, após ser atropelado por um carro e levantar ileso, aparece sorrindo desafiadoramente para um suposto motorista, cuja visão é um enquadramento em plano médio no qual, por alguns segundos, parece sermos encarados pelo personagem.



Fig. 2. *Trainspotting*, 1996, Miramax.

Esse enfoque no olhar e sorriso de Renton, que encara a câmera de forma desafiadora, já diz muito da personalidade e do psicológico do personagem: alguém que vive a vida perigosamente, que chega à beira da morte, mas, mesmo assim, volta aos mesmos hábitos e continua a viver como alguém que sorri e desafia a morte.

Elementos como as cores opacas, a aparência pálida com olheiras, bem como seu corpo magro, monta uma composição onde um personagem, que lembra um morto-vivo, aparece correndo pela cidade morrendo e revivendo continuamente.

Também é possível observar a maneira como os personagens são apresentados durante essa abertura. Após a sequência que foca especialmente em Renton (Fig. 2), o que indica sua posição de protagonista na narrativa, os quatro personagens secundários aparecem durante o jogo de futebol e por um curto período de tempo, menor do que o tempo destinado ao protagonista, cada um é congelado em um quadro e seus nomes aparecem em forma de legenda, sempre em um dos cantos do quadro (Fig. 3). As três personagens femininas, que são namoradas e amigas de alguns dos integrantes do grupo de amigos, e o bebê, segurado à esquerda por uma delas, aparecem na arquibancada apenas assistindo, todas juntas e sem indicação de seus nomes em forma de legendas, o que indica o papel terciário que desempenham no filme (Fig. 4).



Fig. 3. *Trainspotting*, 1996, Miramax.



Fig. 4. *Trainspotting*, 1996.

Juntando todas as cenas da sequência de abertura, temos, portanto, diversas informações que servem de base para a compreensão do filme. Em poucos segundos a narrativa fílmica compacta vários recursos audiovisuais e cria elementos interpretativos que na narrativa literária são apresentados em diferentes espaços físicos e temporais presentes ao longo do livro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da análise feita tendo como parâmetros alguns conceitos da Teoria do Ponto de Vista, que descreve a tipologia dos narradores de Norman Friedman, amplia-se a compreensão do que Walter Benjamin diz em *O Narrador*, sobre a extinção do narrador/contador de histórias. Vimos que essa extinção ocorre na medida em que diferentes formas de se criar narrativas foram evoluindo/modificando-se, o que não significa dizer que houve um desaparecimento literal do narrador, mas que a diferenciação entre *contar* e *apresentar/mostrar* determina essas formas de narrativas que se modificaram.

Essa modificação deu-se ao longo do tempo, evoluindo das formas de narrativas orais e dos registros deixados por nossos ancestrais para as mais variadas formas de se contar/narrar histórias. Dentre elas, tomamos a narrativa fílmica que, desde a invenção do cinema, é a que mais se destaca entre as formas de se narrar através do *mostrar*. Vimos também que, às vezes, os responsáveis pela adaptação de narrativas de uma mídia para outra optam por manter a voz de um narrador que, no exemplo analisado, é a de um narrador-personagem que orienta e informa o público sobre detalhes importantes para a compreensão do enredo. Por último, vimos como o diretor do filme *Trainspotting*, ao unir os elementos da narrativa literária aos da narrativa fílmica, demonstrou em sequências de poucos segundos, na abertura do filme, detalhes que no livro homônimo de Irvine Welsh são apresentados em diferentes espaços físicos e temporais.

Conclui-se, portanto, que o diretor distingue sua obra cinematográfica da literária ao utilizar diversos recursos, característicos da narrativa fílmica, e apresentar os acontecimentos sob a perspectiva de um único personagem, criando uma subjetividade narrativa que, apesar de parecer não aprofundar o espectador na narrativa, deixa portas abertas para diferentes públicos alcançarem diferentes níveis de interpretação.



## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e Técnica Política** – ensaios sobre a literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1, 3ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BRITO, João Batista de. O ponto de vista em cinema. In: **Graphos**, v. 9, 1ª edição, João Pessoa, v. 9, n. 1, jan./jul. 2007 – ISSN 1516-15367.

FRIEDMAN, Norman. **Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept**. PMLA, Vol. 70, No. 5, 1955.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. de André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.

IGGY POP. Lust for Life: RCA Records [1977]. **Youtube**. Disponível em: <https://youtu.be/jQvUBf5l7Vw>. Acesso em: 15 mar. 2021.

WELSH, Irvine. **Trainspotting**. London: Vintage, 2004.

TRAINSPOTTING. Direção de Danny Boyle. Produção de Andrew Macdonald. United Kingdom: Miramax, 1996. Now Claro Video. Aplicativo. 15 mar. 2021.



Título em inglês:

**THE FILM AND LITERARY NARRATIVE OF TRAINSPOTTING:  
THE VOICE OF MARK RENTON FROM LITERATURE TO  
CINEMA**