


TIPOS DE NARRADOR NA FICÇÃO ESCOCESA CONTEMPORÂNEA DE IRVINE WELSH E JAMES KELMAN

Luis Felipe Rhoden Freitas*

 <https://orcid.org/0000-0003-4337-2747>

Patrícia Chittoni Ramos Reuillard**

 <https://orcid.org/0000-0002-3643-3209>

Como citar este artigo: FREITAS, L. F. R.; REUILLARD, P. C. R. Tipos de narrador na ficção escocesa contemporânea de Irvine Welsh e James Kelman. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 1-13, jan./abr. 2020. DOI: 10.59 35/1980-6914/eLETLT2011671

Submissão: julho de 2018. **Aceite:** maio de 2019.

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar diferentes tipos de narrador em excertos dos textos literários dos autores escoceses Irvine Welsh e James Kelman. Os autores são muito aclamados, fazem parte da assim chamada Renascença escocesa na literatura, e suas obras levantam a discussão sobre o tipo de narrador. O estudo será baseado nas reflexões de teóricos da narratologia que investigaram a questão do narrador/focalizador, tal como Gérard Genette e sua então inovadora obra, *Discours du Récit* e a partir dela.

Palavras-chave: Narrador. Focalização. Tradução. Adaptação. Literatura escocesa contemporânea.

* Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS), Osório, RS, Brasil. E-mail: feliperhoden@gmail.com

** Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: patricia.ramos@ufrgs.br

INTRODUÇÃO

De acordo com McGuire (2010, p. 19), um renomado estudioso britânico da literatura escocesa, “*Trainspotting* é um livro que dispensa apresentações”¹. Vale lembrar que o sucesso internacional da mais famosa narrativa de Irvine Welsh se deve, provavelmente, à adaptação para o cinema pelas mãos do diretor Danny Boyle, com roteiro de John Hodge. O *best-seller* de Irvine Welsh foi publicado em 1993 e o longa-metragem foi lançado em 1996. A maioria das traduções da obra escrita para várias outras línguas surgiu depois da obra cinematográfica, segundo as informações da Biblioteca Nacional da Escócia². McGuire (2009, p. 2) declara que “o filme de Boyle chamou a atenção de um público internacional para a literatura escocesa, em muitos casos, pela primeira vez”³. É um pouco controverso sugerir que a atenção tenha se voltado para a literatura escocesa, e não somente para Irvine Welsh.

A tradução brasileira de *Trainspotting* foi publicada em 2004 e, depois disso, quase todos os livros escritos por Welsh foram traduzidos para o português⁴. Entretanto, este não é o caso de muitos outros escritores escoceses contemporâneos, como Janice Galloway (1955-), Iain Banks (1954-2013), Tom Leonard (1944-2018), Alasdair Gray (1934-2019), para mencionar apenas alguns. James Kelman (1946-), precursor de Irvine Welsh (1958-), é bastante conhecido nos países de língua inglesa, mas os dados da Biblioteca Nacional da Escócia demonstram que seu trabalho é menos acessível em outras línguas⁵.

Tanto Kelman quanto Welsh pertencem a um grupo de escritores escoceses que são considerados a *Renaissance* na literatura de língua inglesa. McGuire (2009, p. 7), autor de *Literatura escocesa contemporânea*, afirma que “nos últimos anos, vários críticos enaltecem o dinamismo e a profusão da literatura escocesa contemporânea como num renascimento literário”⁶. Essa afirmação faz alusão ao termo utilizado na virada do século XX para descrever a arquitetura e o planejamento urbano de Edimburgo e, além disso, segundo um dos críticos a quem McGuire possivelmente se refere, “foi também uma manifestação de modernismo literário no período que sucede 1918”⁷ (GIFFORD, 2002, p. 505-506). Gifford (2002, p. 722) explica, no capítulo 7 de *Literatura escocesa*, que esse renascimento do período entre guerras até o fim do século XX sofreu um declínio, teve nova ascensão e que “as mudanças das últimas décadas fizeram as pessoas soltar o verbo; uma pluralidade nunca ouvida antes passou a falar, a partir de inúmeras partes e situações que englobam a Escócia”. Kelman e Welsh

1 No original: “*Trainspotting is a book that barely needs an introduction*”. Todas as traduções das citações em inglês são nossas.

2 As traduções de *Trainspotting* (disponível em: <http://boslit.nls.uk/>). Acesso em: 25 maio 2018) incluem: em 1993 para o grego; em 1996 para o sueco, finlandês, norueguês, holandês, francês, italiano, espanhol, japonês, croata, português europeu; em 1997 para o esloveno, alemão, coreano, polonês, checo, hebreu, sérvio; em 1998 para o lituano e o húngaro; para o turco em 2001; o russo em 2003; o português brasileiro em 2004; o letão em 2005; o polonês em 2006; e para o ucraniano em 2012.

3 No original: “*Boyle’s film brought Scottish Literature to the attention of an international audience, in many cases for the first time*”.

4 *Trainspotting* foi traduzido em Portugal por Paulo Farias e no Brasil por Galera & Pellizzari. Apenas o último romance, *Dead Man’s Trousers* (2018), além de *Marabou Stork Nightmares* (1995), não tem tradução para o português. Todos os demais romances têm tradução ou no Brasil ou em Portugal e às vezes nos dois países simultaneamente.

5 As traduções de *How late it was, how late* (disponível em: <http://boslit.nls.uk/>). Acesso em: 25 maio 2018), obra mais importante de Kelman, incluem a publicação em holandês (1996), norueguês (1997), croata (2002), alemão (2004), italiano (2006), espanhol (2013) e francês (2015).

6 No original: “[...] *in recent years several critics have hailed the dynamism and exuberance of contemporary Scottish writing as something of a literary renaissance*”.

7 No original: “*was also a Scottish manifestation of literary modernism in the post-1918 period*”.

são escritores que pertencem a essa pluralidade de vozes e, coincidentemente, criadores de obras narrativas preenchidas com uma pluralidade de vozes.

Neste artigo, pretendemos analisar excertos das obras *Trainspotting*, de Welsh, e *How late it was, how late*⁸, de Kelman. Posto que *Trainspotting* dispensa apresentações, como argumenta McGuire, *How late*, por outro lado, é possivelmente bastante desconhecida dos leitores brasileiros, mesmo se interessados em literatura inglesa em geral. Há, no entanto, alguns artigos de Henriques, publicados na década de 2000, sobre James Kelman. O autor escocês tem contos publicados desde 1973, com a coletânea *An old pub near the angel*, e romances desde 1983, com *The busconductor hines*. Ele foi condecorado com o Booker Prize em 1994, por *How late*, e premiado com O Livro do Ano da Sociedade de Saltire, em 2008, pela obra *Kieron Smith, boy*. Apesar do reconhecimento, o ganhador desses prêmios foi alvo do mesmo tipo de polêmica e rejeição inicial que sofreu *Trainspotting*. McGuire (2010, p. 19), num dos capítulos de *Edinburgh companion to Irvine Welsh*, afirma que:

É irônico analisar a ficção de Welsh começando com um texto que os primeiros críticos foram relutantes em descrever como um romance. Para Michael Brockinton era “difícil chamar aquilo de romance, estava mais para um conjunto de contos remendados”; Sarah Hemming se referiu ao livro como uma obra “de fragmentos estilhaçados”⁹.

No capítulo “*How late it was, how late* e valor literário”, do livro *Edinburgh companion to James Kelman*, Mary McGlynn (2010, p. 20) assegura que:

Para desgosto de Kelman, ele é mais bem conhecido do público em geral por uma das premiações literárias mais controversas dos últimos tempos. Em 1994, ele recebeu o prêmio literário mais prestigiado de todos, o Booker Prize, apesar das objeções de vários membros do comitê julgador, incluindo Rabbi Julia Neuberger, que publicamente denunciou a vitória de Kelman¹⁰.

Entretanto, essas devem ter sido reações à literatura inovadora e criativa, como afirma Gifford acima, que apresentava uma pluralidade de vozes nunca ouvida antes e que abordava temas que provavelmente não eram tratados em obras literárias de um modo geral. Em *Trainspotting*, encontramos um grupo de personagens incomparáveis: jovens que usam drogas pesadas e vagueiam pela cidade de Edimburgo. Há no livro brigas, furtos, tortura psicológica e muitas cenas desagradáveis. Em Glasgow, o protagonista de *How late*, Sammy, longe de ser um cidadão exemplar, passa uma noite bebendo, dorme na rua, enfrenta a polícia, é preso, apanha e acaba ficando cego.

O que é interessante nesses dois romances são as possibilidades que seus autores criaram para tornar suas narrativas envolventes, quase vividamente orais, narrativas que transformam o esforço de ler numa experiência em que o leitor parece estar ouvindo uma história sendo contada pelos personagens ou,

8 Doravante, *How late*.

9 No original: “it is ironic to examine Welsh’s fiction by beginning with a text that early critics were reluctant to describe as a novel. For Michael Brockington it was ‘hard to call it a novel, more a ragged accretion of short stories’; Sarah Hemming referred to ‘a series of unrelated episodes’; and Lucy Hughes-Hallett described a work ‘broken up into fragments’”.

10 No original: “Much to his own dismay, James Kelman is best known to the general public for one of the most contentious literary awards of recent times. In 1994 he received Britain’s most prestigious literary award, the Booker Prize, despite the objections of several of the judging committee’s members, including Rabbi Julia Neuberger, who publicly denounced Kelman’s victory” (MCGLYNN, 2010, p. 20).

mais do que isso, testemunhando a história. Dois fatores tornaram isso possível: um deles é o estilo (escolha lexical, ortografia, estrutura frasal etc.) utilizado para produzir o efeito da oralidade; o outro são as vozes dos narradores, fator produzido pela construção do ponto de vista, isto é, a maneira como a história é contada e por quem ela é contada.

Neste artigo, não nos deteremos nas questões de estilo e focaremos os aspectos narratológicos. As obras de ambos os autores, cada uma à sua maneira, são instigantes. Trata-se do tipo de leitura que desafia o leitor. É preciso fazer um esforço para ler os textos escritos em inglês escocês, que traz elementos do Scots e do gaélico¹¹ e é, portanto, diferente do inglês padrão com que estamos acostumados, mas a leitura é envolvente. Em outras palavras, não são narrativas muito típicas, tanto no que diz respeito à forma escrita, que possui muitos elementos coloquiais e grafias não padronizadas das palavras, quanto porque o tipo de narrador não é o mais comum em obras literárias.

Antes de procedermos à análise das vozes narrativas, revisaremos brevemente alguns itens sobre discurso narrativo na próxima seção. Após isso, à guisa de conclusão, faremos algumas singelas considerações a respeito da tradução de *Trainspotting* e das possibilidades para a tradução de *How late*.

ASPECTOS NARRATOLÓGICOS

Nesta seção, retomaremos resumidamente alguns aspectos acerca da construção da narrativa que acreditamos importantes para o tipo de investigação proposta. Esses aspectos são relacionados principalmente ao narrador, a seus pontos de vista e à focalização. O livro *Discours du récit*, de Gerard Genette, é um trabalho seminal em narratologia e foi traduzido para o inglês como *Narrative Discourse: An Essay in Method* (GENETTE, 1980). Nesse livro, Genette analisa vários aspectos do texto narrativo, tais como ordem, frequência, duração, voz e modo. O que torna a obra bastante impressionante é o fato de apresentar uma análise exaustiva de cada um desses aspectos, uma vez que o autor se dedicou a ilustrá-los destrinchando *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Na versão em inglês do *Discours du Récit*, os exemplos são trazidos da tradução inglesa, *In Search of Lost Time*. Para este artigo, nós nos deteremos nos aspectos relacionados à voz na narrativa.

“Ordem” é o aspecto relacionado à lógica de apresentação dos eventos na narrativa, o que explica como uma “história” é contada. Pode-se ter, por exemplo, os eventos cronológicos A, B e C, sendo este último a conclusão (a descoberta do assassino, ou o casal protagonista finalmente ficando junto e vivendo feliz para sempre). Mesmo assim, isso pode ser contado numa ordem alternativa, inclusive a partir do desfecho da história, da parte C, para provocar suspense e a seguir explicar como se chegou àquela situação, que são as partes A e B.

“Frequência” é o aspecto relacionado ao número de vezes que algo acontece, e “duração” é o aspecto relacionado ao intervalo de tempo de um evento. Genette

11 Scots e gaélico são línguas anteriores ao inglês, na Escócia, tendo o Scots sido inclusive língua administrativa da Escócia unificada pelo dinasta MacAlpin, no século VIII. No entanto, o inglês superou as outras em importância a partir da Reforma Protestante, em 1500, quando a Bíblia foi traduzida, e publicada como a *Authorized King James Version*, em 1611. Atualmente, há cerca de 80 mil falantes do gaélico, enquanto o restante da população da Escócia, cerca de 5 milhões de pessoas, fala Scots, possivelmente tanto quanto o inglês, que é a língua oficial. Há bastante uso do inglês com elementos do Scots e outras nuances entre as duas línguas. Existe a discussão, portanto, se o Scots ainda mantém a abrangência necessária para autonomia linguística ou se está diluída no inglês. Para maiores informações, ver Cazeilles (2004, p. 51-65), que faz um apanhado da história das línguas na Escócia até os dias de hoje.

(1980, p. 114-116) dá exemplos disso. Há a possibilidade de narrar uma vez um acontecimento (ontem fui para a cama cedo), de narrar várias vezes o mesmo acontecimento (a mesma frase três vezes seguidas) e de narrar uma vez algo que acontece inúmeras vezes (todos os dias da semana fui para a cama cedo). O exemplo que ele utiliza é bastante simples: “ontem fui para a cama cedo”. Partindo da repetição hipotética dessa frase, aparentemente inventada por uma “mente criadora infantil”, o autor explica que há obras que se valem da repetição com variação do ponto de vista, como o filme *Rashomon*, de Akira Kurosawa, e o livro *O som e a fúria*, de William Faulkner. Todos esses aspectos que pertencem ao ato de narrar estão relacionados entre si e são apresentados pela “voz” que conta o que acontece, aconteceu ou ainda acontecerá. Essa voz é o narrador, que pode se situar perto ou longe dos eventos narrados, bem como dos personagens.

As narrativas, tanto de Welsh quanto de Kelman, acontecem no “quase presente”. Embora eles empreguem tempos verbais do presente e do passado, o que é narrado se refere a um passado bem recente, algo que recém-aconteceu, o que dá ao leitor a sensação de testemunhar o que está sendo descrito/narrado. Nos romances analisados, a ordem é cronológica e eles não parecem ser muito complexos em termos de duração e frequência, embora seja possível verificar esses aspectos em qualquer obra de ficção. Para exemplificar isso brevemente, em *Trainspotting*, diremos que a narrativa é estruturada da seguinte forma: cada capítulo demonstra um progresso no tempo da história, e não há dois personagens (narradores) falando do mesmo evento. O progresso no tempo em cada capítulo é o evento narrado pelo personagem (narrador). Exceto em algumas raras ocasiões, não há muitos *flashbacks* (analepses). Em determinado capítulo, por exemplo, Renton se lembra dos anos na escola e sua infância tendo Begbie como vizinho e colega de aula. Também há a conversa de Renton com o psicólogo, que evidentemente retoma questões surgidas na sua infância. Fora esses exemplos, tudo o que acontece é no passado bem recente, tudo o que é narrado recém-aconteceu. Em *How late*, a ordem cronológica é o transcorrer do dia a dia do protagonista, a todo instante, cobrindo o intervalo de alguns dias. Mas o que é mais interessante para o nosso trabalho são os efeitos da voz narrativa e de focalização.

Genette distingue três tipos de narrador, que estão relacionados ao ponto de vista dos e sobre os personagens. O narrador pode saber mais do que os personagens, o narrador pode ser um personagem, contando em primeira pessoa, e também pode saber menos que os personagens, como um observador distante que descreve o que vê, mas ignora o que eles pensam e pretendem. Em relação à sua posição na história (diegese), o narrador pode ser “heterodiegético”, ou seja, estar de fora da história, ou “homodiegético”, isto é, fazer parte da história, como um personagem. Assim, o narrador heterodiegético pode ser do tipo que sabe mais que os personagens, o assim chamado “narrador onisciente”, ou um que sabe menos que os personagens, pois não tem acesso às suas mentes. Sobre o modo, que está relacionado à perspectiva de quem conta a história, a focalização do narrador pode ser interna, isto é, pode se apresentar penetrando a consciência de um personagem, ou externa, quando o narrador pode focar num personagem, mas não ser capaz de ver através dos seus olhos nem de descobrir seus pensamentos. Desse modo, um narrador heterodiegético que apenas descreve o que vê apresenta focalização externa, e o que sabe o que os personagens pensam apresenta focalização interna, mesmo sendo externo, isto é, não sendo

também personagem. A focalização também pode ser fixa, variável ou múltipla, e é importante observar que “qualquer estratégia de focalização não precisa perdurar a obra inteira, mas apenas um trecho narrativo, que pode ser bem curto”¹² (GENETTE, 1980, p. 191).

Certamente, o trabalho de Genette foi atualizado por outros estudiosos e, como Jonathan Culler menciona no Prólogo de *Narrative discourse* a respeito da sugestão de Mieke Bal, Gérard Genette teria dito que

*[...] a própria natureza da poética, que é um esforço progressivo e cumulativo, garante que as elaborações [dele mesmo, de Genette] um dia serão jogadas na pilha de detritos. Se isso acontecer, foi sem dúvida porque inspiraram melhoramentos*¹³ (GENETTE, 1980, p. 11).

O *Handbook of Narrative Analysis*¹⁴ (HERMAN; VERVAECK, 2005) é uma obra na qual também se discute com bastante propriedade e aprofundamento o conceito de focalização. Os autores afirmam que a focalização não é meramente relacionada à habilidade de ver, “porque todos os sentidos estão envolvidos. Percepção pode implicar funções cognitivas tais como pensamento e julgamento” (HERMAN; VERVAECK, 2005, p. 70). Além disso, eles acrescentam:

*Quando a focalização invade um personagem, o resultado é a observação das emoções, das funções cognitivas e dos detalhes psicológicos. Estes podem ser percebidos por um personagem não inserido na história (nesse caso, a focalização é externa) ou por um personagem da história (nesse caso, a focalização é interna). As combinações potenciais e alternações entre os vários tipos de focalização também permitem que o autor crie e mantenha suspense*¹⁵ (HERMAN; VERVAECK, 2005, p. 74).

Todas as possibilidades são importantes quando são analisadas obras como *Trainspotting* e *How late*. Temos, na primeira, personagens que narram os eventos a partir de uma perspectiva de primeira pessoa. Há também um narrador em terceira pessoa, que aparece algumas vezes no romance. Isto é o que provavelmente fez com que alguns críticos chamassem o livro de “conjunto de contos remendados”. Alguns capítulos foram, inclusive, publicados separadamente, porque eles têm completude suficiente para ser considerados contos integrais. Na obra de Kelman, temos um fluxo de consciência que apresenta múltipla focalização. Na próxima seção, procederemos com a análise para ver como isso funciona nas obras.

OS NARRADORES EM *TRAINSPOTTING* E O NARRADOR EM *HOW LATE*

Trainspotting

Observemos o primeiro parágrafo:

12 No original: “any single formula of focalization does not always bear on an entire work, but rather on a definite narrative section, which can be very short”.

13 No original: “the very nature of poetics as a progressive, cumulative enterprise ensures that his formulations will some day be relegated to the rubbish heap. If this happens, it will doubtless be because they have inspired improvements”.

14 Sem tradução para o português, o título significa Manual de Análise Narrativa.

15 No original: “when focalization penetrates a character, it results in the observation of emotions, cognitive functions, and psychological detail. These can be either perceived by a detached character (in which case focalization is external) or by a character (in which case it is internal). The potential combinations and alternations between the various types of focalization also enable an author to create and sustain suspense”.

*O Sick Boy tava jorrando suor; ele tava tremendo. Eu só tava sentado ali, concentrado na tevê tentando não reparar no viado. Ele tava me deprimindo. Tentei manter minha atenção no vídeo do Jean-Claude Van Damme*¹⁶ (WELSH, 2004, p. 13).

Na primeira frase, “O Sick Boy tava jorrando suor”, descobrimos que não é este personagem, Sick Boy, que “fala”, é outra pessoa. Na próxima frase, “Eu tava só sentado ali”¹⁷, percebemos que há um narrador em primeira pessoa. Assim, conhecemos dois dos mais importantes personagens do romance, Sick Boy e, logo se descobre, Rents. Um diálogo entre eles ocorre no terceiro parágrafo. Sick Boy diz:

– Rents. Preciso ver a Madre Superiora¹⁸.

Nós sabemos o nome desses personagens-narradores. Rents deliberadamente descreve o que está focalizando, ou, com suas próprias palavras, em que está prestando atenção: “Eu só tava sentado ali, concentrado na tevê tentando não reparar no viado”¹⁹. Ou seja, ele diz o que está vendo e o que tenta não ver, mas está lá, e diz também como ele se sente em relação a isso: “Ele tava me deprimindo. Tentei manter minha atenção no vídeo de Jean-Claude Van Damme”²⁰. É desse modo que descobrimos quem são os narradores e os personagens.

Em *Trainspotting*, há aproximadamente tantos pontos de vista diferentes quanto personagens. Exceto pelo narrador em terceira pessoa, que ocupa cerca de dez de 44 capítulos, e Mark Renton, que é o narrador em primeira pessoa em 21, há outros dez personagens que narram como “eu”, às vezes em mais de um capítulo: eles são, mais ou menos na ordem em que narram seus respectivos capítulos: Sick Boy, Spud, Begbie, Secks, Tommy, Davie, um personagem não identificado, Dave, Kelly e uma namorada de Renton, por seis meses em Londres. De acordo com McGuire (2010, p. 20), “diferentemente do filme, no qual a narração *voice-over* de Ewan McGregor estabelece uma ideia de continuidade, no romance não há estes pontos que conectam a história”²¹.

É possível fazer generalizações sobre como Welsh escolheu dar tantas vozes à narração, isto é, com tantos narradores. Praticamente todos os capítulos possuem estilo dramático, isto é, há muitos diálogos marcados com travessões para indicar a fala de cada personagem²². Na maioria dos capítulos em que aparece o narrador heterodiegético, sua participação é pequena. Algumas vezes, por exemplo, ele descreve o ambiente muito brevemente e logo dá lugar ao diálogo que ocupa o resto do trecho, como no capítulo “Recrutamento à base de anfetaminas”. Este inicia com “Spud e Renton estavam sentados em um pub no Royal Mile” (WELSH, 2004, p. 60). Depois de duas frases descrevendo o lugar, segue com o diálogo entre Spud e Renton, identificando os turnos de fala com traves-

16 No original: “*The sweat wis lashing oafay Sick Boy; he wis trembling. Ah wisjist sitting thair, focusing oan the telly, tyin o tae notice the cunt. He wis bringing me doon. Ah tried tae keep ma attention oan the Jean-Claude Van Damme video*”. Todos os trechos citados de *Trainspotting* são da versão para o português brasileiro, por Galera & Pellizzari (WELSH, 2004).

17 No original: “*Ah wis jist sitting thair (I was just sitting there)*”. O “Ah” é a forma fonética com a qual o autor escreve o pronome “I”, da primeira pessoa do singular no inglês.

18 No original: “*Rents. Ah’ve goat tae see Mother Superior*”.

19 No original: “*Ah wis jist sitting thair, focusing on the telly, tryin nae tae notice the cunt*”.

20 No original: “*He wis bringing me doon. Ah tried tae keep ma attention oan the Jean Claude Van Damme video*”.

21 No original: “*Unlike the film, where Ewan MacGregor’s voiceover provides a sense of narrative continuity, the novel eschews such fixed anchor points*”.

22 Na literatura de língua inglesa, de um modo geral, esse recurso comum à literatura brasileira não é amplamente utilizado. O mais comum é os autores em língua inglesa utilizarem aspas para indicar a fala de cada personagem. Essa escolha de Welsh também repercute no seu estilo.

são inicial e travessão separando as explicações do narrador, como em “– disse Spud, estalando os lábios com sua Guinness”. Entretanto, o funeral de Matty, cujo capítulo é intitulado “Lembranças de Matty” (WELSH, 2004, p. 242), é inteiramente descrito por uma voz externa que pode ler o pensamento de cada personagem, e cada parágrafo é o pensamento de um personagem diferente: “Renton não conseguiu encarar Spud”, “Stevie desejava estar a seiscentos e cinquenta quilômetros dali”, “Spud pensava que devia ser uma bosta morar na Austrália”, “Alison lembrava da vez em que fez sexo com Matty”, “Franco Begbie sentia-se furioso e confuso”, “A sra. Connelly pensava em Matty quando era garotinho”, “Anthony, o irmão mais novo de Matty, tinha ideias de vingança”, “A pequena Lisa Connelly estava triste por seu pai estar dentro daquela caixa”²³ (WELSH, 2004, p. 243-246). Este capítulo termina com uma conclusão lúcida e sábia do narrador heterodiegético, que observa os personagens que estiveram bebendo desde o funeral até altas horas da madrugada:

*Na verdade, como perceberam os mais introspectivos, todos aqueles insights, reunidos e processados, pouco fizeram para elucidar alguma coisa daquele quebra-cabeça. Ainda eram os mesmos*²⁴ (WELSH, 2004, p. 249).

No original, diferentemente desta tradução, a frase final, *they were no wiser than at the start*, poderia ser, literalmente, “eles não eram mais espertos do que no começo”, o que faz com que questionemos a que começo a voz está se referindo. É o começo de suas vidas? É o começo da narrativa? Apesar da multiplicidade de vozes narrativas, há um narrador externo, uma entidade “superior”, amarrando as pontas da história e fazendo julgamentos de valor, mesmo se muito sutilmente.

Também é interessante observar que, às vezes, o narrador em terceira pessoa pode ser confundido com um personagem, porque a focalização é, digamos, do personagem. O capítulo “Amadurecendo em público” apresenta um narrador em terceira pessoa, como observamos em “O olhar da sua mãe cruzou com o seu” (WELSH, 2004, p. 36), referindo-se à personagem Nina. O capítulo “A primeira trepada em séculos” tem um narrador em terceira pessoa também, mas com focalização de Renton, como se pode observar em “Os olhos ansiosos de Renton param por várias vezes sobre uma garota magra, com cabelos castanhos lisos e compridos”²⁵. Uma observação não muito atenta, possivelmente, fez com que McGuire afirmasse que “menos da metade dos quarenta e quatro capítulos, vagamente relacionados, são contados por Sick Boy, Spud, Tommy, o irmão de Renton, Nina e Kelly”, ou seja, ele não menciona que há um narrador em terceira pessoa²⁶.

A questão do narrador, quando ignorada, pode suscitar questões de leitura e até prejudicar a compreensão da obra. Naturalmente, uma obra como *Trainspotting*, tão cheia de elementos diversos como diferentes narradores e micronarrativas, deve exigir demais da memória para que seja referida em qualquer de seus detalhes sem estar com o livro nas mãos. A respeito dessa grande quantidade de

23 No original: “Renton could not make eye contact with Spud”, “Stevie was wishing he was four hundred miles away”, “Spud thought it must be really crap to live in Australia”, “Alison remembered the time when she had sex with Matty”, “Franco Begbie felt angry and confused”, “Mrs. Connel was thinking about Matty as a wee laddie”, “Anthony, Matty’s younger brother, was thinking about revenge”, “Wee Lisa Connel felt sad that her Daddy was in that box” (p. 290-296).

24 No original: “In truth, the more reflective of them realized, all their insights pooled and processed, did little to illuminate the cruel puzzle of it all. They were no wiser now than at the start”.

25 No original: “Renton’s wandering eyes now keep stopping at this slim girl with straight, longish brown hair”.

26 No original: “Less than half of the forty-four, largely unrelated, episodes are told from Renton’s point of view. The rest are narrated by Sick Boy, Spud, Begbie, Tommy, Renton’s brother, Nina and Kelly”.

informações, a adaptação para o cinema inclui apenas algumas partes do livro, bem como de personagens. Sem querer fazer competição entre a obra escrita e a fílmica, podemos dizer que ler *Trainspotting* é uma experiência única e insubstituível, a ponto de se poder afirmar que quem apenas assistiu à película de Danny Boyle não necessariamente conhece a obra de Welsh. Diferentemente do filme, como afirma McGuire, em que o *voice-over* de Ewan McGregor dá uma sensação de continuidade narrativa, no romance faltam esses pontos de ancoragem e a narrativa pode ter um efeito de quebra-cabeça, de sequência de cenas cuja ligação fica a cargo do leitor. Livro e filme são, portanto, manifestações artísticas bastante diferentes de uma narrativa parecida em alguns pontos.

How late it was, how late

No romance de Kelman, há um narrador em terceira pessoa que se refere ao protagonista como “*he*”. Ao mesmo tempo, há uma voz que se dirige à segunda pessoa “*ye*” e que aparece alternada com o narrador em terceira pessoa, como veremos a seguir. Na contracapa do livro *The Busconductor Hines*, primeiro romance publicado por James Kelman, a frase elogiosa²⁷ de Isobel Murray é “a vida física do personagem é representada brilhantemente”. A maneira como essa representação é percebida pelo leitor está relacionada ao modo como a história é contada. O narrador de *The Busconductor Hines*, bem como de outros romances de Kelman, incluindo o que será analisado aqui um pouco mais minuciosamente, possui diversos níveis.

Ao observarmos o primeiro parágrafo de *How late*, vemos uma voz que “fala” para uma segunda pessoa, “*ye*”. No mesmo parágrafo, há um narrador em terceira pessoa que utiliza a interjeição “*oh Christ*” seguida do pronome possessivo “*his*”, na frase “*his back was sore*”. A partir desse ponto, o narrador em terceira pessoa parece mais ativo, mas pode-se supor que o focalizador interno é o protagonista, que guia o leitor nos seus sentidos, como se pode observar em frases como: “*he was leaning against auld rusty palings*” (tato); “*he looked again and saw it was a weeded of grassy weeds*” (visão), bem como “*his feet were back in view*” e “*he studied them*”²⁸. Observemos como isso tudo funciona a partir da leitura do primeiro parágrafo completo:

*Tu acorda numa esquina e fica lá esperando teu corpo desaparecer, os pensamentos te sufocando; esses pensamentos, mas tu quer lembrar e encarar as coisas, mas algo te impede de fazer isso, por que tu não consegue; as palavras enchendo a tua cabeça: depois as outras palavras; tem alguma coisa errada; tem alguma coisa muito muito errada; tu não é um cara legal, tu simplesmente não é um cara legal. Quase beirando a consciência de onde tu tá agora: aqui, atirado nessa esquina, com esses pensamentos te enchendo. E putz as costas dele doíam; estavam duras, e a cabeça latejando. Ele deu uma tremida e ergueu os ombros, fechou os olhos, que esfregou com as pontas dos dedos; vendo todo tipo de formas e luzes. Onde diabos...*²⁹

27 Nos livros publicados pelas editoras dos países de língua inglesa, a praxe é capa simples (sem orelhas) e com frases retiradas das críticas publicadas na imprensa (*book review quote*) a partir da segunda impressão do livro.

28 Estes trechos, do segundo parágrafo, traduzidos respectivamente: “ele estava se encostando em tábuas velhas e desgastadas”, “ele olhou de novo e viu que era um leito de relva, um mato”, “voltou a enxergar seus pés” e “observou-os”.

29 No original: “*Ye wake in a corner and stay there hoping yer body will disappear, the thoughts smothering ye; these thought; but ye want to remember and face up to things, just something keeps ye from doing it, why can ye no do it; the words filling*”

A segunda pessoa referida é o protagonista “falando” consigo mesmo, e o leitor tem acesso a esse “diálogo”. Com certeza acontece identificação do leitor com o personagem, uma vez que aquele testemunha as adaptações sofridas pelo protagonista a um mundo que ele não mais enxerga, porque fica cego (na página 10). Tudo que é narrado são seus movimentos, intenções e pensamentos. Segundo Kovesi (2007, p. 131), “as possibilidades dêiticas do ‘tu’ de Sammy dão acesso ao seu ‘eu’ e o ‘eu’ do leitor na coletividade dos leitores ‘nós’. O ‘tu’ dá ao romance uma voz não-padrão de inclusão”³⁰. Além disso, a estratégia narrativa parece implicar mais interpretações no que diz respeito ao efeito no leitor:

*A mistura de sujeitos [gramaticais] de segunda e terceira pessoa nesta passagem, mistura de tempos do passado e do presente, e as repetidas expressões de incentivo (“vamos lá, você está conseguindo, tá”) formam um estilo narrativo, rapidamente alternável, multimodal e potencialmente truncado, que tipifica o romance quando Sammy está sozinho, Sammy tem que confortar a si mesmo na completa e interminável ausência de alguém que faça isso para ele*³¹ (KOVESI, 2007, p. 145).

A passagem de *How late* a que Kovesi se refere, para melhor compreender a citação acima, é transcrita a seguir:

*A porta fechou atrás dele. Havia os degraus. Ele estendeu o pé para a frente, para a esquerda e para a direita, Jesus, rapaz, tá tudo bem, para a esquerda e para a direita, certo, tu tá conseguindo, porra; certo, descendo os degraus devagar e virando para a direita, as mãos dele na parede, te lembrando da brincadeira “pat-a-cake” que brincava quando criança, batendo com as palmas da mão nuns dos outros, depois acelerando*³² (KELMAN, 1994, p. 33).

Portanto, o romance é narrado inteiramente nesta mistura de segunda e terceira pessoas que cria um efeito de primeira pessoa. Há um par de focalizadores que cria o ponto de vista do personagem dizendo a alguém (leitor) o que está acontecendo e aonde ele está indo. Nas palavras que emprestamos de Genette, em *How late* parece haver um “narrador que vai descobrindo a história mais ou menos ao mesmo tempo que está contando”³³ (KELMAN, 1994, p. 67), referindo-se este autor a uma possibilidade nunca levada a efeito com uma narrativa em primeira pessoa. Nós, como leitores, experimentamos as mesmas dificuldades pelas quais o protagonista passa, o que é expresso através de um narrador limitado, ao invés de ampliado por duas focalizações, uma interna e outra externa. Pode-se, também, dizer que o narrador-personagem engana a si e ao leitor porque:

yer head: then the other words; there's something wrong; there's something far far wrong; ye're no a good man, ye're just no a good man. Edging back into awareness, of where ye are; here, slumped in this corner, with these thoughts filling ye. And oh Christ his back was sore; stiff, and the head pounding. He shivered and hunched up his shoulders, shut his eyes, rubbed into the corners with his fingertips; seeing all kinds of spots and lights. Where in the name of fuck...” (KELMAN, 1994, p. 1).

30 No original: “the deictic possibilities of Sammy’s ‘ye’ grants access to his ‘I’ and reader’s ‘I’ in the collective readers’ ‘we’. ‘Ye’ opens the novel into a non-standard voice of sociable inclusivity”.

31 No original: “The mixture of second person and third person subjects in this passage, of past and present tenses and the repeated idioms of encouragement (‘doing it ye’re doing it; okay’) form a rapidly switching, multi-modal, potentially discombobulating, but ultimately confirmatory narrative style which typifies the novel when Sammy is alone. Sammy has to comfort himself, in the complete and continuing absence of anyone else to do it for him”.

32 No original: “The door shut behind him. There was the steps. He poked his foot forwards to the right and to the left Jesus Christ man that’s fine, to the right and to the left, okay, fucking doing it ye’re fucking doing it; okay; down the steps sideways and turning right, his hands along the wall, step by step, reminding ye of that patacake game ye play when ye’re a wean, slapping yer hands on top of each other then speeding it up”.

33 No original: “a narrator who must appear more or less to discover the story at the time he tells it”.

*O reconhecimento de lugares e sons está sempre possivelmente errado, uma vez que seus processos cognitivos estão bastante desorganizados por falta de informação visual definida. Num certo sentido, Sammy se torna um narrador não-confiável e mensageiro da própria história, pois ele nunca tem certeza de onde está*³⁴ (KOVESI, 2007, p. 143).

Bastante diferente de *Trainspotting*, que atingiu popularidade mundialmente, além de sua grandeza como obra literária, também graças ao filme homônimo, *How late* é uma obra a ser descoberta pelos leitores de muitos países, incluindo o Brasil. A obra ficcional de James Kelman ainda não foi traduzida para o português e a tradução bem fundamentada de *How late* é o objetivo de nossa tese de doutorado. Os trechos traduzidos para este artigo, inclusive, são traduzidos pela primeira vez. A obra está em análise para a tradução e, para isso, serão levados em consideração, entre outras coisas, os aspectos narratológicos, que são bastante importantes para que, no texto traduzido, as mesmas estratégias do texto original sejam observadas.

CONCLUSÃO

É muito importante observar os aspectos narratológicos ao analisar atentamente uma obra de ficção. Além disso, os textos aqui examinados são duas obras escritas originalmente em língua estrangeira que só se tornam acessíveis à maioria dos leitores em língua portuguesa através de texto traduzido. Por isso, é válido mencionar que questões de narração e focalização se colocam de maneira muito sutil até para o tradutor, mas são elementos que, no final das contas, convergem para criar o efeito que o texto original produziu em seus leitores. O tradutor deve estar atento a tais questões. Considerando que há o tradutor como leitor real, e este determina o que ou quem é o narrador real do texto-alvo, mesmo se conscientemente e desejando ser um tradutor visível, é necessário estar ciente desse poder para não fazer algo indesejado sem se dar conta. O'Sullivan (2003, p. 202) diz que

*[...] a voz do tradutor não é apenas ouvida nas intervenções [paratextuais], mas pode também ser identificada em outro nível discursivo, no nível da narração propriamente dita, como uma voz deslocada daquela que imita, uma que é assimilada na voz do narrador do texto-fonte*³⁵.

Na tradução de *Trainspotting* para o português, encontramos algo que chama a atenção. Numa passagem já citada, em que o narrador em terceira pessoa diz “Na verdade, como perceberam os mais introspectivos, todos aqueles *insights*, reunidos e processados, pouco fizeram para elucidar alguma coisa daquele quebra-cabeça. *Ainda eram os mesmos*” (WELSH, 2004, p. 249, grifo nosso). Como discutimos, uma participação reveladora do narrador em terceira pessoa, esse que amarra as pontas da narrativa e que, portanto, não poderia ser ignora-

34 No original: “The recognition of places and noises is always possibly wrong, as his usual cognitive processes are thrown into disarray by the lack of definite visual information. In a sense, Sammy does become an unreliable narrator and courier of his own story, as he is newly unsure of his location”.

35 No original: “the translator voice is not only heard in such [paratextual] interventions, it can be identified on another discursive level, on the level of the narration itself as a voice ‘dislocated from the one it mimics’, one which is not assimilated into the voice of the narrator of the source text”.

do. Da frase final do trecho, que no original é “*They were not wiser now than at the start*”³⁶, estão omitidas na tradução brasileira algumas informações que são o ponto de vista deste narrador, “*wiser*” e “*than at the start*”, faltas que neutralizam o narrador de modo a torná-lo tão menos esperto quanto os personagens narradores em primeira pessoa. Mas, exceto por esse detalhe e alguns outros de pouca relevância, a tradução para o português atinge o seu objetivo, que é dar ao leitor a oportunidade de ler *Trainspotting*.

TYPES OF NARRATOR IN THE CONTEMPORARY SCOTTISH FICTION OF IRVINE WELSH AND JAMES KELMAN

Abstract: The aim of this work is to analyze different types of narrator in excerpts from literary texts by Scottish authors Irvine Welsh and James Kelman. These authors are highly acclaimed writers from the so-called Scottish Renaissance and their works of fiction, in general, raise the discussion about the narrator. We will base our study on the insights from narratology theorists who investigated the problem of the narrator/focalizes, such as Gérard Genette and his innovative *Discours Du Récit* and so on.

Keywords: Narrator. Focalization. Translation. Adaptation. Contemporary Scottish fiction.

REFERÊNCIAS

- CAZEILLES, O. D. *Problems of translating modern Scottish literature into French*. 2004. Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy – University of Stirling, Stirling, 2004.
- GENETTE, G. *Narrative discourse: an essay in method*. New York: Cornell University Press, 1980.
- GIFFORD, D. *Scottish literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002.
- HENRIQUES, A. L. de S. Linguagem, identidade e crítica social? Contos de James Kelman. In: CONGRESSO NACIONAL DE CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 6., 2002, Rio de Janeiro. *Livro de Resumo e Programação* [...]. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Filologia/Uerj, 2002. v. 1, p. 141.
- HENRIQUES, A. L. de S. Identidade escocesa e crítica social: contos de James Kelman. In: MONTEIRO, M. C.; LIMA, T. M. de O. (org.). *Dialogando com culturas: questões de memória e identidade*. 1. ed. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2003. v. 1, p. 123-134.
- HENRIQUES, A. L. de S. Quebrando convenções: recursos grafológicos como estratégias narrativas na ficção de James Kelman, Alan Warner e Irvine Welsh. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS FILOLÓGICOS E LINGÜÍSTICOS, 1., 2004, Rio de Janeiro. *Cadernos do CNLF (CiFEFil)* [...]. Rio de Janeiro: Cifefil, 2004a. v. VIII, p. 142-151.

36 Essa frase poderia ser traduzida como: “Eles não estavam mais espertos agora do que no começo”.

- HENRIQUES, A. L. de S. O nacional na ficção escocesa contemporânea, segundo a ótica de James Kelman, Irvine Welsh e Alan Warner. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS E LINGUÍSTICA, 19., 2004, Maceió. *Textos [...]*. Maceió: Ufal, 2004b.
- HENRIQUES, A. L. de S. Multiplicando sentidos: translated accounts, de James Kelman. In: HARRIS, L. (org.). *Feminismos, identidades, comparativismos: vertentes nas literaturas de língua inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, 2005. v. III, p. 11-32.
- HERMAN, L.; VERVAECK, B. *Handbook of narrative analysis*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2005.
- KELMAN, J. *An old pub near the angel*. Edinburgh: Polygon/Birlinn, 2007 (1973).
- KELMAN, J. *How late it was, how late*. London: Vintage, 1994.
- KELMAN, J. *Kieron Smith, boy*. Orlando: Harcourt Books, 2008.
- KELMAN, J. *The busconductor hines*. Edinburgh: Polygon, 1984.
- KOVESI, S. *James Kelman: contemporary British novelists*. Manchester: Manchester University Press, 2007.
- MCGLYNN, M. *How late it was, how late* and literary value. In: HAMES, S. (ed.). *Edinburgh Companion to James Kelman*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. p. 20-31.
- MCGUIRE, M. *Contemporary Scottish literature*. London: Palgrave MacMillan, 2009.
- MCGUIRE, M. Irvine Welsh: the novels. In: SCHOENE, B. (ed.). *Edinburgh companion to Irvine Welsh*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. p. 19-31.
- O'SULLIVAN, E. Narratology meets translation studies, or, The voice of the translator in children's literature. *Meta*, v. 48, n. 1-2, p. 197-207, May 2003.
- TRAINSPOTTING. Direção: Danny Boyle. Spectra Nova Produções (distribuidora), 1996. 1 DVD (89 min).
- WELSH, I. *Trainspotting*. London: Vintage, 2001 (1993).
- WELSH, I. *Trainspotting*. Tradução de Galera & Pellizzari. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.