

**RONALDO DE CARVALHO GOMES**

**A LÍNGUA VERNÁCULA EM  
*TRAINSPOTTING*: UM ESTUDO  
COMPARATIVO MULTIMIDIÁTICO  
SOBRE O USO DO *SCOTS* EM  
DIFERENTES ADAPTAÇÕES DA  
OBRA DE IRVINE WELSH**

CAMPO GRANDE - MS  
2022

**RONALDO DE CARVALHO GOMES**

**A LÍNGUA VERNÁCULA EM  
*TRAINSPOTTING*: UM ESTUDO  
COMPARATIVO MULTIMIDIÁTICO  
SOBRE O USO DO SCOTS EM  
DIFERENTES ADAPTAÇÕES DA  
OBRA DE IRVINE WELSH**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens (Área de concentração: Literatura, Estudos Comparados e Interartes) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Michele Eduarda Brasil de Sá

**CAMPO GRANDE -MS  
2022**

RONALDO DE CARVALHO GOMES

**A LÍNGUA VERNÁCULA EM *TRAINSPOTTING*: UM ESTUDO COMPARATIVO MULTIMIDIÁTICO SOBRE O USO DO *SCOTS* EM DIFERENTES ADAPTAÇÕES DA OBRA DE IRVINE WELSH**

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens, Área de concentração: Literatura, Estudos Comparados e Interartes da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup>. Dra. Michele Eduarda Brasil de Sá  
(orientadora)  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul -  
UFMS

---

Prof. Dr. William Teixeira da Silva  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul -  
UFMS

---

Prof. Dr. Amaury Garcia dos Santos Neto  
Colégio Militar do Rio de Janeiro  
(CMRJ)

Campo Grande, 17 de maio de 2022.

*Em memória de Gildo de Oliveira, meu querido professor da época do Ensino Fundamental que despertou em mim o amor pela literatura e curiosidade em conhecer o mundo.*

## AGRADECIMENTOS

Gratidão ao Eterno, pelos misteriosos caminhos aos quais me guia ao longo da minha jornada nesta vida.

A minha família, por todo apoio e carinho em todos os momentos. Em especial: minha irmã Ester e seu esposo, Vicente; e a minha mãe, dona Mariinha, pelo amor incondicional e todo esforço que até hoje ainda empenha para me ver feliz.

A minha orientadora, Michele Eduarda, pelo acolhimento, confiança, paciência e entusiasmo que sempre demonstrou, desde o primeiro momento, ao me aceitar como orientando.

Ao meu companheiro de vida, Malson, sem o qual a jornada não seria a mesma! Obrigado por estar ao meu lado em todos os projetos, por mais absurdos que pareçam, e por tentar me compreender, mesmo quando nem eu me compreendo.

À UFMS e a todos os que de alguma forma contribuíram para esta pesquisa. Dentre eles: o corpo docente do PPGEL; meu amigo Paul Wham, que sempre se mostrou disponível a me ajudar com o *Scots*; e por último, mas não menos importante, ao pesquisador e apresentador da BBC Scotland, Billy Kay, por toda dedicação e pesquisa relacionada ao *Scots*, que fez com que eu, há anos atrás, me encantasse com a Escócia, mesmo vivendo num país tão distante e sendo de uma cultura tão diferente! Meu muito obrigado, por responder minhas dúvidas e se dispor a ler este trabalho, mesmo sendo ele ainda tão simples e em uma língua completamente diferente da sua.

*Goe to, let vs go downe, and there cōfound their  
language, that they may not vnderstand one  
anothers speech.*

Genesis 11:7  
Original KJV Bible de 1611.

GOMES, Ronaldo de Carvalho. **A língua vernácula em *Trainspotting*: um estudo comparativo multimidiático sobre o uso do Scots em diferentes adaptações da obra de Irvine Welsh**. Campo Grande, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2021. p. (Dissertação de Mestrado)

## RESUMO

Esta pesquisa analisa o uso da principal língua vernácula da Escócia, denominada *Scots*, na adaptação cinematográfica, na versão em *audiobook* e na versão escrita original da obra literária *Trainspotting* (2004), de Irvine Welsh. Através de um estudo comparativo multimidiático, investigou-se como se deram os processos de adaptação, em termos linguísticos, e qual o papel desempenhado pelo *Scots* em cada uma das adaptações. Investigou-se, também, como tais adaptações contribuem para a compreensão de línguas vernáculas em obras literárias que fazem parte das literaturas em língua inglesa. Para tanto, fez-se necessário um estudo panorâmico dos eventos históricos que mantiveram a Escócia separada da Inglaterra durante séculos, e como, mais tarde, vieram a se unir na formação do Reino Unido. Tais eventos históricos influenciaram o desenvolvimento dessa variação linguística, que Welsh emprega em suas obras. A partir deste trabalho, fez-se possível uma visão mais ampla sobre o que é o *Scots*, suas origens e qual o papel desempenhado nas adaptações e na obra literária analisada. Conclui-se que os resultados desta pesquisa podem contribuir para a difusão do uso de obras fora do cânon literário nos estudos de literaturas em língua inglesa e a utilização de diferentes recursos multimidiáticos para a compreensão destes, quando fizerem uso de variações linguísticas e línguas vernáculas.

**Palavras-chave:** *Trainspotting*; *Scots*; Multimídia.

GOMES, Ronaldo de Carvalho. **A língua vernácula em *Trainspotting*: um estudo comparativo multimidiático sobre o uso do Scots em diferentes adaptações da obra de Irvine Welsh**. Campo Grande, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2021. p. (Dissertação de Mestrado)

## ABSTRACT

This research analyses the use of the principal vernacular language of Scotland, named *Scots*, in the cinematographic adaptation, in the *audiobook* version and the original literary work version of *Trainspotting* (2004), by Irvine Welsh. Through a comparative multimediatic study, we investigated how the adaptation processes happened, in linguistic terms, and the role of the *Scots* language in each of the adaptations. We also investigated how these adaptations contribute to the comprehension of vernacular languages in literary works of the English language literature. To do so, we made a panoramic study of the historical events in Scotland that kept it separated from England for centuries and how, sometime later, they were united in the formation of the United Kingdom. Many historical events influenced the development of the linguistic variation in Welsh's works. From this perspective, it was possible to glimpse the *Scots* language, its origins, and its role in the adaptation and the literary work analysed. We conclude that the results of this research may contribute to the spread of works outside the canon of the English language literature and the uses of different multimediatic resources when linguistic variations and vernacular languages are used.

**Key words:** *Trainspotting*; *Scots*; Multimedia.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
JUSTIFICATIVA.....	15
OBJETIVOS.....	16
METODOLOGIA.....	17
CAPITULO I.....	19
ESCÓCIA – HISTÓRIA, LÍNGUA E LITERATURA.....	19
1.1 - A Escócia do ponto de vista histórico .....	20
1.2 - A língua falada na Escócia – Fatos importantes sobre o vernáculo escocês.....	25
1.3. O vernáculo escocês na literatura .....	29
CAPÍTULO II.....	39
<i>TRAINSPOTTING</i> – A OBRA LITERÁRIA E A UTILIZAÇÃO DO RECURSO <i>AUDIOBOOK</i> PARA O ESTUDO E COMPREENSÃO DO <i>SCOTS</i> POR NÃO-NATIVOS.....	39
2.1 – Irvine Welsh e o uso do <i>Scots</i> na literatura .....	39
2.2 – <i>Trainspotting</i> : uma obra literária inovadora.....	41
2.3 – Considerações sobre o audiobook e a versão de <i>Trainspotting</i> lida por Tam Dean Burn...44	
2.4 - O <i>Scots</i> em <i>Trainspotting</i> – a obra literária.....	49
CAPÍTULO III .....	59
O <i>Scots</i> em <i>Trainspotting</i> – o filme.....	59
3.1. – O processo de recriação.....	59
3.2. Interpretações e análises do uso do <i>Scots</i> na adaptação cinematográfica.....	63
CONCLUSÃO.....	72
REFERÊNCIAS .....	75

## INTRODUÇÃO

Durante muito tempo, e em parte até mesmo nos dias atuais, a forma padronizada da língua inglesa conhecida como *Standard English (SE)*, em suas variações britânica e americana, foi a mais conhecida e aceita como a língua dos países anglófonos em geral. Isso em razão pela forma como o inglês é usado pelas mídias em geral, nas publicações literárias, acadêmicas, em filmes, músicas e até mesmo nas escolas regulares e de idiomas, bem como no meio acadêmico. No entanto, quando olhamos para as particularidades linguísticas existentes em diversos países anglófonos, vemos que junto ao *Standard English*, que é aquele formalizado por normas e regras gramáticas, ensinado na educação formal e difundido em meios de comunicações, subsistem outras variações linguísticas que, às vezes, mantêm traços de outras línguas locais, que eram faladas antes do inglês se tornar a língua dominante, que por assim ser recebem a designação de *língua vernácula*, ou seja, a língua nativa local.

Este é o caso da variação falada na Escócia, país membro do Reino Unido que sempre ficou obscurecido pela forte dominação e destaque da Inglaterra, mas que tem uma forte tradição literária na qual, por vezes, os autores usavam, com certa timidez ou de forma estereotipada, a língua vernácula mais difundida, o *Scots*<sup>1</sup>. Tais escritores, apesar de todo brilhante trabalho e reconhecimento local e exterior em suas épocas, acabam sendo excluídos do cânon literário das literaturas de língua inglesa, ou são reconhecidos, erroneamente, como ingleses. Isso devido ao fato de escreverem em inglês ou por serem considerados inadequados no rol das literaturas inglesas quando escreviam em língua vernácula, apesar de serem naturais de um país que há séculos faz parte do Reino Unido que tem o inglês como língua oficial.

Na literatura contemporânea, o escritor escocês Irvine Welsh publicou a obra *Trainspotting*, em 1993, utilizando não apenas o inglês padrão, mas também a língua vernácula escocesa, que é uma das variações linguísticas não oficiais do país, uma vez que o inglês ocupa este espaço nos meios formais de usos linguísticos. Essa publicação teve um enorme sucesso, apesar da difícil leitura para o público não escocês, ou não familiar com o *Scots*, devido

---

<sup>1</sup> O *Scots* possui diversas variações dependendo da região da Escócia, ou até mesmo da Irlanda, originária do falante. Ao longo este trabalho, sempre que mencionado, vale destacar que quando falarmos do *Scots* em termos históricos, ou a variação utilizada por alguns escritores, de forma geral, tomamos em consideração a definição do *Scots Language Centre* que diz: "*Scots* é o nome coletivo para os dialetos escoceses também conhecidos como *Doric*, *Lallans* e *Scotch* ou por outros nomes locais, tais como *Buchan*, *Dundonian*, *Glesca* ou *Shetland*" (SCOTS LANGUAGE CENTRE, c2022)\*. Quando nos referirmos ao *Scots* utilizado por Irvine Welsh em *Trainspotting*, é importante ter em mente que nos referimos especificamente ao *Urban Scots*, variação falada em Edimburgo e Glasgow (STUART-SMITH, 2008, p. 48), principalmente pela classe trabalhadora.

\* Copyright 2022

\* No original: *Scots is the collective name for Scottish dialects known also as Doric, Lallans and Scotch or by more local names such as Buchan, Dundonian, Glesca or Shetland.*

principalmente à adaptação cinematográfica sob a direção do cineasta Danny Boyle em 1996. O filme, assim como a obra literária, tem como pano de fundo o submundo das drogas da cidade de Edimburgo dos anos 90 onde vive um grupo de jovens viciados nas drogas, sem perspectivas para o futuro. Se, por um lado, o filme alcançou grande sucesso com essa temática, por outro, o livro, dentre outros elementos, destacou-se pelo uso da língua vernácula que reanimou o debate sobre o uso corrente do *Scots* na literatura como marcador da identidade nacional dentro do panorama literário britânico. Sob um ponto de vista fonológico, sintático e lexical, o vernáculo escocês se diferencia muito do inglês padrão. Tal diferenciação estima-se ter origens bastante peculiares ligadas à história do Reino Unido.

Antes do processo de ocupação das ilhas britânicas por diferentes povos europeus, o território atual do Reino Unido era habitado por diferentes tribos e povos que possuíam culturas e línguas diferentes. Dentre os mais fortes, estavam os *Celts* que acabaram por ficar durante bastante tempo na ilha ao Oeste, local correspondente à atual Irlanda, e os *Scottis*, que junto a outras tribos foram isolados ao Norte, local correspondente à Escócia dos dias atuais. Enquanto ao Sul os *Britons*, depois da retirada dos Romanos, junto a outros ocupantes como os *Angles* e os *Saxons*, desenvolveram uma cultura e uma língua (*Old English*) que deram origem ao inglês, ao Norte, os habitantes continuaram sem a influência dos povos recém chegados e da língua falada ao sul das Ilhas Britânicas, que só chegou à região da atual Escócia bem mais tarde quando já estava num estágio mais avançado de desenvolvimento, que atualmente é referido como *Middle English*. Este chegou à Escócia por meio de imigrantes oriundos da Nortúmbria, região norte da atual Inglaterra que entre os séculos XI e XII, período em que a Inglaterra estava sob o domínio dos normandos<sup>2</sup>, buscaram refúgio na Escócia. No século XII, vários desses imigrantes se fixaram em terras cedidas pelo rei David I e fundaram os *burghs*, colônias ou cidades ao redor de um castelo, que deram origem a diversas cidades, dentre elas Edimburgo – Edinburgh, em inglês. Nos séculos subsequentes, diversos fatores contribuíram para que a língua falada nos *burghs* desenvolvesse características diferentes da língua inglesa falada pelos Anglo-Saxões da Inglaterra e mais tarde passasse a ser chamada de *Scots*. Ambas as línguas possuíam muitas similaridades, mas se distinguiram tanto quanto as diversas línguas de origem

---

<sup>2</sup> Os normandos falavam francês (*Old French*) e influenciaram grandemente a língua inglesa falada na Inglaterra, já que durante o período em que dominaram a região, o *Old English* foi substituído pelo *Norman French*, ou seja o francês foi a língua oficial durante esse período na Inglaterra, pelo menos para a nobreza que veio da Normandia após a conquista normanda. O *Old English* continuava a ser utilizado oralmente pelo povo e mais tarde voltou a ser a língua da corte já repleto de empréstimos linguísticos do francês, entrando no período denominado *Middle English*. A Escócia, e consequentemente o *Scots*, também recebeu influência da língua francesa, mas, diferente da Inglaterra, o francês chegou à Escócia a partir do contato direto com a França, em decorrência da *Auld Alliance*, num período posterior ao domínio normando da Inglaterra. (CORBETT 2003, p, 9)

latina na atualidade, por exemplo, bem como outras línguas europeias que sobreviveram como vernácula ao lado de outras línguas tidas como padrão e oficiais em outros países<sup>3</sup>. Tal cenário mudou quando mais tarde, por questões políticas, os já estabelecidos reinos da Escócia e da Inglaterra se uniram e dando início à padronização da língua inglesa como oficial.

Nos tempos de uma Escócia independente, a produção literária era representada através de canções, poemas e histórias de tradição oral, que retratava os povos e a cultura da região. Com a união das coroas (1603) e, mais tarde, a formação do Reino Unido (*Acts of Union* – 1800), o inglês tornou-se a língua oficial e o *Scots*, foi assimilando cada vez mais o idioma padrão, sendo considerada menos prestigiada a pessoa que falasse com o sotaque forte, ou que fizesse o uso frequente do vocabulário oriundo do *Scots* e de outras línguas locais (tais como *Doric, Gaelic, Pictish* etc) tanto na fala, quanto na escrita. Muitas foram as tentativas de buscar a valorização da cultura escocesa, surgindo sempre escritores que buscaram retratar o povo através da representação gráfica do sotaque e das palavras que diferiam do inglês padrão.

Através de romances, tais como *Waverly*, em 1814, e *The Antiquary*, em 1816, Walter Scott foi um dos pioneiros do uso do *Scots*; Robert Burns (1759-1796), por sua vez, com poemas e canções, como *Auld Lang Syne*, deixou registrado o modo escocês de se falar a língua oficial, ultrapassando séculos e permitindo-nos ver como a variação linguística foi importante para caracterizar e construir a identidade nacional na literatura escocesa dos séculos XVIII e XIX, a época em que florescia na Europa o Romantismo. Apesar de não ser o assunto alvo deste trabalho, é importante ressaltar aqui a importância do Romantismo escocês não apenas na Escócia, mas em toda a Europa. Durante bastante tempo, e até mesmo nos dias atuais, escritores escoceses foram excluídos dos estudos voltados para o Romantismo. Vagamente, vemos Walter Scott ser tratado como o pai do romance histórico e raramente somos informados de Burns e de sua importância e influência nas obras de autores românticos ingleses, como os tão conhecidos

---

<sup>3</sup> Há alguns paralelos interessantes feitos por Billy Kay para explicar a situação do *Scots* com relação ao inglês, como quando comenta uma citação do filólogo Manfred Gurlach que diz: “O *Scots* foi e é mais distante do inglês do que é o caso de pares modernos como tcheco e eslovaco, sérvio e croata, búlgaro e macedônio, ou sueco, dinamarquês e norueguês, todos considerados línguas independentes por seus falantes e, conseqüentemente, por linguistas”\* (GORLACH *apud* KAY, 2006, p. 170). Mais adiante, Kay comenta que “[...] A situação linguística na Escandinávia também fornece paralelos interessante com a situação *Scots*/inglês na Grã-Bretanha. O dinamarquês, norueguês, sueco, islandês e feroês formam um *continuum* linguístico e, com um pouco de boa vontade, cada um pode entender a língua do outro. Ao mesmo tempo, o norueguês, o islandês e o feroês eram considerados dialetos do dinamarquês da mesma forma que o *Scots* é erroneamente considerado um dialeto do inglês hoje” \* (KAY, 2006, p. 171). Ademais, de acordo com Sylvia Warnecke, responsável pelo curso de *Scots language and culture*, da *Open University*, os governos do Reino Unido e da Escócia, bem como a União Europeia, reconhecem o *Scots* como uma das três línguas nativas da Escócia, a partir da assinatura do *European Charter for Regional and Minority Languages* (OPEN UNIVERSITY, c2017)\*\*, em 2001, e da publicação da *Scots Language Policy*, em 2015 (WARNECKE, c2017)\*\*.

\* Tradução livre.

\*\* Copyright 2017.

Wordsworth, Keats e Byron, bem como de outros países. Por tratar de temas como a luta dos escoceses nos levantes Jacobitas (narrativa de eventos históricos na ficção em prosa), a exaltação da cultura escocesa, a representação do povo na poesia e canções populares, o heroísmo e a valorização das terras escocesas, Burns e Scott, dentre outros escritores, representaram de maneira brilhante o nacionalismo, tão presente na literatura do Romantismo. No entanto, a forma como a Escócia ficou obscurecida pela dominação inglesa fez com que vários escritores fossem, de certa forma, apagados da literatura ou, quando mencionados, confundidos de forma injusta como parte da “literatura inglesa”, beirando ao absurdo de serem apresentados como ingleses.

Ao longo dos anos, sempre houve tentativas de resgatar e manter o *Scots* na literatura. No século XX, na década de 20, destaca-se o *Scottish Renaissance*, tendo como principal representante o poeta Hugh MacDiarmid. Já na década de 90, surge o chamado *New Scottish Writing* (novo estilo escocês), em que os autores optam por usar uma variação linguística característica pela mistura do *Scots* com a transcrição do inglês com sotaque escocês (HENRIQUES, 2003, p. 25). Nesse estilo, destacam-se autores como Alan Warner, James Kelman, Alasdair Gray e Irvine Welsh, que faz o uso do *Scots* em sua obra *Trainspotting* não apenas nos diálogos, como já era feito por outros autores, mas também na narrativa, nos diálogos internos que refletem os pensamentos e a expressão dos personagens, numa mistura de língua padrão e vernácula local, brilhantemente trabalhada de forma que o leitor, a princípio desacostumado à grafia e às palavras diferentes, logo se adapta ao som das mesmas quando pronunciadas em voz alta. Tal uso é carregado de significados, pois reflete o cidadão urbano comum de Edimburgo do fim dos anos 80, época em que Thatcher era primeira ministra do Reino Unido, que enfrentava vários problemas sociais.

Para quem não é escocês, a leitura de *Trainspotting* causa espanto devido à enorme quantidade de palavras oriundas do *Scots* e também pelo fato de que o autor transcreve o sotaque escocês do jeito como os personagens pronunciam e, até mesmo, como escrevem as palavras de origem inglesa. A leitura da obra na versão original é uma grande aventura linguística e cultural que situa o leitor numa cultura totalmente diferente dos padrões “britânicos” tão conhecidos mundialmente, tais como a pontualidade, organização urbana, rígidos padrões éticos, dentre outros hábitos e costumes que reforçam o estereótipo de um povo exemplar no quesito de ética e civilidade. No entanto, este material riquíssimo pode ser, em parte, mal compreendido devido à dificuldade de se saber a pronúncia das palavras, o ritmo da fala e a entonação que é natural de um escocês.

Na adaptação da obra para o cinema, que se tornou um clássico, as questões

linguísticas evidenciam-se de maneira diferente daqueles presentes no livro. Existe todo um contexto em torno do local onde se passa toda a trama, o sotaque dos personagens e dos atores soa diferente aos ouvidos estrangeiros e fica claro que são escoceses. No entanto, como em toda a adaptação de uma obra literária para outra forma de mídia, apenas os aspectos relevantes para a criação da obra cinematográfica, em questão, são mantidos. Aspectos como a narrativa e seus desdobramentos, ou a fala com diferentes níveis de frequência do uso de palavras em *Scots*, não ficam tão visíveis, já as diferenças no sotaque de cada personagem e como isso denota a identidade e diferenças sociais de cada um, é mais perceptível. Mas, por outro lado, para quem se interessa pelas questões linguísticas, a adaptação cinematográfica, por envolver a reprodução da fala dos personagens, traz bastante luz para a compreensão de aspectos, tais como a pronúncia, ritmo e entonação. Portanto, embora não tenha a questão linguística como foco principal, a adaptação auxilia o estudo do *Scots*. Para uma compreensão mais ampla deste recurso, podemos trazer para o estudo outra forma de adaptação, ainda pouco estudada em termos acadêmicos: o *audiobook*.

Usado como uma ferramenta muito útil para os deficientes visuais, o *audiobook* atualmente expandiu-se para o uso comum de pessoas que o utilizam durante a prática de diversas atividades que não demandem a atenção e utilização de todos os sentidos (em termos sensoriais, neurológicos). Muitos utilizam-no durante a prática de atividades físicas, enquanto dirigem, desempenham tarefas domésticas, dentre outras. Para o estudo aqui proposto, o uso deste instrumento pode trazer alguma contribuição, uma vez que é feito a partir da leitura do material escrito original, ou adaptado. Apesar de estudiosos da área da sociolinguística afirmarem que os meios de comunicação e gravações manipuladas em estúdio não são fiéis à fala em uso corrente pelos habitantes de determinado local (ANDROUTSOPOULOS, 2010, p. 749), o presente estudo busca no *audiobook* suporte para a compreensão do *Scots* em termos de oralidade e a forma como estes aspectos contribuem para a compreensão do uso da língua vernácula em questão dentro da obra literária.

Diante disso, para o estudo aqui proposto, buscamos respostas para os questionamentos sobre o que é o *Scots*, enquanto uma das línguas vernáculas na Escócia; como Irvine Welsh o utiliza na obra literária *Trainspotting*; através de um estudo multimidiático, foi feita uma análise de como o *Scots* é utilizado na adaptação cinematográfica e na versão em *audiobook* e de como estas adaptações podem contribuir para a compreensão do *Scots* como uma identidade linguística que habita todos os personagens e liga todo o enredo e narrativa nas três versões. Para tanto, no capítulo 1, traçamos um panorama histórico, por meio da pesquisa e revisão bibliográfica sobre as origens e fatores históricos em torno do *Scots* dentro do contexto

britânico e como os escritores escoceses de alguns períodos e de gêneros literários distintos utilizavam o *Scots* em suas obras; no capítulo 2, analisamos a narrativa de *Trainspotting*, na versão literária e *audiobook*, observando como o *Scots* é utilizado ao longo da obra de Welsh, e também foi feito um panorama histórico para demonstrar a evolução do *audiobook* e como esse recurso pode ser utilizado para o estudo de obras que utilizam variações linguísticas fora do inglês padrão e línguas vernáculas próximas a ele, já que através dele podemos ter acesso à pronúncia do *Scots*<sup>4</sup>; e no capítulo 3, analisamos aspectos da versão cinematográfica que também podem ser aplicados para a compreensão do *Scots* junto às demais versões, bem como uma análise e interpretação de algumas metáforas e elementos da narrativa fílmica desta versão.

## JUSTIFICATIVA

O trabalho aqui proposto traz à luz a importância da discussão de temas e o estudo de obras fora do cânone das literaturas em língua inglesa. Os estudos literários relacionados às literaturas em língua inglesa, na grande maioria das vezes, deixam de fora a análise de obras literárias que apresentam línguas vernáculas locais. Muitas dessas obras apresentam uma mistura de variações linguísticas que podem enriquecer o estudo literário e quebra de paradigmas relacionados à supervalorização do *Standard English*.

Apesar de atualmente o debate relacionado ao *Scots* indicar que este é uma língua e não uma variação linguística do inglês, como alguns ainda insistem em afirmar<sup>5</sup>, a Escócia faz parte do Reino Unido e, como tal, tem por língua oficial a língua inglesa, que é utilizada e estudada mundo afora. Isto, no entanto, não pode excluir o fato de que outras línguas subsistem ao lado do inglês e estão vivas, já que continuam sendo faladas, e devido ao árduo esforço de escritores, pesquisadores da sociolinguística e ações governamentais para manter e reavivar o legado linguístico dos povos antepassados, passaram a ser novamente registradas. O estudo de tais ações, pesquisas e obras literárias que se encaixam nesta vertente dentro do panorama

---

<sup>4</sup> Como será esclarecido adiante, optamos por apresentar apenas um exemplo de como pode ser conduzido um estudo relacionado à compreensão da pronúncia do *Scots*, através do *audiobook*, pois entendemos que tal estudo demandaria tempo, recursos e metodologias que não seria viável numa dissertação de mestrado, como o presente estudo.

<sup>5</sup> Há diferentes pontos de vista e opiniões sobre este fato. Diferentes linguistas defendem o *status* do *Scots* tanto como uma língua quanto dialeto. A exemplo disso podemos citar Geoffrey Pullum, que defende que o *Scots* é uma língua diferente do inglês, e David Edger, que defende o contrário, como mencionado em “*Is Scots a language, or merely a dialect?*” (É o *Scots* uma língua ou meramente um dialeto? – em tradução livre) (THE ECONOMIST, 2020). Neste trabalho, levamos em consideração a opinião de autores que defendem que o *Scots* é uma língua, como por exemplo Billy Kay (2006), extensamente citado neste trabalho, bem como materiais desenvolvidos por pesquisadores e organizações patrocinados pelo Governo Escocês (SCOTTISH GOVERNMENT, S.d), como o *Dictionaries of the Scots Language* e o *Scots Language Centre*, que também defendem o *status* do *Scots* como uma língua independente.

literário britânico (bem como outras línguas vernáculas de países onde o inglês é a língua oficial) pode em muito contribuir para as pesquisas em estudos literários, bem como linguísticos.

No Brasil, tais vertentes ainda são pouco estudadas no meio acadêmico. No entanto, pesquisas voltadas às línguas vernáculas que ainda sobrevivem, tais como o *Scots*, exemplificam aspectos referentes à formação da língua inglesa em termos diacrônicos, isto é, voltados para a evolução do inglês ao longo do tempo. Isso inclui o estudo dos fatos históricos que influenciaram particularidades relacionadas à estrutura da língua e da literatura, o que traria maior conhecimento da história dos povos britânicos, que atualmente compõe o Reino Unido, em geral. Embora não seja o foco deste estudo, acredita-se que ele também possa contribuir para o debate daquilo que os sociolinguistas denominam como *preconceito linguístico*, já que ao utilizar uma obra tão aclamada mundialmente pela crítica e que utiliza uma língua tão estigmatizada durante séculos, relacionando-a à língua franca atual, demonstra quão amplos e importantes são os estudos voltados às línguas vernáculas em todas as partes do mundo.

## OBJETIVO GERAL

Analisar o uso do *Scots* em diferentes adaptações da obra *Trainspotting*, de Irvine Welsh, a saber, a obra literária, a adaptação cinematográfica e a versão em *audiobook* para entender como elas contribuem para a compreensão da língua vernácula como uma identidade linguística, dentro do contexto das literaturas em língua inglesa.

## OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Analisar o contexto histórico e os aspectos históricos que vieram a contribuir para que o *Scots* se diferenciasse do inglês;
- Analisar o uso do *Scots* na obra literária *Trainspotting* e como ele se apresenta como uma identidade linguística que aparece ao longo toda a narrativa, enredo e diálogos;
- Investigar as origens do *audiobook*, como tal foi pensado primeiramente como uma ferramenta para deficientes visuais, como se tornou um material acessível a outros públicos, sua produção e como pode se tornar um aliado aos estudos de literaturas em línguas vernáculas;
- Trabalhar a teoria da adaptação e investigar como se dá o processo de adaptação do *Scots* no filme e até que ponto a temática linguística é mantida;



- Analisar como o estudo multimidiático vem a contribuir para a análise de obras que envolvem línguas vernáculas nas literaturas em língua inglesa no processo de formação acadêmica.

## **METODOLOGIA**

O trabalho aqui proposto foi desenvolvido a partir da pesquisa bibliográfica de materiais referentes às pesquisas já realizadas e consolidadas sobre os temas a serem tratados. Também foram realizadas análises das adaptações cinematográfica e a versão em *audiobook*, ambas homônimas da obra literária *Trainspotting* (2004), que foi tratado como corpus principal, com o qual realizou-se as comparações do uso do *Scots*.

Para o desenvolvimento do panorama histórico, utilizou-se o apoio teórico de alguns pesquisadores que se destacam por obras referentes à história do Reino Unido e da língua inglesa. Os seguintes autores serviram de suporte teórico: David Crystal, com *The Cambridge Encyclopedia of the English Language* (2018), que contém importantes registros sobre a história da língua inglesa e as influências recebidas de outras línguas e que levaram-na a se diferenciar do *Scots*; Billy Kay, com *Scots: The Mither Tongue* (2006), que, além de traçar um perfil histórico das variações linguísticas faladas em grande parte da Escócia, trata de questões sociais e políticas referentes à identidade nacional e linguística do povo escocês; também foram utilizados capítulos do livro *The History of English* (1992), escrita em conjunto por Robert McCrum, William Cram e Robert MacNeil, que contém registros históricos da língua inglesa que permitiram ter uma visão mais ampla da posição ocupada pelo vernáculo escocês dentro do mundo de fala inglesa.

Para a análise da obra *Trainspotting* (1993), de Irvine Welsh, procurou-se manter o foco no uso do *Scots* ao longo da obra, bem como os elementos da narrativa, buscando informações em autores como Tim Bell, com sua obra *Choose Life, Choose Leith* (2019) e Robert Morace, com *New British Fiction: Irvine Welsh* (2007). Ambos os autores tratam do universo de Welsh. No que diz respeito à análise da versão em *audiobook*, utilizou-se *Audiobooks, Literature, and Sound Studies* (2011), editado por Mathew Rubbery, que também é o autor de *The Untold Story of the Talking Book* (2016); ambas as obras dissertam acerca do uso de materiais em áudio tanto como recurso para deficientes visuais, quanto como prática de “leitura” de não deficientes. Buscou-se, assim, compreender como o *Scots* é apresentado na versão em *audiobook* de *Trainspotting* (2012), narrada por Tam Dean Burn. Apesar de sociolinguistas afirmarem que materiais em áudio, transmitidos pela mídia em geral e gravados, ou

manipulados em estúdio, não representam uma amostra do que seria a língua em uso natural pelos habitantes de determinado local, pudemos chegar à conclusão de que pelo fato de o *ledor* ser natural da Escócia e contemporâneo do escritor da obra original, a fidelidade quanto ao uso do *Scots* mantém-se próximo do real da Escócia dos anos 80. Já para a análise do filme, seguiu-se o conceito da *teoria da adaptação* de Linda Hutcheon, que com a obra *A theory of Adaptation* (2013) elucidou os processos da adaptação cinematográfica de *Trainspotting*.

## CAPITULO I

### ESCÓCIA – HISTÓRIA, LÍNGUA E LITERATURA

Muitas vezes, devido a diversos aspectos que envolveram séculos de eventos históricos e políticos, a Escócia tem sua identidade nacional ignorada ou confundida com a da Inglaterra, que até a atualidade continua sendo a nação central do Reino Unido que exerce grande influência política, econômica e cultural na Escócia (e nos demais membros do Reino Unido). Apesar de terem em comum o mesmo monarca e língua oficial (o inglês), ambas as nações possuem características próprias que se desenvolveram ao longo do tempo e, no que diz respeito à Escócia, resultaram numa identidade nacional com alguns aspectos relacionados à língua, literatura e outros símbolos que ainda subsistem no contexto político e sociocultural da Escócia dos dias atuais. Com relação a essas diferenças McDowall diz:

Até recentemente, poucos historiadores olhavam para a história britânica senão pelo ponto de vista inglês. Mas as histórias do País de Gales, Irlanda e Escócia também são importantes, porque seus povos continuam se sentindo diferentes dos ingleses anglo-saxões. As experiências dos galeses, irlandeses e escoceses ajudam a explicar o sentimento que têm hoje.<sup>6</sup> (McDOWALL, 2006, p. 18)

Este sentimento a que McDowall se refere é a identidade dos povos integrantes do Reino Unido, algo relacionado a suas raízes. Tais raízes ainda hoje se manifestam nos diversos dialetos, sotaques e línguas, consideradas vernáculos em relação ao inglês, que existem e são faladas dentro do Reino Unido, sendo resquícios das línguas faladas pelos povos antigos que fizeram parte do processo de formação do bloco político do qual fazem parte boa parte do território das ilhas britânicas.

Desde os primeiros registros escritos até os tempos atuais, é possível identificar fatos históricos que vieram a contribuir para a distinção entre Inglaterra e Escócia do ponto de vista cultural. A invasão e domínio dos territórios mais ao sul, onde hoje se localiza a Inglaterra, por diferentes povos europeus não aconteceu da mesma maneira e intensidade ao norte, onde se localiza a Escócia. A maneira como as duas nações se relacionaram durante certos períodos influenciaram o modo como as línguas seguiram caminhos diferentes, em alguns aspectos, e similares, em outros, se distanciando ou aproximando em diversas épocas. As alianças políticas com países distintos, também vieram a influenciar, não apenas a língua *per se*, mas também o

---

<sup>6</sup> No original, em inglês: “Until recently few historians looked at British history except from an English point of view. But the stories of Wales, Ireland and Scotland are also important, because their people still feel different from the Anglo-Saxon English. The experience of the Welsh, Irish and Scots helps to explain the feeling they have today.”

desenvolvimento da produção artístico-literária nos dois países.

Todos esses fatores precisam ser considerados, para se compreender o contexto no qual as duas nações se unificaram no início do século XVII, sob o domínio de um único monarca; e como mantiveram características próprias que perduraram através dos séculos e ainda permeiam o cotidiano político do Reino Unido na contemporaneidade.

### 1.1 - A Escócia do ponto de vista histórico

É impossível falar dos acontecimentos históricos ocorridos na Escócia sem mencionar a história da Grã-Bretanha de um modo geral, uma vez que aquela está localizada ao norte da ilha e na Antiguidade foi habitada pelos mesmos povos.

Acerca da denominação da ilha, McDowall (2006) ressalta que “o nome ‘*Britain*’ vem da palavra ‘*Pretani*’, a palavra greco-romana para os habitantes da Britânia. Os romanos pronunciaram mal a palavra e chamaram a ilha *Britannia*”. O significado da palavra *Pretani* (do grego ‘*prettanoi*’), vem do grego e significa ‘tatuado’; já outra palavra celta, ‘*brit*’, significa ‘pintado luminosamente’, ‘manchado’. Dessas duas palavras surgiu o termo *Britannia*, nome dado pelos romanos à terra habitada pelos celtas, vindo a significar: ‘grande terra dos tatuados’, referindo às pinturas com as quais os celtas cobriam o corpo (DAILY MAIL REPORTER, 2008).

Os romanos chegaram às Ilhas Britânicas por volta do ano 43 a.C. e lá permaneceram até 410 d.C. Foram os responsáveis por introduzir a escrita, sendo que a maioria dos primeiros registros dessa época foi escrita em latim, a língua oficial do Império Romano.

Apesar dos esforços durante esse período, os romanos não conseguiram conquistar a *Caledonia*, como era chamada a Escócia, ainda que tivessem tentado por mais de um século. Por fim, os romanos construíram uma forte muralha ao longo da fronteira ao norte, nomeada em homenagem ao imperador Adriano, que a planejou. Naquela época, a Muralha de Adriano pretendia simplesmente evitar a chegada dos invasores do norte, mas acabou por também demarcar a fronteira<sup>7</sup> entre os dois países: Inglaterra e Escócia (McDOWALL, 2006, p. 9). Sendo assim, surge um dos primeiros fatores que marcam a diferenciação entre Escócia e Inglaterra: a ausência dos romanos massiva em terras escocesas e, por conseguinte, a ausência ou pouca influência da língua latina.

As terras que hoje correspondem à Escócia eram habitadas por diferentes povos, dentre eles os pictos, os bretões, os *Scots*. Os pictos habitavam as terras do norte e nordeste e falavam

---

<sup>7</sup> Atualmente, a Muralha de Adriano, fica em solo Inglês e faz parte da lista de Patrimônios Mundiais da Humanidade.

uma língua celta. Provavelmente foram os primeiros habitantes da região. Os bretões, por sua vez, habitavam as chamadas “Terras Baixas” (*Lowlands*) da Escócia. Os *Scots*, mais numerosos, eram um “grupo celta vindo da Irlanda que se autodenominava *scotti*” (HENRIQUES, 2003, p. 15). Com o tempo esses povos se misturaram, devido a suas similaridades culturais e linguísticas, suas origens e ameaças externas, formando um único grupo e tornando-se fortes para resistir ao domínio do Império Romano, que constantemente tentava invadir o território pelo sul. (McDOWALL, 2006, p. 20-21)

Essa união com o passar do tempo trouxe preocupações para os habitantes da Britânia. Séculos mais tarde, um monge inglês chamado *Bede* refere-se aos acontecimentos do início do século V, em sua obra *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* (STEPHENS, 1977). No extrato de uma carta contida nessa obra, ele assim transcreve o pedido de ajuda de um bretão aos romanos: “Para Aëtius, três vezes cônsul, os lamentos dos bretões. [...] Os bárbaros nos empurram para o mar, o mar nos empurra de volta para os bárbaros. Entre eles estamos expostos a dois tipos de morte: ou seremos assassinados ou afogados”<sup>8</sup> (BEDE, apud CRYSTAL, 2018, p. 6). Segundo Crystal, os romanos não atenderam ao pedido de ajuda dos bretões, pois estavam ocupados defendendo Roma dos ataques dos unos.

Os bárbaros mencionados eram os *Scots* e os *pictos*, que por sua ferocidade e costumes estranhos aos bretões romanizados, receberam essa denominação por se assemelharem aos povos bárbaros que estavam se levantando na Europa, tais como os unos e, mais tarde, no século VIII, os vikings, que invadiram grande parte da Europa, incluindo a Bretanha.

Nesse cenário de ameaças, o povo da Britânia decide fazer aliança com os Anglos, Saxões e Jutos, povos de origem germânica que são de fundamental importância para a formação das bases da nação inglesa (CRYSTAL, 2018, p. 6).

Os primeiros anglo-saxões a se fixarem nas Ilhas Britânicas eram guerreiros e iletrados. (McDOWALL, 2006, p. 11) Conforme foram ocupando as terras, expulsaram os bretões, nativos e descendentes dos romanos, para terras onde hoje se localiza o País de Gales, para o norte da Inglaterra e para a Irlanda. É interessante observar a atitude dos mesmos com relação aos nativos, na origem da palavra ‘*Wales*’ (denominação do País de Gales, em língua inglesa), essa palavra vem de *Weallas*, que na língua anglo-saxã significa ‘a terra dos estrangeiros’ (McDOWALL, 2006, p. 11). Isso ajuda a entender porque grande parte da língua celta foi perdida e não assimilada no inglês antigo (*Old English*).

---

<sup>8</sup> No original, em inglês: “*To Aëtius, thrice consul, the groans of the Britons. [...] ‘The barbarians drive us to the sea. The sea drives us back towards the barbarians. Between them we are exposed to two sorts of death: we are either slain or drowned.’*”

Neste contexto, é importante destacar o papel do Cristianismo, como fator de unificação. Na Escócia, o Cristianismo chegou por meio de missionários vindos da Irlanda por volta do ano 400 d.C. Até 663, os Pictos, *Scots* e Bretões haviam sido todos unidos pela fé cristã (McDOWALL, 2006, p. 21). Já na Inglaterra, o Cristianismo chegou diretamente por meio dos romanos e, portanto, a influência de Roma foi mais evidente do que na Escócia. Mais tarde, isso se reverteria, quando a Inglaterra em 1534, já estabelecida politicamente, rompe os laços com a Igreja de Roma e inicia o protestantismo anglicano, que passou a ter como autoridade maior, o monarca. A Escócia aderiu oficialmente, em 1560, ao protestantismo calvinista, que destituía a autoridade tanto do Papa de Roma, quanto de qualquer monarca. Mais tarde, depois que as duas nações se uniram sob o mesmo monarca e, em determinado momento, a bíblia traduzida para inglês *King James Version* foi instaurada a versão autorizada no culto protestante das igrejas de todo o reino, a anglicização da Escócia intensificou-se ainda mais. Mas, antes destes acontecimentos, a Escócia manteve-se separada da Inglaterra até o século XVII e passou por importantes eventos históricos.

Com o passar dos séculos, os anglo-saxões se fortaleceram e formaram um reino ao sul da Britânia. Por volta do século XI, essa parte sul da Britânia já era conhecida como *Englaland*, a terra dos anglos. Tal fortalecimento gradualmente aumentou os conflitos com os povos que habitavam a região norte, além das terras dos Anglos.<sup>9</sup> Posteriormente, buscando fortalecimento para resistir aos ingleses, em 1295, a Escócia aliou-se à França, país inimigo da Inglaterra na época. Esse acordo ficou conhecido como “*The Auld [old] Alliance*” (A Aliança Antiga) e durou até o século XVI. Através dele, os dois países mutuamente se ajudariam quando ameaçados pela Inglaterra, seu inimigo comum. Mais que um acordo político, essa aliança funcionou como um intercâmbio cultural, e veio a influenciar muito a cultura escocesa. Sobre a influência francesa na Escócia McDOWALL (2006) afirma que:

A aliança da Escócia com a França trouxe alguns benefícios. Num tempo no qual muitas fazendas eram repetidamente destruídas pelos exércitos ingleses, muitos escoceses encontraram trabalho como soldados para o rei francês. Muito mais importante ainda, a conexão com a França, desenvolveu a educação na Escócia. Seguindo o exemplo de Paris, foram fundadas universidades na Escócia, em Saint Andrews, em 1412, Glasgow, em 1451 e em Aberdeen, em 1495 A Escócia poderia justamente afirmar ser igual à Inglaterra em termos de educação.<sup>10</sup> (McDOWALL, 2006, p. 56)

<sup>9</sup> Vale destacar que esse processo de unificação de diferentes povos no norte da Grã-Bretanha, bem como no sul, e o desenvolvimento dos dois estados-nação como conhecemos hoje foi longo e repleto de eventos históricos. As informações aqui apresentadas têm como objetivo elucidar alguns acontecimentos e fatos que consideramos importantes para a compreensão do contexto histórico por trás das questões linguísticas analisadas neste trabalho.

<sup>10</sup> No original, em inglês: *Scotland's alliance with France brought some benefits. At a time when much of the farmland was repeatedly destroyed by English armies, many Scotsmen found work as soldiers for the French king. Far more importantly, the connection with France helped develop education in Scotland. Following the example*

Essa aliança também influenciou muito a língua falada na Escócia e, por algum tempo, o francês foi a língua falada na corte escocesa, que copiava os moldes franceses de cultura, arte e literatura. Enquanto na Inglaterra a língua falada pelos anglo-saxões se misturou e se difundiu com o latim e o gálico, adquirindo a formando aquilo que hoje é conhecido como *Old English* (inglês antigo), na Escócia tal língua é introduzida com a chegada dos anglos que saíram da região da Nortúmbria durante o período em que a Inglaterra estava sob o domínio normando, que receberam terras na parte sul da Escócia, conhecida como *Lowlands* (Terras Baixas). A língua falada por esses recém-chegados era o *Northumbrian*, (já conhecido como *Inglis*) derivado do *Anglian* que tinha suas origens no *Old English* (MACAFEE, 2002). Com o tempo a língua falada nesta região veio a ser conhecida como *Scots English* (inglês escocês) ou *Scots of the Lowlands* (escocês das Terras Baixas), variação do inglês que perdurou até a atualidade e que é a mais difundida atualmente, sendo também chamada de *Lallans*. Com relação a esse acontecimento, McCrum (2002) observa:

[...] A tradição de dar boas-vindas aos imigrantes do sul continuou até o século XII: David I concedeu extensivas terras à famílias anglo-normandas como os Bruces, Comyns e Balliols, ou à famílias bretãs como os Stewarts, e até mesmo famílias flamengas como os Douglasses. O mais importante de tudo, para o desenvolvimento do *Scots*, David I introduziu o *burgh* (uma colônia ou cidade cercado um castelo) na Escócia. Essas colônias falantes do inglês marcaram o início do que viria a tornar o *Scots English* (o inglês nortista da Escócia, mais tarde conhecido como *Scots*).<sup>11</sup> (McCRUM, 2002, p. 146)

Oficialmente, a união entre Escócia e França durou até 1560, quando a aliança entre ambas chegou ao fim com a assinatura do *Treaty of Edinburgh* (Tratado de Edimburgo), que marcou o fim do domínio francês e o início da aproximação da Inglaterra para com a Escócia (MACKIE, 1964, p. 157). Mais tarde, em 1603, James VI da Escócia sucedeu a Elizabeth I, por ser de linhagem real por parte de pai, um nobre inglês que se casou com Mary *Queen of Scots*, mãe de James. Mary era católica, a religião oficial da França, país onde esteve radicada durante anos. Depois de ter sido acusada de traição e executada pela Inglaterra, James VI, seu filho, foi coroado rei da Escócia e, mais tarde, por ocasião da morte de Elizabeth I, em 1603, que não deixou nenhum herdeiro, assumiu o trono inglês como James I.

---

*of Paris, universities were founded in Scotland at St Andrews in 1412, Glasgow in 1451 and at Aberdeen in 1495. Scotland could rightly claim to be equal with England in learning.*

<sup>11</sup> No original, em inglês: [...] *The tradition of welcoming immigrants from the South continued into the twelfth century: King David I granted extensive lands to Anglo Norman families like the Bruces, Comyns and Balliols, or to the Breton families like the Stewarts, and even to Fleming families, notably the Douglasses. Most important of all, for the development of Scots, David I introduced the burgh (a colony or town surrounding a castle) to Scotland. These English-speaking burghs marked the beginning of what was to become Scots English (the Northern English of Scotland, later known as Scots).*

Essa junção das coroas (1603) deu início ao processo de unificação dos países que hoje compõem o Reino Unido. Até 1707, apesar da Inglaterra e da Escócia terem o mesmo rei, ambas eram nações separadas, sem a interferências diretas uma da outra. A partir dessa data, quando houve o chamado *Act of Parliament* (Ato do Parlamento), o parlamento escocês foi fechado para que houvesse apenas um, *The Parliament of Great Britain* (O Parlamento da Grã-Bretanha), em Londres (MACKIE, 1964, p. 262-263), que passou a tomar as decisões dos dois reinos. Tal junção, trouxe consigo várias mudanças legais que ignoravam a realidade e estruturas socioculturais da Escócia e dos demais países que compartilhavam o mesmo monarca: Wales, desde o reinado de Henrique VII (1485-1509), que era *Welsh* (galês); e Irlanda, desde o reinado de Henrique VIII (1509-1547).

Em 1800, através do *Acts of Union* de 1800, todos esses países, que apenas compartilhavam o mesmo monarca, se uniram formalmente como um único reino com o nome de *United Kingdom of Great Britain and Ireland* (Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda). Antes dessa data, apesar de terem o mesmo monarca, os países mantinham suas independências, não interferindo direta e sistematicamente nos assuntos políticos e econômicos uns dos outros. A partir de então, como o próprio nome diz, passou a existir um único reino e apenas um parlamento, com sede na Inglaterra e com a língua inglesa oficializada como a padrão nos assuntos políticos e econômicos, decididos no parlamento.

Essa união manteve seu aspecto apesar de, em várias épocas, haver problemas e tentativas de dissolução. Dentre elas, em 1937 a Irlanda se dividiu e apenas a parte norte da ilha denominada Irlanda do Norte permaneceu como parte do Reino Unido, cujo nome passou a ser *United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland* (Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte).

Desde os Atos de União, a Escócia continua sendo parte do Reino Unido. No entanto, sempre houve discussões acerca de quão dependente a Escócia era das decisões da União. Em 1978 houve uma proposta de devolução do Parlamento Escocês através do *Scotland Act 1978* que foi votada no do referendo de 1979. Devido à falta de participação do eleitorado escocês, a proposta de devolução não foi levada adiante. Em 1989, a recém-criada *The Scottish Constitutional Convention* (A Convenção Constitucional Escocesa) lançou o documento “*Claim of Right for Scotland*” (Reivindicação de direito para a Escócia), que reivindicava o direito da Escócia em ter uma assembleia ou parlamento com o direito de legislação, e, em 1995, o relatório “*Scotland’s Parliament, Scotland’s Right*” (Parlamento da Escócia, Direito da Escócia), que novamente propunha a devolução do Parlamento Escocês. Finalmente, em 1997, um novo referendo foi realizado para saber a opinião dos escoceses sobre a devolução do



Parlamento. Desta vez, o referendo foi aceito e, em 1998, a partir dele foi aprovado o *Scotland Act 1998*, que possibilitou a reabertura do Parlamento Escocês (THE SCOTTISH PARLIAMENT, 2020), dando-lhe autonomia na tomada de algumas decisões de forma “independente”.

Apesar dessa reabertura/devolução ser uma das ações mais importantes para a retomada da independência, a Escócia continua atada às decisões finais do Parlamento Britânico sediado em Londres, já que decisões como continuar ou deixar de fazer parte do Reino Unido ou entrar em blocos políticos/econômicos, tais como a União Europeia, continuam dependendo do aval do Parlamento e da Coroa Britânica. Isso pôde ser visto durante o *EU Referendum 2016* (UK PARLIAMENT, 2016), mais conhecido como *Brexit*, que consultou a população do Reino Unido sobre a permanência ou saída da União Europeia. Enquanto na Inglaterra e País de Gales a maioria dos consultados votou a favor da saída, 53,4% e 52,5% respectivamente, na Escócia e Irlanda do Norte a maioria, 62,0% e 55,8% respectivamente, votou pela permanência na União Europeia. Em números totais, 33.577.342 pessoas compareceram às urnas, destas, 17.410.742 votaram a favor da saída, resultando num total de 51,9% dos votos, contra 16.141.241 que votaram contra, somando um total de 48,1% dos votos, o que mostra que o voto para a saída venceu, mas por uma margem relativamente pequena de 3,8%. Como visto, quando analisados individualmente, a porcentagem de números diverge entre os países membros do Reino Unido. Na Escócia, a maioria dos votos foi para a permanência, o que refletia o desejo da população que era mais beneficiada com políticas de comércio e circulação de pessoas da EU do que a Inglaterra, que por ser drasticamente maior em números de votantes, bem como de habitantes, (BBC NEWS, c2020) e por possuir uma economia mais forte, decidiu pela saída.

Como visto, Escócia e Inglaterra demonstram interesses divergentes, não apenas na questão do *Brexit*, mas também em assuntos relacionados à política e decisões internas, como por exemplo questões relacionadas à saúde, educação e, dentre outras, as questões relacionadas à língua, como veremos adiante, que perdura até os dias atuais.

## 1.2 - A língua falada na Escócia – Fatos importantes sobre o vernáculo escocês

A língua falada na Escócia é de todas as variedades de inglês que se desenvolveu nas Ilhas Britânicas a mais peculiar. Crystal observa que:

[...] não há nenhuma outra, mais distinta ou divergente, do inglês padrão que algumas daquelas [variações] associadas com a Escócia. Em fato, a extensão da divergência de uma dessas variedades tem direcionado para o uso da denominação bem estabelecida de “*Scots language*” (língua escocesa) e a defesa calorosa de tudo aquilo que tal

denominação representa.<sup>12</sup> (CRYSTAL, 2018, p. 348)

Diferentemente da Inglaterra, a Escócia apresenta até hoje uma grande variedade de dialetos associados com as línguas faladas pelos povos que ali estavam desde a Antiguidade. Enquanto na Inglaterra essa associação é mais evidente no que diz respeito ao sotaque/pronúncia, com algumas variações de vocabulário e expressões, relacionados a aspectos históricos e econômicos, tais como as invasões e assentamentos de diferentes povos europeus no passado, a organização política e, mais tarde, a concentração de atividades industriais no norte (classe trabalhadora) divergindo das atividades do polo financeiro no sul da Inglaterra (burguesia), que existem até os dias atuais e foram moldando a forma como os ingleses de diferentes regiões e cidades falam o inglês; na Escócia as diferenças vão além e mais profundo, estendendo-se ao uso particular de palavras completamente diferentes das convencionadas pela língua inglesa, que só fazem sentido para quem está ciente do contexto e conhece o *Scots*, ou as particularidades do *Scottish Gaelic*, que também influenciam a forma como as pessoas falam em diferentes locais. Essa diferenciação também está ligada a fatores históricos, sendo esses mais drásticos, tais como a pouca influência dos romanos durante o período em que dominaram a Britânia, a ausência dos anglo-saxões em boa parte do território durante bastante tempo, a forte influência dos franceses durante o período em que mantiveram aliança com a França, como mencionado anteriormente. Há também o fator geográfico, uma vez que, devido ao difícil acesso ao território montanhoso da Escócia, havia um grande isolamento entre os grupos de habitantes, que, durante séculos, mantiveram suas idiossincrasias sem muitas influências externas, diferente da Inglaterra, cuja capital se tornou uma grande metrópole que influenciava todo o país muito antes de exercer forte influência na Escócia.

A resistência ao domínio romano permitiu que durante muito tempo as línguas celtas continuassem a ser utilizadas livremente pelos habitantes da Escócia. Ao sul, no território correspondente à Inglaterra, o latim era utilizado pelos romanos e seus descendentes. Quando os romanos deixaram a Britânia, os anglo-saxões tomaram-na empurrando os bretões e nativos celtas para o território atual do País de Gales e norte da Inglaterra. Essas duas regiões mantêm até hoje fortes marcas da cultura e língua celta, o caso mais notório é o do País de Gales, onde, até hoje, muitas comunidades utilizam o *Gaelic* (gálico), como primeira língua.

O inglês só se tornou a língua oficial da Escócia quando James VI foi coroado rei da

---

<sup>12</sup> No original, em inglês: [...] *there are none more distinctive or more divergent from Standard English than some of those associated with Scotland. Indeed, the extent of the divergence in one of these varieties has led to a well-established use of the label, the 'Scots language', and to a spirited defence of all that such a label stands for.*

Inglaterra e para lá se mudou com parte da corte, como diz Henriques (2003):

O estreitamento nas relações políticas e sociais entre Escócia e Inglaterra, após a união das coroas em 1603, é um outro fator que não pode deixar de ser mencionado. James VI [da Escócia] e I [da Inglaterra] e um grande número de nobres escoceses influentes migraram para a Inglaterra. O rei, que antes falava e escrevia em escocês, passou a adotar o inglês depois de sua mudança. Documentos oficiais também vieram a ser escritos em língua inglesa, não sendo necessário muito tempo para que membros da aristocracia percebessem que um dos requisitos para seu sucesso na corte residia no fato de terem um bom domínio do inglês de Londres. As famílias de maior poder aquisitivo passaram a mandar seus filhos para escolas inglesas ou a contratar tutores ingleses que pudessem ensiná-los a falar e a escrever "bem" em inglês. (HENRIQUES, 2003, p.18)

Outro fato que trouxe a popularidade e preferência do inglês padrão nesta época foi a incorporação da versão autorizada em inglês da Bíblia, a chamada *KJV Bible* (*King James Version Bible*) no culto protestante, tanto na Inglaterra quanto na Escócia, e o próprio protestantismo, que de certa forma veio a unificar todos os países sob o domínio do monarca britânico. É de amplo conhecimento o rompimento da Inglaterra com a Igreja Católica Romana no século XVI, quando esta recusou o pedido de anulação do casamento de Henry VIII com Catarina de Aragão, já que desta união não nasceu nenhum herdeiro do sexo masculino para suceder ao trono. Em 1530, Henry VIII rompe com a Igreja Romana e se torna o líder da Igreja da Inglaterra, dando início à história do protestantismo anglicano que, apesar de em outras ocasiões, com diferentes reis e rainhas, ter deixado de ser considerado a religião oficial da Inglaterra, se estabeleceu e até os dias atuais continua sendo a religião oficial da Inglaterra. Uma vez que a Escócia possuía relações estreitas com a França desde o século XIII, as ideias protestantes que chegaram e se estabeleceram estavam em maior conformidade com o movimento protestante que acontecia na França, Suíça e Países Baixos<sup>13</sup>. O marco principal para o protestantismo na Escócia foi o ano de 1560, quando John Knox, juntamente com outros líderes do movimento protestante da Escócia, escreveu a *Confession of Faith* (Confissão de Fé) que foi aprovada (MACKIE, 1964, p.158) dando início à nova organização da *Church of Scotland* (Igreja da Escócia), também chamada de *Kirk* (igreja, em *Scots*).

A Igreja da Escócia tinha como base os ensinamentos do francês Jean Calvin (João Calvino, em português), de quem John Knox fora discípulo durante o tempo que estudara em Genebra. A organização da Igreja da Escócia, diferente da Católica, que obedecia às ordens do Papa, e da Anglicana, liderada pelo monarca inglês, se dava a partir de uma assembleia formada por

---

<sup>13</sup> É importante lembrar que diferentes correntes de pensamento reformista chegaram à Escócia, bem como na Inglaterra, a escolha da corrente calvinista neste trabalho se dá pelo fato da Igreja da Escócia ter sido oficialmente estabelecida nos princípios calvinistas.

ministros e anciãos, também chamados de presbíteros, daí o nome da denominação Igreja Presbiteriana, que não aceitavam nenhum homem como líder, representante de Deus na terra. Todas as discussões e decisões eram tomadas nas Assembleias Gerais, guiadas a partir dos escritos bíblicos e da Confissão de Fé. Modificações aconteceram juntamente com as mudanças históricas; a maior de todas aconteceu quando James VI assumiu o trono da Inglaterra e com a união das coroas em 1603. Resumidamente, James foi criado como presbiteriano, mas, ao se tornar rei da Inglaterra, também se tornava líder da igreja. Para Mackie (1964), “O reconhecimento da Igreja da Escócia (presbiteriana) foi talvez a característica principal da política de James” (MACKIE, 1964, p.196). Contudo, a influência da corte inglesa e o anglicanismo levou-o ao projeto de padronização e unificação das igrejas nos dois reinos. Essa padronização favoreceu a difusão da língua inglesa, que com a instauração do uso bíblia por ele traduzida/organizada, bem como a introdução do serviço de culto inglês (*ibidem*, p. 198) e da Confissão de Fé nos moldes de Westminster (*ibidem*, p. 213), fez com que o inglês passasse a ser utilizado nos meios formais: primeiro na Igreja e, mais tarde, no Parlamento, como veremos adiante.

Esse quadro de aumento do uso do inglês padrão nos meios formais de uso da língua permaneceu o mesmo durante séculos. No entanto, se por um lado o inglês era utilizado nos meios formais, por outro as variações locais nunca deixaram de ser usadas nos meios informais e em produções literárias. Atualmente muitos são os argumentos usados para a distinção do *Scots* como sendo uma língua diferente do inglês padrão, tendo com este apenas algumas raízes. Sobre os argumentos que sustentam a diferenciação do *Scots* do inglês, CRYSTAL (2018) afirma:

[...] É argumentado que o *Scots* se diferencia dos dialetos regionais da Inglaterra em duas maneiras cruciais. Ele é único porque foi a variedade usada, no final da Idade Média, quando a Escócia era uma nação independente; e é único porque tem uma história claramente definida em si próprio, com uma forte tradição literária começando no *Middle English* (inglês medieval), com suas variações dialetais próprias (muitas das quais tem histórias literárias individuais), com sua própria ‘idade dourada’ e período de declínio, um renascimento literário moderno, e um *status* sociolinguístico contemporâneo compartilhado com nenhum outro dialeto do inglês britânico.<sup>14</sup> (CRYSTAL, 2018, p. 348)

Dessa forma, é possível destacar o *Scots* dentre os demais dialetos do inglês britânico,

---

<sup>14</sup> No original, em inglês: [...] *It is argued that Scots differs from the regional dialects of England in two crucial ways. It is unique because it was once the variety used, in the late Middle Ages, when Scotland was an independent nation; and it is unique because it has a clearly defined history of its own, with a strong literary tradition beginning in Middle English (p. 52), its own dialect variants (several of which have individual literary histories), its own ‘golden age’ and period of decline, a modern literary renaissance, and a contemporary sociolinguistic stature which other dialects of British English do not share.*

devido ao seu uso especial durante séculos, por falantes e escritores que retratam o falar do escocês diferenciando-o do *Standard English* (inglês padrão).

Essa diferenciação estende-se amplamente e varia na pronúncia ou grafia de acordo com a região geográfica. Tal variação pode ocorrer apenas no sotaque, ou mais extensivamente, num maior uso de palavras características do *Scots*. Tais usos é considerado por muitos como um fator de identidade nacional linguística (HENRIQUES, 2003, p. 14), e se estende desde as áreas mais urbanizadas às mais rurais. Se em um extremo, as pessoas falam o inglês padrão, com apenas um sotaque que indica suas origens, em outro há o emprego de uma grande variedade de vocabulário regional, bem como o uso gramatical e a pronúncia peculiar que obedecem aos padrões do *Scots*, e ainda muitas vezes o emprego de palavras tomadas do gálico, ou de outras línguas dos povos antigos. (CRYSTAL, 2018, p. 333).

### 1.3. O vernáculo escocês na literatura

A produção literária na Escócia é mais intensa a partir da Idade Média, época em que o registro escrito passou a ser maior devido aos contatos e influências externas tanto da França, quanto da Inglaterra. Antes disso, grande parte do material escrito era produzido em *Scottish Gaelic* (gálico escocês), língua das famílias celtas originais dos povos da região e com forte influência da Irlanda. É importante lembrar que um dos povos habitantes da região se autodenominava *Scotii* e havia vindo da Irlanda. Eram, também, os primeiros missionários cristãos, que trouxeram consigo a tradição e escrita do Cristianismo celta da Irlanda. Tais fatos influenciaram a construção da identidade escocesa e como esta veio a ser representada na literatura.

Um dos trabalhos escritos por John Barbour (1320-1395), o poema épico *The Bruce*, foi escrito numa linguagem que se assemelha muito com a da região da Nortúmbria, localizada na região norte da Inglaterra. A proximidade desta região com a Escócia promoveu o contato e influenciou a língua na qual a literatura veio a ser produzida. Esse tipo de inglês, chamado de Inglês do Norte, era característico do povo de origem angla que se estabeleceu na região na época de David I, no século XII, formando a região dos *burghs*, e serviu de base para a literatura (HENRIQUES, 2003, p. 15). *The Bruce* representa os escoceses, através dos feitos heroicos de Robert Bruce, rei da Escócia de 1306 a 1329, na luta contra a Inglaterra durante As Guerras de Independência (séculos XII-XIV), representando o espírito guerreiro dos escoceses com o lema: “Liberdade, algo nobre” (KAY, 2006, p. 51). O amor à pátria e a luta pela liberdade seriam retomados para a caracterização do lendário William Wallace, em outro épico, *The Actes and*

*Deidis of the Illustre and Vallyeant Campioun Schir William Wallace* (Os Atos e Feitos do Ilustre e Valente *Sir William Wallace*), escrito por volta de 1470, por Blin Hary (KAY, 2006, p. 52). Wallace, assim como Robert Bruce, lutou pela liberdade da Escócia, sendo morto e considerado mártir da luta pela independência da Escócia.

Muitos foram os escritores escoceses que na Idade Média utilizaram o *Scots*, tais chamados *Scottish Makars*, poetas da corte escocesa que deixaram um grande legado elevando a literatura da Escócia ao nível das demais da Europa e, mais tarde, influenciando outros escritores, como o poeta Robert Burns e o romancista Walter Scott.

Robert Henryson (1425-1505) e Gavin Douglas (1475-1522) foram de extrema importância para a literatura escocesa, pois traduziram ou recriaram clássicos na linguagem vernácula escocesa. Segundo Kay: “Tomar um tema clássico e melhorar sua narrativa era um dos ideais dos escritores medievais que, ao fazer isso, moldavam refinada poesia que se destacavam inteiramente em seus próprios méritos.” (KAY, 2006, p. 56) Se por um lado, esses escritores traduziram clássicos como a *Eneida*, de Virgílio, ou recontaram a história grega de Cressida, tornando possível o acesso aos clássicos pelos falantes do *Scots*, por outro, este processo de recriação possibilitou o acesso ao *Scots* e ao estudo comparado deste com as línguas originais nas quais os clássicos foram escritos.

Henryson e Douglas, deixavam suas marcas nas traduções incorporando a estas expressões e símbolos que só podiam ser compreendidos pelos escoceses, situando os personagens e o enredo numa representação geográfica tipicamente escocesa. Sobre isso, Kay afirma que:

O deus Saturno no *Testamento de Créssida*, de Henryson, parece ter sido transportado das Planícies de Troia para o Vale de Fife [...]. De igual modo, quando Gavin Douglas nos transporta para observar a multidão tentando obter favor de Caronte para transportá-los através do Estige, o ambiente é tangivelmente do Norte [da Grã-Bretanha].<sup>15</sup> (KAY, 2006, p. 56)

Essa ambientação traz todo um sentido nacionalista, valorizando as obras e a terra dos poetas. Ao invés de apenas traduzir com a terminologia do *Scots*, Henryson, por exemplo, reformulou as figuras de linguagens usadas para descrever Saturno de forma a descrever o clima, já que toda a aparência do deus romano parece indicar alguém exposto a um clima frio, como o da Escócia:

*His face fronsit, his lyre was lyke the leid,*

<sup>15</sup> No original, em inglês: “The God Saturn in Henryson’s *The Testament of Cresseid* appears to have been transplanted from the Plains of Troy to the Howe of Fife [...]. Similarly, when Gavin Douglas transports us to observe the multitude attempting to get the favour of Charon to carry them over the Styx, the ambience is tangibly Northern.”

*His teith chatterit and cheuerit with the chin,  
His ene drowpit, how sonkin in his heid,  
Out of his nois the meldrop fast can rin,  
With lippis bla and cheikis leine and thin;  
The ice schoklis that fra his hair doun hang  
Was wonder greit, and as ane speir als lang.*<sup>16</sup> (HENRYSON *apud* MacQueen,  
2006, p. 52)

Como pode-se observar neste poema, várias são as palavras que diferem o *Scots* do inglês, tais como “*fronsit*” = “*wrinkled*” (enrugado), “*cheuerit*” = “*shivered*” (estremeceu), “*ene*” = “*one*” (um), “*meldrop*”, que significa uma gota de líquido ou muco, como o que escorre do nariz de alguém com resfriado (DSL, 2021), “*leine*” = “*lean*” (magro), “*schoklis*” = “*icicles*” (pendentes de gelo), e “*als*” = “*as*” (como/bem como). No entanto, o que se destaca e exemplifica a afirmação de Kay (2006), são imagens criadas a partir das palavras para descrever o deus Saturno. Toda a descrição descreve alguém submetido ao frio extremo do inverno das Terras Altas: a face enrugada, os dentes batendo, o nariz escorrendo, olhos profundos, os lábios azuis, e pendentes de gelo pendendo dos cabelos, descrevem alguém à beira da hipotermia e do congelamento. Essas figuras de linguagem em *Scots*, remetem, portanto, ao clima extremo de algumas regiões da Escócia e colocam o deus da mitologia romana numa paisagem tipicamente escocesa.

Em relação à influência e a empréstimos de outras línguas, William Dunbar (1460-1520) se destaca por misturar de forma coerente o inglês, o latim e o francês, retratando em muito a língua e tendência do *Scots* da época (KAY, 2006, p. 58). Um de seus poemas, “Ane Ballat of Our lady”, incorpora o latim de forma elegante, criando uma poesia refinada sem desmerecer o *Scots* em detrimento do latim:

*Haile, sterne superne, Haile in eterne,  
In Godis sicht to schyne!  
Lucerne in derne for to discern  
Be glory and grace devyne;  
Hodiern, modern, sempitern,  
Angelicall regyne!*<sup>17</sup> (DUNBAR & LAING, 1834, p. 239)

Se por um lado a presença de termos latinos é evidente, nestes versos de Dunbar, o *Scots* se faz presente em palavras como: “*Godis*” (Deus), “*sicht*” (visão) e “*schine*” (brilhar). Tal tipo de criação poética demonstra o quão complexo era a questão linguística na poesia dos *Makars*, que escreviam para a elite, que era educada em latim e francês, mas mantinham parte

<sup>16</sup> Tradução livre: “Sua face enrugada, sua pele como chumbo, / Seus dentes batiam causando tremores em seu queixo, / Seus olhos caídos, como buracos em sua cabeça, / De seu nariz um muco escorria constantemente. / Seus lábios azuis, suas bochechas descarnadas e finas, / Os pingentes de gelo que pendiam de seus cabelos / Como lanças longas. Era um espetáculo maravilhoso.”

<sup>17</sup> Tradução livre: “Salve, estrela suprema! Salve eternamente! / Aos olhos de Deus brilhe! / Luz do discernimento na escuridão / Glória e graça divina; / Hoje e para sempre, / Rainha angelical!”

do espírito escocês através do *Scots*.

Outro lado importante que pode ser observado na obra dos *makars* é a diferenciação social, a denúncia dos excessos e a crítica à Igreja, um alerta sobre os problemas que estavam por vir na Igreja Protestante criada anos antes. Esse tema é explorado por David Lyndsay (1490-1555), em uma peça teatral chamada *Ane Satyre of the Thrie Estaitis* (Um Sátira dos Três Estado), uma peça de fundo moral onde o autor faz crítica aos sacerdotes e ao governo, na figura do parlamento escocês, por seus vícios e exploração dos pobres (KAY 2006, p. 58).

Com a União das Coroas, em 1603, houve uma forte anglicização da Escócia, pois o rei transferiu a corte para a Inglaterra, e o inglês falado na corte passou a ser o mais prestigiado em todo o Reino. Como dito anteriormente, outro fator muito importante foi a adoção da *Versão autorizada da Bíblia*, também conhecida como *King James Version* (Versão do Rei James), nos cultos religiosos que padronizou os serviços nas igrejas protestantes de todo o reino. Mais tarde, em 1707, com a União dos Parlamentos, a anglicização atingiu o âmbito político, e todos os documentos políticos passaram a ser escritos em inglês para facilitar a comunicação entre os representantes das nações dentro do Parlamento Britânico (HENRIQUES, 2003, p. 17-18). A partir destes eventos, o *Scots* entrou num período de declínio, uma vez que, para se destacar socialmente, os escoceses passaram a dar valor à língua inglesa padrão, e a literatura, para ganhar prestígio na corte, precisava ser escrita em inglês, agradando e alcançando os ingleses.

No entanto, alguns escritores continuaram a valorizar a arte literária escocesa, mesmo que obedecendo aos padrões ingleses. Para tanto era preciso alcançar um balanço entre as duas culturas e, para tanto, os poetas laboriosamente passaram a inovar mais uma vez na produção literária, misturando o inglês e o *Scots*. Dentre os poetas que mais se destacaram no novo estilo, estavam Allan Ramsay e Robert Burns, este que é considerado o maior de todos os poetas escoceses.

Sobre o processo de anglicização da Escócia, que se intensificou no século XIII e o efeito que teve sobre a língua falada e usada na produção literária, Henriques afirma:

“Durante o século XVIII, o processo de anglicização se desenvolveu. Membros das classes mais altas e escritores que desejavam sucesso internacional escreviam em inglês padrão e nele se expressava em sociedade, apesar de em âmbito familiar o escocês continuar a ser utilizado.” (HENRIQUES, 2003, p. 19)

Neste cenário, os poetas nacionalistas que queriam contrapor o padrão da época surgem com uma poesia que retomava os modelos poéticos antigos, buscando inspiração em elementos que tivessem a ver com o passado histórico da Escócia e a manutenção da língua nacional, o *Scots*. A exemplo disso, Ramsay publicou em 1724 uma coletânea intitulada *The Evergreen* (A



*sempre-viva*), onde retoma a poesia escocesa medieval de Dunbar e Henryson, para exaltar a literatura nacional pela sua característica puramente escocesa, tanto na língua quanto na representação da estrutura poética, sem adornos importados (HENRIQUES, 2003, p. 20).

Robert Burns (1759-1796), assim como os demais nacionalistas que o precederam, fez uso do *Scots* como forma de cantar a Escócia em sua poesia. Mais que qualquer outro, é reconhecido mundialmente pelo fato de exaltar uma nação que tinha sua identidade ignorada em decorrência do contexto sócio-político em que estava inserida, ficando conhecido como o principal representante do que veio a se denominar como *Scots Vernacular Revival* (Renascimento do Vernáculo Escocês) na literatura.

Burns escrevia seus poemas em forma de canções, retratando a nação escocesa através de seus habitantes, da geografia, do passado histórico e dos valores dos heróis do passado, caracterizando-se como um precursor da poesia romântica, que viria a florescer. Ele considerado um homem do povo, que coletou e escreveu canções populares, dentre elas: “*Auld Lang Syne*” (conhecida como “Valsa da Despedida”), cantada até os dias atuais na noite de virada de ano nos países de língua inglesa.

O *Scots*, na poesia de Burns, aparece misturado ao inglês, sendo que “nas mãos de um mestre como [ele], as duas línguas se misturam imperceptivelmente em um todo perfeito, uma extensão do potencial de ambos os registros” (KAY, 2006, p. 116). Isso fez com que seus poemas fossem conhecidos tanto do ponto de vista inglês, quanto escocês, agradando o falante de qualquer uma das línguas dentro da Escócia.

Tomando como exemplo a canção “*A man’s a man for a’ that*” (Um homem é um homem por tudo isso), é possível observar como Burns une a questão nacionalista à poesia escrita na língua vernácula levantando um senso de irmandade entre os concidadãos, senso este impresso na identidade escocesa desde os tempos de Robert Bruce, ou do lendário William Wallace:

*Is there for honest poverty  
That hings his head, an’ a’ that;  
The coward slave we pass him by,  
We dare be poor for a’ that!  
Our toils obscure an’ a’ that  
The rank is but the guinea’s stamp,  
The Man’s the gowd for a’ that.  
[...]  
Then let us pray that come it may  
(As come it will for a’ that)  
That sense of Worth o’er a’ the earth  
Shall bear the gree an’ a’ that!  
For a’ that, an’ a’ that,  
It’s coming yet for a’ that,*

*That man to man the world o'er  
Shall brither be for a' that.*<sup>18</sup> (BURNS, *apud* Kay, 2006, p. 117)

Neste exemplo de bardo, observa-se que o inglês e o *Scots* se misturam, sendo possível para qualquer falante de inglês ou do *Scots* compreender o poema e seus significados. As palavras abreviadas por meio de apóstrofes, tais como *an'* (*and*), *a'* (*all*) e *o'er* (*over*), dão o som da pronúncia do *Scots*, sendo também característico de outros dialetos e sotaques com marcas do *Old English*. Já palavras como *gowd* (*gold*) e *brither* (*brother*) são características do *Scots* e fazem parte da identidade linguística escocesa, ou seja, por meio delas é possível reconhecer um escocês quando as pronunciam. A expressão “*bear the gree*”, segundo Kay (2006, p. 117), significa “ganhar supremacia”, e é tipicamente escocesa, sendo “*gree*” uma palavra derivada do latim, incorporada ao *Scots* através do francês, que passou a significar “superioridade” (MERRIAM-WEBSTER, 2021). Assim, Burns mistura o inglês padrão e o vernáculo escocês, para falar sobre uma submissão imposta, contraposto a um orgulho chamado por ele de “*Sense and Worth*” (sentido/senso e valor), que não se restringe aos escoceses, mas a todos os homens ao redor da terra.

Tais registro e retorno ao nacionalismo mantiveram-se na literatura produzida na Escócia, não apenas no âmbito da poesia, mas estenderam-se, também, para o romance. Neste tipo de gênero, destaca-se, no início do século XIX, Walter Scott (1771-1832), que é considerado o criador do romance histórico britânico (EDINBURG UNIV. LIBRARY, 2007)

Nesses romances, Scott utiliza o *Scots* de forma bem suave apenas nos diálogos entre os personagens. O *Scots* é característico dos personagens mais simples, de origem humilde, enquanto os mais favorecidos socialmente utilizam o inglês padrão (HENRIQUES, 2003, p. 22). Durante a narrativa, a linguagem utilizada por Scott é toda desenvolvida em inglês, o que configura o uso do *Scots* como uma forma de representação do cidadão escocês dentro do panorama britânico da época.

Scott escreveu *Waverley* em 1814, romance que é considerado o primeiro romance histórico em inglês. A obra narra a história de Edward Waverley, um soldado inglês que viaja para a Escócia durante a Revolta Jacobina e acaba por se aliar à causa fazendo uma jornada de descobrimentos ao mesmo tempo em que conhece mais a nação Escocesa. Neste romance, na maioria das vezes o vernáculo é apenas mencionado pelo narrador que escreve em inglês

---

<sup>18</sup> Tradução livre: “Há alguém, pela pobreza honesta / Que pendure sua cabeça, e todo o resto; / O covarde escravo, nós deixamos para trás, / Ousamos ser pobres por tudo isso! / Nossa labuta obscurece, todo o resto / Uma patente é apenas um selo barato; / O homem é o ouro, por tudo isso. / [...] Então oremos para que venha / (E há de vir, por tudo isso) / Esse senso de valor sobre a terra / Terá a vitória, e tudo isso! / Por tudo isso, e tudo aquilo, / Que ainda está por vir, / De homem para o homem, em toda a terra / Serão uma irmandade, por tudo isso”

padrão, dizendo que o personagem falou em gálico, ou num forte sotaque escocês. Mas, também aparece grafado, seguido de uma explicação. Esse recurso é adotado, pois Scott era ciente de que grande parte de seu público leitor teria dificuldade de compreender a fala dos escoceses, se esta fosse reproduzida indiscriminadamente. Assim, o artifício incorporado é a combinação de palavras das duas variações, a padrão e a vernácula, e, quando necessário, explicações por meio de apostos ou notas (HENRIQUES, 2003, p. 22) como destacado a seguir:

[...]. “Ah! If you Saxon Duinhé-wassal (*English gentleman*) saw but the chief himself with his tail on!”

“With his tail on?” echoed Edward in some surprise.

“Yes – that is, with all his usual followers, when he visited those of the same hank. There is,” he continued, stopping and drawing himself proudly up, while he counted upon his fingers the several officers of his chief’s routine; “there is his hanchman, or right-hand man, then his bhaird, or poet; then his bladier, or orator [...]”.<sup>19</sup> (SCOTT, 1998, p. 75)

Neste fragmento, Evan Dhu Maccombich, companheiro de Edward, explica-lhe sobre os acompanhantes de seu mestre Fergus Mac Ivor, barão de Bradwardine. Sempre ao utilizar uma palavra do *Scots* ou do gálico, Evan explica o que ela vem a significar no inglês, para que seu receptor compreenda o que está sendo dito, e também o leitor. Assim, desde o início, ao chamar Edward de *Saxon Duinhé-wassal*, o narrador coloca entre parênteses que isso significa “*English gentleman*” (cavalheiro inglês), ou seja, uma nota explicativa; diante da surpresa de Edward, que não compreende a expressão “...*the chief himself with his tail on*” (o próprio comandante com sua “cauda”), Evan explica o que quis dizer, explicando que era sobre os seguidores/acompanhantes do comandante que ele estava falando. Ao citá-los, Evan primeiro faz referência à forma pela qual eram conhecidos na linguagem local e logo em seguida explica como eram chamados no inglês padrão: *hanchman*, ou seja, *right-hand man* (homem da mão direita/ “braço direito” do comandante, aquele sempre ao seu lado direito, em quem podia confiar); *bhaird* (poeta); *bladier* (orador). As expressões aparecem apenas na reprodução da fala do personagem. Já na narrativa e descrição da cena, o inglês padrão é a única linguagem usada.

Em *The Antiquary* (*O Antiquário*), escrito em 1816, Scott aborda o tema dos segredos familiares, relacionados a honra de família, fortuna e amor, tendo como pano de fundo o cenário histórico e geográfico escocês. Assim, ele constrói o enredo a partir das relações entre os

<sup>19</sup> Tradução livre: [...]. “Ah! Se você cavalheiro inglês visse o próprio chefe com sua ‘cauda’!”.

“Com sua cauda?” ecoou Edward surpreso (???)

“Sim - isto é, com todos os seus seguidores habituais, quando ele visitava aqueles de mesmo nível. Há - continuou ele, parando e erguendo-se orgulhosamente, enquanto contava nos dedos os vários oficiais da rotina de seu chefe - Há o *hanchman*, ou braço direito, depois seu *bhaird*, ou poeta; depois o *bladier*, ou orador [...].

personagens das classes mais baixas com os das classes superiores, enfatizando o nacionalismo na busca pelo resgate de tradições, papel do personagem principal, Jonathan Oldbuck, um colecionador de relíquias.

Nesta segunda obra, o mesmo padrão de uso do vernáculo é utilizado, no entanto, tal uso é mais frequente, pois há uma presença muito maior de personagens pertencentes às classes mais baixas, escolhidos por Scott por serem aqueles menos influenciados pelos costumes de nações estrangeiras (HENRIQUES, 2003, p. 23).

Como exemplo do uso do vernáculo no diálogo, relacionado à classe social e à situação de uso, destaca-se o fragmento a seguir:

*As the senior traveller descended the crazy steps of the diligence at the inn, he was greeted by the fat, gouty, pursy landlord, with that mixture of familiarity and respect which the Scotch innkeepers of the old school used to assume towards their more valued customers. "Have a care o' us, Monkbarns, (distinguishing him by his territorial epithet, always most agreeable to the ear of the Scottish proprietor) is this you? I little thought to have seen your honour here till the summer session was over."*

*"You donnard auld devil," answered Monkbarns, his Scottish accent predominating when in anger, though otherwise not particularly remarkable, "ye donnard auld crippled ideot, what have I to do with the Session or the geese that flock to it, or the hawks that pick their pinions for them?"*<sup>20</sup> (SCOTT, 1998, p. 12)

Diferente de *Waverley*, os vocábulos característicos do vernáculo escocês, no fragmento acima e em todo o romance, não aparecem destacados ou com associações em inglês padrão. Isso devido ao fato de *O Antiquário* ter sido escrito depois de *Waverley*, quando o autor já estava mais preocupado em dar destaque à tradição escocesa e também ao fato de as palavras serem mais reprodução do sotaque do que palavras estranhas ao inglês padrão. Portanto, o que se pode destacar de traços do *Scots* é a contração da preposição *of* (de), presente no texto pela presença do apóstrofo em *o' us* (de nós), a palavra *donnard*, que no inglês padrão seria *stunned* (aturdido), *auld* (*old*) e o uso da forma antiga de *you* (você), grafado no texto como *ye*.

Essa tendência a usar a língua vernácula de forma representativa apenas nos diálogos seria comum nos anos seguintes, até o panorama sócio-político do Reino Unido se alterar, bem como toda a visão do mundo sobre os questionamentos acerca de temas como identidades, nacionalismos e consciência linguística quando o debate de tais temas seria trazido à tona mais uma vez.

<sup>20</sup> Tradução livre: À medida que o senhor viajante descia os degraus da diligência na pousada, ele foi saudado pelo senhorio gordo, arfante e mesquinho, com aquela mistura de familiaridade e respeito que os estalajadeiros escoceses da velha escola costumavam ter para com seus clientes mais valiosos. - "Tenham cuidado conosco, Monkbarns, (distinguindo-o por seu epíteto territorial, sempre mais agradável aos ouvidos do proprietário escocês), é você? Não pensei em ver vossa senhora aqui até o fim do verão."

"Seu velho demônio estúpido", - respondeu Monkbarns, seu sotaque escocês era predominante quando estava com raiva, embora de outra forma não fosse particularmente notável, - "aleijado estúpido, velho, idiota, o que eu tenho a ver com o verão ou com os gansos que se juntam, ou os falcões que catam pinhões no verão? "

É nesse cenário que surge na Escócia, no século XX, na década de 20, o chamado *Scottish Renaissance* (renascimento escocês), movimento literário que tinha como principal expoente o poeta Hugh MacDiarmid, que no início de sua carreira literária utilizava o *Scots* em sua escrita (BIRCH & DRABBLE, 2009, p. 618, 896). Mais tarde, na década de 90, surgiu o *New Scottish Writing* (novo estilo escocês), que, de acordo com Henriques, “consiste em escrever num idioma “antiliterário” (HENRIQUES, 2003, p. 25) que inclui temas e personagens não-convencionais, como, por exemplo, o cidadão de classe média e baixa, bem como a reprodução de sua fala. Um dos nomes que se destacou nesse novo estilo de resgate foi Irvine Welsh, bem como outros escritores, tais como James Kelman, Alasdair Gray, Alan Warner, que “[trouxeram] discussões sobre a subordinação política escocesa a um governo conservador situado na Inglaterra” (LEISHMAN *apud* SANTOS NETO, 2019). Diferentemente dos últimos revivacionistas do século XIX, como Scott, que utilizavam o *Scots* apenas nos diálogos, Welsh insere este em toda a narrativa de suas obras.

Diferente de outras épocas, a utilização do *Scots* por Welsh ultrapassa a mera necessidade de exaltar o passado escocês e a exuberância nacional. Muito pelo contrário, em obras como *Trainspotting*, lançada em 1993, o autor apresenta uma Escócia urbana, onde jovens, sem muitas perspectivas e em busca de preencher o vazio e falta de significado de suas vidas, mergulham no submundo das drogas de Edimburgo da década de 80. O *Scots* presente na obra não nos é apresentado apenas quando os personagens dialogam, mas flui ao longo dos fluxos de consciência e da construção narrativa que ao dar vida a diferentes personagens apresenta a utilização do *Scots* em diferentes níveis de ocorrência e significados.

Para o leitor que se aproxima da obra por vias da língua inglesa, o impacto e a dificuldade para a compreensão do texto pode ser grande, principalmente se for ele desfamiliarizado ao contexto linguístico da Escócia, ou ainda estrangeiro e tendo a língua inglesa (já que esta permeia e orienta a narrativa junto ao *Scots*). Neste caso, uma vez vencida a barreira da compreensão da língua escrita, fica ainda a lacuna relacionada à fonética, já que para um estrangeiro ter acesso e exposição “real” às línguas vernáculas de países onde a língua inglesa é tida como oficial, torna-se difícil e por muito tempo o único meio de contato era a interação presencial com um falante de tais línguas.

Com o advento do cinema e de recursos multimidiáticos que tanto evoluíram e, atualmente, nos são disponíveis por meio da internet, o acesso e a possibilidade de compreensão dos diversos aspectos dos fenômenos linguísticos tornaram-se mais viáveis. Tomando como exemplo a obra de Welsh, *Trainspotting*, e a adaptação cinematográfica homônima de 1996, analisaremos como se dá o uso do *Scots* e quais os significados para a construção da narrativa,

bem como as duas obras se complementam e ajudam na compreensão uma da outra.

## CAPÍTULO II

### ***TRAINSPOTTING* – A OBRA LITERÁRIA E A UTILIZAÇÃO DO RECURSO *AUDIOBOOK* PARA O ESTUDO E COMPREENSÃO DO *SCOTS* POR NÃO-NATIVOS**

#### **2.1 – Irvine Welsh e o uso do *Scots* na literatura**

Irvine Welsh nasceu em Edinburgh, Escócia. O ano de seu nascimento é comumente dado como 1958, apesar de haver controvérsias quanto a essa data (LAMONT, 2021). Ele é atualmente um dos escritores escoceses que mais se destaca mundialmente, por seu estilo controverso e original. Aborda em suas obras temas subversivos e retrata as camadas sociais mais baixas, ou do submundo urbano em suas experiências mais radicais relacionadas às drogas, ao sexo e à degradação moral e ética. Welsh contrapõe tais comportamentos e experiências a valores pré-estabelecidos há muito pelas convenções sociais que procura homogeneizar seus indivíduos, marginalizando aqueles que, por questões variadas, são diferentes.

Welsh é autor de diversos romances, contos e roteiros. Algumas de suas obras passaram por adaptações cinematográficas que contribuíram, dentre outras razões, para a popularidade das mesmas. O escritor também já participou no cinema como roteirista e teve algumas aparições como ator. Dentre seus romances destacam-se *Trainspotting* (1993), *Filth* (1998), *Porno* (2002), *Crime* (2008), *Skagboys* (2012), dentre outros. Escreveu também coleções de contos, como *The Acid House* (1994), *Ecstasy: Three Tales of a Chemical Romance* (1996), *If You Liked School You'll Love Work* (2007) e *Reheated Cabbage* (2009). Dentre as adaptações para o cinema estão: *Trainspotting* (1996), *The Acid House* (1998), *Irvine Welsh's Ecstasy* (2011), *Filth* (2013) e o mais recente, *T2 Trainspotting* (2017), que é a continuação do filme de 1996. Tais adaptações, bem como os originais, são características por retratarem, em sua maioria, o submundo das drogas e os problemas enfrentados por seus usuários, sendo que grande parte dos personagens estão ligados de alguma forma a algum tipo de vício ou são afetados indiretamente por eles.

Esses temas são tomados pela literatura de Welsh como uma forma de subversão aos padrões estabelecidos pela sociedade. Além de viciados e criminosos, há também a representação de uma grande parcela da sociedade que precisa encontrar alguma forma de contornar as dificuldades que existem para aqueles não contemplados pelo poder aquisitivo e *status quo*. Tomando *Trainspotting*, como exemplo, encontramos referências à problemas políticos e sociais tais como aqueles que surgiram, ou se intensificaram, durante o período em que Margareth Thatcher foi a Primeira Ministra do Reino Unido e responsável pela implantação

de políticas neoliberais, que trouxeram consigo desemprego, falta de assistência pública, violência, e aqui vale ressaltar um tipo de violência provinda da polícia contra trabalhadores durante a greve dos mineiros, em 1984 e 1985, dentre outros.

Vale também ressaltar, de acordo com Santos Neto (2021), a importância do espaço geográfico para a caracterização dos personagens: *Leith*, um bairro periférico de Edimburgo, habitado pela classe trabalhadora, que foi profundamente afetado pela política neoliberal de Thatcher. Ele diz, que no contexto das obras de Welsh, os personagens habitantes de *Leith*:

[...] convivem com esse aumento expressivo nos índices de desemprego, o que lhes força a subsistir com ajuda do seguro-desemprego, benefício que se torna cada vez mais parco pelas políticas do governo Thatcher. Essa dependência de um Estado que abandona seus cidadãos à sua própria mercê leva as personagens a buscar sua sobrevivência por meios ilegais, no submundo do crime. Além disso, a fim de lidar com o desespero trazido pela falta de perspectivas gerada pelo abandono estatal, surge outro tipo de dependência: o vício em diversas drogas, lícitas ou ilícitas, como álcool, metanfetaminas, cocaína e, principalmente, heroína. (SANTOS NETO, 2021, p. 65-66)

Se, por um lado, houve a exaltação do passado histórico, por poetas como Henryson, Dunbar e Douglas, ou a valorização do cidadão comum nos poemas de Burns e nos romances de Sir Walter Scott, na literatura escocesa contemporânea Welsh traz para o foco da narrativa os grupos inferiores da sociedade como forma representativa de um povo que, depois de passados gloriosos e lutas por independência, foi subjugado e mantido como secundário no cenário político e cultural do Reino Unido.

Sobre a questão de identidade social, Welsh, em debate na Conferência Mundial de Escritores em Edimburgo (2012), faz referência ao fato de os próprios escoceses serem confusos sobre sua identidade nacional, uma vez que, através da mídia, temas como a identidade escocesa ficam adormecidos até que, em situações como a própria conferência, são levantados questionamentos sobre o quão “escocês” alguém é em relação a outrem. Como exemplo disso, ele cita o fato de ele e outro escritor, Phillip Kerr, serem oriundos da mesma localidade em Edimburgo e em certa conferência, da qual estavam participando, serem diferenciados como escoceses ou britânicos. Welsh foi descrito como escocês devido ao tema abordado em suas obras. Já Phillip Kerr foi denominado britânico no prospecto de divulgação do evento, por abordar outros não temas “não escoceses” em suas obras (WELSH, 2012: 08’35”). Assim sendo, pode-se concluir que o senso de nacionalismo, tal como é entendido neste contexto, parte do princípio de exteriorização da cultura visivelmente expressa, não dependendo apenas da origem pátria do indivíduo em questão.

Em suas obras, Welsh opta por utilizar a variação linguística dos personagens de acordo



com a origem geográfica, a classe social, o nível educacional, ou o contexto situacional da cena descrita nas obras. Dessa forma, fica evidente o uso do vernáculo escocês, sendo este mais (ou menos) intenso de acordo com o propósito ou público alvo. Em *Trainspotting* (1993), seu primeiro romance, o uso do vernáculo é intenso, estando presente em toda a extensão da obra, desde a narrativa aos diálogos. Já em outras obras, ele aparece apenas na transcrição dos diálogos, sendo o inglês padrão utilizado para a narrativa.

Assim, como veremos a seguir, Welsh inova ao transcrever a consciência do narrador na variação linguística por ele utilizada, representando os pensamentos e ações dos personagens no vernáculo escocês. De todas as suas obras, a mais conhecida e que também representa esse modelo literário é *Trainspotting*, que percorreu o mundo e continua sendo o centro de análises e debates sobre o papel das línguas vernáculas nas literaturas de língua inglesa.

## 2.2 – *Trainspotting*: uma obra literária inovadora

*Trainspotting* é dividido em sete partes, e cada uma dessas partes é composta por capítulos, que podem ser lidos e compreendidos de forma independente, já que muitos foram escritos e publicados em forma de contos anteriormente à publicação do livro em si (MORACE, 2007). No entanto, cada capítulo se interliga aos demais por compor, nas palavras de Morace (2007), um(a) *ensemble novel*, que em português pode ser compreendido como um romance composto por uma série de narrativas sobre personagens diferentes. Essas narrativas se entrelaçam e compõem uma “narrativa maior”, pois todas giram em torno do mesmo tema e seus personagens estão todos conectados, já que fazem parte de uma rede social ou de uma comunidade, um grupo de amigos ou conhecidos, que Welsh descreve como *broader network*<sup>21</sup> (WELSH *apud* MORACE, 2007). Nesse tipo de narrativa, geralmente um ou mais dos personagens se destacam como se fossem uma forma de “protagonistas”, que servem como referências para guiar o público (leitores) enquanto se aprofundam no tema central.

No caso de *Trainspotting*, pode-se dizer que, de certa forma, o tema que se destaca é o submundo das drogas. Já a chamada *broader network* é o grupo de amigos e conhecidos que acabam se tornando usuários de entorpecentes, ou personagens que estão conectados de alguma forma ao grupo principal. O personagem que se destaca é Mark Renton, que narra a maioria dos capítulos, inclusive uma espécie de diário, onde registra suas idas e vindas no mundo das drogas.

Grande parte das narrativas acontecem em Leith, subúrbio de Edimburgo, na Escócia, e

---

<sup>21</sup> “Rede mais ampla”, em tradução livre.

está centrada nos personagens: Mark Renton, conhecido como Renton ou Rents, o único dos personagens a apresentar consciência dos problemas e da realidade ao seu entorno, mas tal consciência não o impedem de sempre voltar às drogas, já que é um personagem que usa heroína não apenas para fugir da realidade, mas também como uma afronta aos padrões impostos pela sociedade. Ao longo das narrativas, há também alguns trechos de um diário de Renton intitulado *Junk Dilemmas*, que narram diretamente alguns momentos em que ele está drogado.

Simon David Williamson, conhecido por todos como Sick Boy e também chamado de Si ou Simone por Renton, que o tem como melhor amigo desde a infância - apesar de seu comportamento e atitudes completamente opostas as suas. Sick Boy vive intensamente o momento e extrapola em todos os sentidos no uso das drogas e comportamentos do submundo, sem nenhuma preocupação;

Daniel Murphy, chamado de Spud, um rapaz ingênuo e simples que entra para o mundo das drogas e não tem nenhuma perspectiva ou grande ambição. De acordo com Santos Neto (2021), Spud “é a pessoa afetuosa do grupo, aquele que não quer se envolver em problemas e que gostaria que todos estivessem sempre felizes” (SANTOS NETO, 2021, p. 69). Santos Neto traz uma informação importante sobre o passado de Spud provinda de uma obra de Welsh posterior<sup>22</sup> à *Trainspotting*, segundo ele Spud tinha um emprego, mas o perdeu em decorrência da crise econômica causada pelas políticas neoliberais de Thatcher (Ibidem. p. 69), algo que contribuiu para que se tornasse um viciado;

Begbie, que se comporta agressivamente, atacando qualquer um que não lhe agrade, mas não é usuário de heroína, como os demais, no entanto é alcoólatra e, provavelmente, usa cocaína. Em determinado momento da obra, já bem no final, há uma informação sobre o passado de Begbie que esclarece parcialmente o motivo de seu comportamento que beira a psicopatia: seu pai também é um viciado (alcoólatra). Tal informação surge quando parte do Begbie e Renton estão vagando pela antiga estação central de Leith, que era um local desativado frequentado por viciados e sem tetos, e encontram um velho bêbado que os aborda perguntando se eles estavam *trainspotting*<sup>23</sup>, situação de mexe com Begbie e só então Renton percebe quem era o velho bêbado (WELSH, 2004, p. 309)

Davie Mitchell, que entre todos no grupo é o único que não é usuário de drogas e que contrai o vírus HIV, por via sexual; há ainda Tommy, que, até certo momento na narrativa, não é usuário de drogas, mas acaba também se tornando um viciado, quando é deixado pela

---

<sup>22</sup> A obra referida é *Skagboys* (2012), uma prequela de *Trainspotting*.

<sup>23</sup> Na versão em português os tradutores traduziram *trainspotting*, como “esperando os trens”. (WELSH, 2014, p. 264)

namorada e acaba por morrer de AIDS; e Rab McLaughlin, chamado de Second Prize, por ser é alcoólatra e vive se metendo em brigas que não tem como ganhar. No passado Second Prize teve a oportunidade de ser jogador profissional, mas teve a carreira arruinada por ser alcoólatra. Durante a narrativa aparecem outros personagens, que também estão ligados aos personagens do grupo mencionado.

Grande parte das narrativas é baseada nas histórias e experiências dos personagens mencionados. Depois de várias aventuras no submundo em Edimburgo, o grupo se embarca numa viagem à Londres para vender um pacote de heroína que vale uma alta soma de dinheiro. Depois de todos os detalhes acertados e já com dinheiro em mãos, num momento de descuido de Begbie, Renton rouba o dinheiro e foge para Amsterdã, Holanda.

Muitos são os temas abordados durante a narrativa de *Trainspotting* e alguns podem ser interpretados como uma crítica social. Desde os problemas com as drogas enfrentados pelos jovens adultos do grupo principal, assim como as diversas situações vivenciadas por personagens que aparecem em segundo plano. Na obra, que reside no fato dos personagens serem escoceses e viverem numa época de extrema dificuldade econômica lutando para se manter num quadro econômico, social e político que vai muito além de fronteiras territoriais. No caso do grupo em destaque, tais representam os “excluídos” socialmente, que optam ou são arrastados para um mundo sem perspectivas.

Tomando como base essa condição, podemos conjecturar sobre a origem do título da obra. Muitas são as especulações sobre o porquê do nome *Trainspotting*, para designar uma obra que destaca o submundo das drogas e seus usuários e as associações do título com o enredo. A definição da palavra, de acordo com o *Online Cambridge Dictionary*, é: “a atividade de observar os trens e anotar os números que cada locomotiva possui”<sup>24</sup>. Tim Bell (2018), além da prática do *hobby* de observar e anotar o número de vagões das locomotivas, dá outras definições para a palavra, dentre elas: o ato de injetar heroína, assim chamado por causa das marcas ou trilhos deixados nas veias afetadas (BELL, 2018, p. 8). Sobre isso, Santos Neto (2021) esclarece sobre “a tendência que viciados em heroína têm em procurar (*spot*) marcas de picadas de seringa em outras pessoas [...] como se observassem trilhos de trens em estações ferroviárias (SANTOS NETO, 2021, p. 63). Há, também, a explicação a partir de um comentário do próprio Welsh que, num debate no programa *World Book Club* (Clube Mundial de Livros) da BBC, em 2007, explica que a escolha pelo título faria alusão às pessoas paradas em uma estação à espera de um trem (no inglês *train*) que nunca chega. Assim muitos trens passam, e os passageiros observam-nos

---

<sup>24</sup> Tradução livre do original: the activity of watching trains and writing down the numbers that each railway engine has. (<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/trainspotting>)

chegar e partir, numa observação infinda. Esses trens podem ser interpretados como oportunidades, expectativas, que vêm e vão; os passageiros seriam os personagens que vivem sem expectativas de mudanças (WORLD BOOK CLUB, 2007: 04'22"). Como em toda boa obra artística, diversas opiniões e interpretações são levantadas na busca de respostas para as perguntas que surgem do público receptor e, às vezes, muitas das respostas fazem sentido e podem preencher as lacunas de dúvidas e curiosidades. Em alguns casos, até mesmo o autor se recusa a discutir determinados aspectos, pois, uma vez por ele criada, a obra ganha independência para representar o que quer que seja para cada uma das diversas pessoas que compõem o público. Este é o caso do título da obra de Welsh: todas as especulações levantadas podem fazer sentido, pois pode estar relacionada às representações das experiências e expectativas do leitor para com o conteúdo do texto. O interessante, sobre os possíveis significados do título de *Trainspotting*, é que todas estão ligadas a trens e locomotivas, algo que tem a ver com o bairro de Leith e a antiga estação ferroviária *Leith Central*, fechada em 1952, que na década de 80 era frequentada por usuários de drogas e outras pessoas marginalizadas e sem expectativas, algo que faz bastante sentido com a explicação e Welsh.

É a partir dessa falta de expectativas e situações complexas que Irvine Welsh cria os personagens desta obra, em que a questão da identidade nacional é melhor compreendida quando se toma para análise a fala dos personagens e a forma como são narradas as várias sessões e capítulos da obra. Além dos temas abordados e das situações vivenciadas pelos personagens, o vernáculo, dialeto marginalizado, destaca-se como fator essencial para a criação e caracterização de personagens escoceses de um mundo também marginal. Neste caso, em pleno século XX, num mundo globalizado, onde o inglês padrão já era considerado a língua franca mundial, Irvine Welsh não se intimida ao escrever um romance inteiro misturando o dialeto escocês local (*Urban Scots*) com o inglês padrão, e dando muito mais enfoque ao *Scots*. Assim, o escritor prova que é possível no âmbito literário produzir grandes obras valorizando as culturas que aos poucos foram sendo oprimidas e vistas como minoritárias, quando, na realidade do cotidiano local, continuam mais vivas do que nunca, mas à margem do centro cultural que toma o inglês como a língua padrão para a divulgação de ideias.

### **2.3 – Considerações sobre o audiobook e a versão de *Trainspotting* lida por Tam Dean Burn.**

Antes de darmos prosseguimento à análise do vernáculo escocês em *Trainspotting*, é necessário fazer algumas considerações sobre um importante recurso utilizado neste estudo para a análise e compreensão do Scots ao longo da obra de Welsh, a saber: o *audiobook* lançado pela

Penguin Random House, em 2012, e tendo como leitor o ator Tam Dean Burn<sup>25</sup>. Partindo do pressuposto de que por ser o leitor escocês, de Leith, e contemporâneo de Welsh, sua pronúncia e entonação podem ser próximas àquelas dos personagens de *Trainspotting*. Ambas as versões, livro e *audiobook*, possuem exatamente as mesmas palavras e a(s) mesma(s) narrativa(s), com a diferença de que o primeiro é impresso e o segundo é a gravação em áudio da leitura do mesmo material impresso, ou seja, apenas o meio (*medium*) de transmissão é diferente. Além desta diferença, é preciso levar em consideração que, apesar de atualmente ser utilizado pelos mais variados públicos, os *audiobooks* foram primeiramente desenvolvidos para atender a um público composto por pessoas portadoras de deficiência visual. Portanto, é preciso compreender suas características a partir de sua história e raízes.

De acordo com Rubbery (2011), as origens do *audiobook* estão na invenção do fonógrafo por Thomas Edison, em 1877 (RUBERY, 2011, p. 3). As primeiras palavras gravadas por Edison em sua invenção foram os primeiros versos de uma canção infantil chamada *Mary had a little lamb*<sup>26</sup>, que podem ser ouvidos em plataformas de vídeos, como o YouTube<sup>27</sup>. Anteriormente, outros inventores fizeram tentativas de registrar sons, no entanto, a primeira tentativa que realmente foi capaz de registrar a voz humana de forma eficaz foi o fonógrafo de Edison.

A princípio, a invenção de Edison era um instrumento que tinha como base um cilindro giratório, tocado por uma manivela e coberto por uma folha de chumbo com ranhuras feitas a partir da vibração de uma agulha ligada a um cone acústico que capturava o som. Depois, o mesmo cilindro poderia ser tocado novamente e uma agulha percorria os sulcos, enquanto o cone era tocado no sentido inverso e produzia vibrações amplificadas pelo mesmo cone acústico (WAIZBORT, 2014). A partir deste ponto inicial, outras adaptações foram feitas para facilitar e tornar o processo, tanto de gravação, quando de reprodução, mais viável. A folha de chumbo foi substituída por cera, o que tornou as gravações mais nítidas; o cilindro passou a ser tocado

---

<sup>25</sup> Cabe aqui lembrar que devido às características deste trabalho, que se configura como uma dissertação de mestrado, bem como as dificuldades mundialmente enfrentadas durante a pandemia de COVID-19, não foi feito um aprofundamento amplo na pesquisa sobre o *audiobook*. Devido à escassez de material teórico referente ao uso deste tipo de mídia por não deficientes visuais, reconhecemos que o aprofundamento na pesquisa exigiria tempo e a inclusão de outros métodos de pesquisa, o que poderia mudar a configuração deste trabalho. Acreditamos que tal pesquisa merece uma atenção específica e que deve ser desenvolvida como um projeto de doutorado, já que trata de um assunto pouco explorado e sem material científico sólido já publicado. No presente estudo, é apenas apresentada uma prévia de uma proposta de pesquisa que pretendemos desenvolver futuramente no doutorado. Os poucos materiais teóricos encontrados dizem respeito ao uso do *audiobook* por deficientes visuais, que permitiram buscar suas origens e quais conceitos podem ser utilizados para melhor compreendê-lo.

<sup>26</sup> Em tradução livre: Maria tinha um carneirinho.

<sup>27</sup> <https://youtu.be/5NBzpbYyq3M>

por um motor. Não demorou muito para que as gravações passassem a ser feitas em discos, que eram tocados em toca-discos domésticos, levando à popularidade dos aparelhos evoluídos a partir daquela simples invenção de Edison. Os próximos avanços são de conhecimento de todos: por alguns tempo as fitas cassetes magnéticas permitiram que a reprodução de gravações se tornassem portáteis; os CDs substituíram tanto os LPs, quanto as fitas cassetes; num prazo de tempo muito rápido, todos os aparelhos de gravação e de reprodução foram substituídos por arquivos digitais que podiam ser reproduzidos por aparelhos que tocavam arquivos em mp3; não demorou muito para que tais arquivos fossem reproduzidos nos *smartphones*, que passaram a integrar diferentes funcionalidades em um único aparelho. Atualmente, estamos na era das plataformas de *streaming*, quando basta uma conexão com a internet para ter acesso a uma infinidade de arquivos tanto pagos, quanto gratuitos.

Todos esses avanços são referentes à evolução dos meios de gravação e reprodução de áudios, que se tornaram populares devido às gravações de músicas. No entanto, desde o início, um dos propósitos da invenção de Edison era a criação de *Livros Fonográficos* que permitiriam que pessoas cegas tivessem acesso à literatura sem a necessidade de pessoas que lessem livros em voz alta (RUBERY, 2011, p. 3). A partir deste propósito, as gravações foram acompanhando a evolução dos aparelhos, até que na década de 1930, com colaborações entre Estados Unidos e Reino Unido, já havia uma biblioteca com uma quantidade considerável de gravações de contos, romances, peças de Shakespeare e passagens da Bíblia, que circulava pelo mundo de língua anglófona. Esses volumes eram direcionados às pessoas cegas, principalmente aos veteranos da Primeira Guerra Mundial (*ibidem*, p. 6)

Ao longo deste percurso, a indústria fonográfica sempre tentou alcançar outros públicos, com a propaganda da facilidade em se ouvir ao invés de ler livros pesados, de poder descansar enquanto se ouvia grandes obras clássicas. A grande verdade, no entanto, é que o grande público sempre se sentiu “envergonhado” ao se aventurar pelo mundo da literatura em áudio, como se ouvir, em vez de ler, fosse uma tarefa para “preguiçosos” ou “incapazes” e que os benefícios, conhecimentos e respeito adquiridos pelo ato da leitura impressa não fossem os mesmos quando adquiridos por meio da audição, algo que ainda persiste nos dias atuais (*idem*, 2016, p. 241).

Ao mesmo tempo em que as pessoas não-deficientes sempre carregaram este estigma com relação à escuta dos livros, desde a época da invenção do rádio, ouvintes se encantaram com as transmissões de *radio dramas*, que grandes emissoras de rádio, como a BBC de Londres, começaram a produzir. No Brasil, a radionovela fez grande sucesso a partir da década de 1940, até a consolidação da teledramaturgia nas décadas subsequentes. Este formato de áudio, no entanto, diferencia-se um pouco do objeto midiático aqui estudado: enquanto os *radio dramas*,

eram/são uma espécie de adaptação do teatro interpretado por atores e precisavam/precisam de uma produção específica, já pensada desde o início para ser representada por atores, a maioria dos *audiobook* está quase sempre ligado à existência de um material impresso (livro) (RUBERY, 2016, p. 3). Essa diferenciação muitas vezes parece tão mínima devido ao fato de que, mesmo estando ligado a um material impresso, a produção envolve atores diferentes para representar os diálogos e a narrativa, bem como sons e efeitos de *background*, o que pode gerar uma enorme semelhança com as radionovelas. Seja como for, o fato é que o ser humano sempre se encantou com a narrativa de histórias e, quando olhamos para esses dois tipos de gêneros midiáticos, observamos que ambos remontam tradições antigas de narrativas, uma ao teatro (drama) e outra, no caso o *audiobook*, às antigas tradições de narrativas orais.

Nas civilizações antigas, histórias e conhecimentos eram transmitidos de forma oral pelos “sábios” que cada civilização convencionou, desde as narrativas orais das epopeias da Grécia antiga à figura dos bardos da cultura celta que percorriam aldeias e cidades com suas canções, poemas e histórias reunindo pessoas que se encantavam com as maravilhas contadas/cantadas por tais poetas. É importante dizer que a ideia aqui não é comparar as tradições orais com os “narradores” ou “letores” dos *audiobooks*. Existe um longo caminho que cruza séculos de culturas e diferentes gêneros literários, que não podem ser resumidos brevemente. Desses tipos de narrativas mencionados, é possível observar nitidamente que a figura da pessoa que empresta sua voz ao *audiobook* se aproxima daquelas das antigas tradições orais pelo fato de que precisa possuir a habilidade de, mesmo que esteja lendo um material impresso e não contando uma narrativa que está gravada em sua memória, dar vida à narrativa.

Na produção de um *audiobook*, essa figura recebe o nome de *ledor*. Tal denominação tem gerado certo debate, devido ao fato de que em alguns materiais ou plataformas digitais tais profissionais receberem o nome de “narrador”, “intérprete” ou ainda, “leitor”. A princípio, entendia-se que a função desempenhada por esses profissionais estava apenas relacionada à leitura em voz alta, respeitando todas as características impressas no texto, desde a ortografia e pontuação, até a pronúncia e entonação que cada parte do texto exigia. De acordo com Schittine (2016):

Durante muito tempo, o fato de dominar a leitura e ler para os outros não era nem mesmo considerado um sinal de status social ou intelectual. Na Grécia Arcaica e Clássica, por exemplo, o *ledor* era considerado um "instrumento vocal" do autor. O seu papel era, quase sempre, o de ser submisso, prestar um serviço para a palavra do autor: fazer o texto falar e, de preferência, da maneira mais próxima pensada pelo seu criador. Por isso, não era incomum que o trabalho da leitura fosse relegado a um escravo (que na Grécia e Roma Antigas era um homem culto), já que era uma maneira de servir e se submeter a algum "senhor" (nesse caso, o texto). (SCHITTINE, 2016)

Para muitos, esta era a visão do que seria o papel do leitor que emprestava sua voz para a leitura destinada aos deficientes visuais. Seu papel era apenas destinar seu tempo e voz para ler, sem nenhuma interferência para a leitura de textos. No entanto, como dito anteriormente, este papel, por vezes, se mistura com aqueles desempenhados por atores em outros meios de transmissão de narrativas: não basta apenas ler “roboticamente” as palavras de um texto. Para transmitir tudo aquilo que está registrado em um texto, por vezes, é preciso “interpretar” os papéis dos personagens de uma narrativa, bem como compreender as mensagens camufladas em figuras de linguagens presentes nos textos, para poder transmitir através da expressão oral durante gravação ou transmissão ao público receptor.

A busca por uma boa performance de leitura termina na escolha de atores consagrados no meio artístico, já que estes se especializam em interpretar papéis na dramaturgia e, portanto, possuem a desenvoltura para incorporar os diversos papéis que, por vezes, são necessários na produção de um *audiobook*. É isso que acontece no caso do material utilizado como auxílio para a compreensão da língua vernácula investigada neste estudo. A escolha de Tam Dean Burn para a função de leitor para a versão em *audiobook* de *Trainspotting* parece suprir todos os requisitos necessários não apenas para a leitura de um texto, mas também para a interpretação e transmissão dos aspectos necessários para a compreensão da narrativa e das particularidades linguísticas da obra de Welsh. Além de uma boa articulação e técnicas adquiridas em sua longa jornada como ator, Burn também é contemporâneo de Welsh, algo importante para se levar em conta, uma vez que, como a língua está em constante mudança, ter alguém que viveu no mesmo período de espaço (local) e tempo (época) que o autor e suas personagens para desempenhar o papel de leitor, demonstra o cuidado em se criar um material que se aproxima bem do fenômeno linguístico presente na obra literária impressa.

Tam Dean Burn é natural de Edinburgo, mais especificamente de Leith, local onde a maioria das narrativas de *Trainspotting* são situadas. Isto significa dizer que, em teoria, sua interpretação, entonação e o modo como pronuncia o *Scots* e o *Standard English (SE)* presente na obra de Welsh é próximo ao que foi “intencionalmente” incorporado à escrita. Para leitores estrangeiros, não familiarizados com o *Scots*, a leitura de *Trainspotting* pode ser desafiadora, já que até as palavras comuns ao *Standard English* parecem irreconhecíveis da maneira como são escritas. Ter o auxílio de um material tão bem produzido como este *audiobook* da Penguin Random House é de grande valia para se ter como base para a compreensão e análise do vernáculo escocês.

É claro que deve ser levado em conta o fato de que materiais midiáticos produzidos especificamente para a comercialização não representam literalmente a realidade de um



contexto tão complexo como o caso do *Scots* e suas variações dentro da Escócia. A versão em *audiobook* narrada por Burn, aqui utilizada, serviu como parâmetro para analisar e compreender o que é, e como o *Scots* se apresenta na obra literária analisada.

A seguir, faremos uma breve análise<sup>28</sup>, com a transcrição fonética de um segmento, para demonstrar como a utilização do *audiobook* pode ajudar na compreensão da língua vernácula. Serviram como base para esta análise as pronúncias convencionadas pelo *SE*, encontradas em dicionários como o *Cambridge Dictionary* e a cuidadosa análise dos excertos do material em áudio e as adaptações necessárias de acordo com o *alfabeto fonético internacional*. Para as palavras específicas do *Scots*, buscou-se os significados nos *Dictionaries of the Scots Languages*, disponíveis online. Este mecanismo de análise permite ter uma compreensão de quão próximo o *Scots* está da língua inglesa, bem como suas diferenças, particularidades e os porquês do debate acerca da situação linguística na Escócia. Isso nos leva à percepção e consciência de quão rico e extraordinário podem se tornar os estudos relacionados às literaturas em língua inglesa, quando permitidas e aceitas as variações de linguagens que subsistem em meio às realidades dos países anglófonos que merecem o respeito e admiração por toda história e tradição dentro das culturas de cada país desta comunidade global.

#### **2.4 - O Scots em *Trainspotting* – a obra literária**

O *Scots* aparece na obra *Trainspotting* misturado ao inglês, mas de forma diferente da que havia sido feita até então por outros escritores escoceses como os revivacionistas Robert Burns e Walter Scott. Enquanto no passado o propósito desses e demais autores era exaltar a história gloriosa da Escócia, ou destacar o escocês como alguém que merece o seu lugar na literatura por ter uma cultura própria merecendo ser representada em poemas ou romances por meio do vernáculo, Welsh surge com a ideia de escrever toda a obra na língua vernácula, utilizando o inglês em segundo plano, subvertendo o padrão existente até então.

A narrativa de *Trainspotting* é desenvolvida em monólogos interiores a partir dos pensamentos dos personagens. Mesmo quando não estão dialogando ou externando seus pensamentos com um interlocutor, a linguagem utilizada pelo escritor para representar esses pensamentos é a usual do personagem. Assim, um personagem que tem como variante uma linguagem carregada de sotaque regional, terá seu pensamento reproduzido de maneira e forma semelhante. Essa variação ocorre de acordo com as origens, condição social, nível educacional

---

<sup>28</sup> Mais uma vez, cabe aqui ressaltar que, devido às características deste trabalho, optamos por fazer apenas uma breve amostra de como é possível abordar num trabalho mais amplo futuramente. Portanto, optamos por demonstrar apenas um exemplo.

e até mesmo o estado de alucinação, êxtase, inebriação ou euforia de um personagem sob o efeito de alguma substância durante a narrativa.

Tomando como exemplo alguns extratos do capítulo intitulado *The Skag Boys*, Jean-Claude Van Damme and *Mother Superior*, que é a abertura do romance, podemos observar como os personagens utilizam a língua para se comunicar, ou expressar seus pensamentos, uma vez que o texto é narrado em primeira pessoa por Renton, que está vendo um filme, enquanto Sick Boy quer sair para adquirir mais drogas:

*The sweat wis lashing oafay Sick Boy; he wis trembling. Ah wis jist sitting thair, focusing oan the telly, tryin no tae notice the cunt. He wis bringing me doon. Ah tried tae keep ma attention oan the Jean-Claude Van Damme video.*

*As happens in such movies, they started oaf wi an obligatory dramatic opening. Then the next phase ay the picture involved building up the tension through introducing the dastardly villain and sticking the weak plot thegither. Any minute now though, auld Jean-Claude's ready tae git doon tae some serious swedgin.*

*- Rents. Ah've goat tae see Mother superior, Sick Boy gasped, shaking his heid.*

*- Aw, ah sais. Ah wanted the radge tae jist fuck off ootay my visage, tae go oan his ain, n jist leave us wi Jean-Claude. Oan the other hand, ah'd be gitting sick tae before long, and if that cunt went n scored, he'd haud oot oan us. They call um Sick Boy, no because he's eywis sick wi junk withdrawal, but because he's just one sick cunt.<sup>29</sup> (WELSH, 2006, p. 3)*

Neste trecho, há uma variedade de fatores que devem ser analisados: em primeiro lugar está o fato da transliteração do sotaque escocês, que traz formas estranhas à ortografia do inglês padrão, mas permanecem sendo vocábulos pertencentes ao *'Standard Scottish English (SSE)*<sup>30</sup>. A partir da pronúncia observada no *audiobook*, temos uma ideia de como é a pronúncia de algumas palavras que podem ser completamente diferente para não nativos do *Scots*<sup>31</sup>. Assim, no primeiro parágrafo, que é uma narrativa descritiva, temos as seguintes palavras: “**wis**” /wiz/, “**oafay**” /ɒfeɪ/, “**Ah**” /a/, “**jist**” /dʒɪst/, “**thair**” /ðer/, “**oan**” /vən/, “**tryin**” /ˈtraɪ.n/, “**tae**” /tə/ (no texto a junção de “no” e “tae” soa /nɔʔə/ com uma pausa glotal entre o /ɔ/ e /ə/), “**doon**” /du:n/, “**ma**” /ma:./, que vêm a ser, respectivamente, no inglês padrão (SE – *Standard*

<sup>29</sup> Versão em português: “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.

Como sempre acontece nesses filmes, eles começaram com uma obrigatória cena dramática de abertura. Daí acumulavam tensão na etapa seguinte, apresentando o vilão canalha e costurando uma trama toda esburacada. Mas quando menos se espera, o bom e velho Jean-Claude Van Damme tá pronto pra cair na porrada com tudo.

– Rents. Preciso ver a Madre Superiora – arfou o Sick Boy, sacudindo a cabeça.

– Tá – respondi. Eu queria que o maluco simplesmente sumisse da porra da minha frente, que fosse sozinho e me deixasse com o Jean-Claude. Por outro lado, não ia demorar muito pra eu também ficar na físsura, e se aquele viado fosse sozinho e comprasse a heroína, depois ia me deixar na mão. Não chamam ele de Sick Boy porque ele tá sempre torto de abstinência de heroína, e sim porque é mesmo um cara doente.” (WELSH, 2014 p. 7)

<sup>30</sup> Em português: Inglês Escocês Padrão.

<sup>31</sup> Essas pronúncias sempre aparecerão entre duas barras (/ /) logo após as palavras.

English)<sup>32</sup>: “was”, “off of”, “I”, “just”, “there”, “on”, “trying”, “to”, “down”, “my”. No segundo parágrafo, além das palavras já mencionadas temos: “oaf” /ɑ:f/ (como no inglês americano), “wi” /wi/, “ay” /aɪ/, “**thegither**” /θə'geð.ə/, “auld” /ɔld/, “git” /git/, que, respectivamente em SE são “off”, “with”, “of”, “together”, “old” e “get”. Nas falas de Renton e de Sick Boy, temos as palavras “heid” /hi:d/ (head em SE), “ootay” /əʔ/ (out contraído com “of”, se tornando “out of”, ou seja, fora), “ain” /em/ (own), “**haud oot**” /həʊldʔ/ (hold out), “um” /i:m/ (him), “**eywis**” /'ei.weɪz/ (always). Essas palavras fazem parte do vocabulário do escocês e estão de acordo com Crystal (2018) que traçou um padrão sobre o *Scots English*, na *The Cambridge Encyclopedia of the English Language* (CRYSTAL, 2018, p. 354).

Em segundo lugar, existem palavras que não fazem parte do SE, sendo características do *Scots* apenas, tais como: **swedgin** /swedʒɪn/, que no inglês seria *fighting* (briga, luta). Há também a ocorrência da palavra “visage” /vɪz'ædʒ/ que é francesa, sendo usada tanto na Inglaterra quanto na Escócia, no entanto a entrada desta palavra neste contexto pode ser considerada como um indício da influência francesa mencionada no capítulo anterior, uma vez que em SE seria mais comum se usar a palavra “view” (vista).

Existe também o aspecto gramatical que deve ser considerado na fala de Renton, quando este diz: “Aw, ah sais.” Nesta fala, tem-se a interjeição “Aw”, usada exclusivamente por escoceses ou por falantes com forte sotaque derivado do norte da Inglaterra, na fronteira com a Escócia, para expressar insatisfação, e a construção “ah sais”, que no SE seria “I said” (eu disse), é característica do *Scots*, em que a conjugação no passado simples da primeira pessoa do singular é flexionada desta maneira (CRYSTAL, 2018, p. 354).

É preciso também levar em conta o vocabulário, os xingamentos e as gírias usadas durante esta cena de abertura, que são constantes durante todo o romance. Tomando como exemplo as palavras “fuck”, suas variações, e “cunt” (que literalmente significa “vagina”) fora do contexto do romance são tidas como expressões insultivas. Durante o decorrer da narrativa é comum esse tipo de vocabulário entre os personagens que usam a primeira expressão como uma forma de intensificar a adjetivação ou mesmo para expressar alegria ou insatisfação. Já a segunda expressão é usada para designar, referir ou invocar um companheiro, principalmente os do grupo, podendo ser traduzido também como “babaca” ou “idiota”<sup>33</sup> sem levantar o valor pejorativo<sup>34</sup> e ofensivo que usualmente tem no mundo da língua inglesa, ou seja, no contexto

<sup>32</sup> Em português: Inglês Padrão.

<sup>33</sup> O termo utilizado na versão em português é “viado”, principalmente no excerto analisado (WELSH, 2014, p. 7). O que parece encaixar bem no contexto, apesar de não expressar o mesmo significado literal.

<sup>34</sup> No caso da palavra “babaca”, é importante ressaltar que há um sentido pejorativo semelhante ao termo “cunt”, já que originalmente também era utilizado para se referir à vulva, ou seja, a parte externa da genitália feminina.

do romance é algo comum ao grupo de amigos, sendo um uso bastante particular dos escoceses.

Por meio destas expressões e da forma como são usadas, verifica-se que o contexto de uso é um ambiente íntimo entre dois amigos, ou seja, um ambiente informal onde os participantes do evento linguístico não estão preocupados com nenhuma convenção sociolinguística. Cabe ressaltar que expressões como as mencionadas aparecem num contexto de masculinidade tóxica, oriunda da cultura misógina da época, mas que ainda persiste nos dias atuais, apesar de todo esforço para se combater tal pensamento.

No exemplo citado, e em outros, a narrativa é em primeira pessoa, o que determina o uso da linguagem com traços de oralidade. Tomamos como exemplo o diário que aparece na obra intitulado *Junk Dilemmas*, narrado por Renton, e que reflete os dilemas que o escritor provavelmente teve, já que foram escritos num período em que ele próprio estava em tratamento para dependência química. Nestas sessões o personagem expõe suas ideias como se estivesse falando consigo mesmo, sem a preocupação de um interlocutor estar a par de seus pensamentos: “*Ah ’m just lettin it wash all over me, or wash through me... clean oot fae the inside.*” (WELSH, 2006, p. 14). Observa-se neste trecho apenas a transliteração do sotaque do personagem, o que causa uma impressão de que estamos tendo contato direto com a consciência do personagem divagando livremente sem a intenção de se fazer compreendido por outros.

Tomando como exemplo uma passagem que mostra os pensamentos de Simon, chamado de Sick Boy, é possível identificar seu posicionamento diante a política e sua atitude individualista diante a sociedade:

*... the socialists go on about your comrades, your class, your union and society. Fuck all that shite. The Tories go on about your employer, your country, your family. Fuck that even **mair**. It’s me, me, fucking ME, Simon David Williamson, NUMERO FUCKING UNO, versus the world, and it’s one-sided **swedge**. It is really so fucking easy... Fuck them all. I admire your rampant individualism, Shimon. I shee parallellsh wish myshelf ash a young man. Glad you shed that Sean. Others have made shimilar comments.*<sup>35</sup> (Welsh, 2006, p. 30)

Neste trecho, Sick Boy está mantendo uma conversa mental com Sean Connery, ator escocês por quem tem verdadeira fixação. Ao longo do romance é possível encontrar diversos momentos em que Sick Boy dialoga internamente com o ator Sean Connery. Sobre o uso do *Scots* no texto, observa-se que Sick Boy, utiliza uma linguagem com poucos vocábulos oriundos do vernáculo escocês: “**mair**”, para “*more*” (mais) e “**swedge**”, para “*fight*” (luta). Ele é um

---

<sup>35</sup> Versão em português: “... os socialistas ficam falando nos seus camaradas, sua classe, seu sindicato e a sociedade. Que se foda essa merda toda. Os conservadores ficam falando no seu patrão, seu país, sua família. Que isso se foda mais ainda. Sou eu, eu, apenas EU, Simon David Williamson, NUMERO FUCKING UNO, contra o mundo, e é uma briga de igual pra igual. É realmente tão fácil... Que se fodam todos eles. Admiro cheu individualichmo echuberante, Cháimon. Vecho paraleloch comigo mechmo, quando era chovem. Fico felich em chaber dicho, Sean. Outroch chá ficheram comentárioch chemelhantech.” (WELSH, 2014)

personagem que se julga superior a todos, e nesses momentos de introspecções ou atuação, ele demonstra sua habilidade de utilizar a língua padrão de forma mais pura. Nesta passagem, Sick Boy troca o som /s/, por /ʃ/ em todas as palavras com “s”, tais como: “*shee*” = “*see*” (ver), “*parallelsh*” = “*parallels*” (paralelos), “*wish myshelf*” = *with myself* (comigo mesmo), “*ash*” = *as* (como), “*shed*” = *said* (disse) e “*shimilar*” = *similar* (similar), são transcrições de Sick Boy imitando a forma como o ator Sean Connery fala em seu diálogo interno. Connery, por ser escocês, pode ser interpretado como um modelo para a identidade nacional escocesa ou figura de orgulho por ter sido um artista tão bem-sucedido a ponto de receber o título de cavaleiro pela rainha e representar o símbolo do herói escocês que luta e defende a independência da Escócia. No entanto, o interesse de Sick Boy pelo ator parece estar relacionado ao fato de Connery ter interpretado James Bond no cinema, personagem que representava muito mais do que um agente secreto, mas também o modelo para o homem forte, perspicaz, inteligente e capaz de não apenas salvar o mundo em suas missões, mas também, conquistar tudo o que quer, todas as mulheres e estar nos ambiente mais luxuosos, bem como matar a sangue frio todos os que cruzam seu caminho e tentam impedi-lo de concretizar sua missão. Todos esses elementos aparecem de forma subentendida nesse diálogo interno de Sick Boy e Connery.

Esses e outros fatores contribuem para a compreensão do modo como o uso da língua varia em *Trainspotting*. Para confirmar essa ideia pode-se tomar como base o argumento de A. J. Aitken (2015), que afirma que:

O discurso de um indivíduo vai variar de acordo com região (algumas regiões são surpreendentemente mais “escocesas” do que outras), classe social, idade, sexo, circunstância (por exemplo, o famoso contraste entre o discurso da sala de aula e o do playground), e as lealdades nacionais e locais do falante. Este discurso misturado e variado é o que é o vernáculo do dia-a-dia, mas agora nada mais do que isso.<sup>36</sup> (AITKEN, 2015, p. 7)

Portanto, o uso da língua sempre varia de acordo com o falante, a situação e a consciência do narrador, que pode ou não utilizar o vernáculo na narrativa. Para ilustrar essa afirmação, pode-se tomar como exemplo o capítulo intitulado “*Growing up in public*” (WELSH, 2006, p. 32), onde o narrador onisciente narra o texto em terceira pessoa utilizando o inglês padrão e reproduz os diálogos utilizando a língua vernácula, como uma forma de caracterizar os personagens. Neste episódio, Nina, uma adolescente, é a personagem principal e a situação narrada é um velório que está acontecendo em sua casa. A certo ponto, Geoff, um

<sup>36</sup> Tradução do original: “*The speech of an individual will vary according to region (some regions being strikingly more ‘Scottish’ than others), social class, age, sex, circumstance (for example, the well known contrast between classroom and playground speech), and the national and local loyalties of the speaker. This mixed and variable speech is the country’s everyday vernacular, but now no more than that.*”

primo, recém-graduado em literatura, procura-a para conversar:

*Shite. Geoff was coming over to talk to her. She had once pointed him out to Shona, who said he looked like Marti from Wet Wet Wet. Nina hated both Marti and the Wets and, anyway, thought that Geoff was nothing like him.*

- Awright, Nina?

- Aye. It's a shame **about** Uncle Andy.

- Aye, **Whit kin ye say?** Geoff shrugged his shoulders. He was twenty-one and Nina thought that he was ancient.

- So when **dae ye** finish the school? He asked her.

- Next year. Ah wanted **tae** go now but ma hassled **us tae stey**.

- Takin O Grades?

- Aye.

- Which **yins?**

- English, Maths, Arithmetic, Art, Accounts, Physics, Modern Studies.

- **Gaunnae** pass them?

- Aye. It's no hard. Cept Maths.

- Then **whit?**

- **Git** a job. Or **git oan** a scheme.

- No **gaunnae stey oan n** take Highers?

- Naw.

- **Ye** should. You could go **tae** University.

- **Whit fir?**

*Geoff had to thin for a while. He had recently graduated with a degree in English Literature and was on the dole. So were most of his fellow graduates. – It's good social life, he said.<sup>37</sup> (WELSH, 2006, p. 38)*

Neste excerto, é clara a semelhança do uso do vernáculo usado pelos revivacionistas do século XIX, como Walter Scott, que usava o inglês padrão usado na narração e o vernáculo apenas nos diálogos. Analisando a situação descrita, temos dois jovens numa conversa descontraída. Ambos possuem bom nível de escolaridade: no caso de Geoff, que possui

<sup>37</sup> Versão em português: Merda. Geoff aproximava-se para conversar com ela. Certa vez ela o tinha mostrado ao longe para Shona, que disse que ele se parecia com o Marti do Wet Wet Wet. Nina odiava tanto o Marti quando os Wets e, de qualquer modo, achava que o Geoff não tinha nada a ver com ele.

– Tudo bem, Nina?

– Sim. Uma pena o que aconteceu com tio Andy.

– Sim, mas o que se pode dizer?

– Geoff deu de ombros. Tinha vinte e um anos, e Nina o achava muito velho.

– E aí, quando cê termina a escola? – ele perguntou.

– Ano que vem. Queria sair agora, mas a mãe me forçou a ficar.

– Estudando pros exames-padrão?

– Sim.

– Quais?

– Inglês, matemática, aritmética, arte, contabilidade, física e estudos contemporâneos.

– Vai passar?

– Sim. Não é tão difícil. Menos matemática.

– E depois?

– Vou arranjar um emprego. Ou abrir um negócio.

– Não vai ficar pra fazer os exames superiores?

– Não.

– Cê devia. Cê podia ir pra universidade.

– Pra quê? Geoff precisou pensar por alguns instantes. Formara-se recentemente em literatura inglesa, e estava desempregado. O mesmo podia ser dito sobre a maioria de seus colegas formandos. – A vida social é bem boa – disse. (WELSH, 2014)

graduação em Literatura, seria esperado que usasse uma linguagem muito mais formal do que Nina. No entanto, a situação íntima e familiar leva os indivíduos a estabelecerem uma conversa informal que justifica a variação linguística de ambos, como descrito por Aitken anteriormente.

Temos ainda neste extrato uma informação importante sobre a falta de expectativa dos jovens daquela região. Ao incentivar Nina a ir para a universidade e ela questionar o porquê, Geoff é levado a pensar no seu próprio caso: recém-graduado, está desempregado e vive à base de benefícios do governo, em decorrência da recessão econômica no Reino Unido durante os anos 80 e 90.

Dentre outros aspectos relacionados à variação linguística em *Trainspotting*, é interessante analisar uma cena contida no capítulo “*Inner Shitty*” (WELSH, 2006, p. 109), quando Begbie e Renton estão indo a Londres de trem e encontram turistas canadenses. Ao tentarem conversar, enfrentam certas dificuldades, pois não são compreendidos devido ao forte sotaque:

- *No fucking shy, they British Rail cunts, eh? Ah sais nudging the burd next tae us.*
- *Pardon? It sais tae us, sortay soundin like, 'par-dawn' ken?*
- *Whair's it yis come fae then?*
- *Sorry, I can't really understand you... These foreign cunts've goat trouble wi the Queen's fucking English, ken. Ye huv tae speak louder, slower, n likesay mair posh, fir the cunts tae understand ye.*
- *WHERE...DO...YOU...COME...FROM?*
- [...]
- *Ehm... we're from Toronto, Canada.*
- *Tirawnto. That wis the Lone Ranger's mate, wis it no? ah sais. The burds jist look it us. Some punters dinnae fuckin understand the Scottish sense ay humour.*
- *Where are you from? The other burd sais. Pair ay rides n aw. That rid-heided cunt make a good fuckin move sittin here, ah kin tell ye.*
- *Edinburgh, Rents goes, tryin tae sound aw porsh, ken. Fuckin smarmy rid-heided cunt. He's aw ready tae steam in now, aw Joe-fuckin-Cool, once Franco breks the fucking ice.*<sup>38</sup> (WELSH, 2006, p. 115)

<sup>38</sup> Versão em Português: “– Esses veados do British Rail metem a faca, hein? – eu digo, cutucando a mina do meu lado.

– Perdão? – ela me diz, com um sotaque todo esquisito.

– Dondé que cês são?

– Sinto muito, não consigo entender o que você está dizendo... – esses estrangeiro de merda têm problema com o inglês real, saca? A gente tem que falar mais alto, mais devagar, parecendo afrescalhado, pra que eles entendam o que a gente tá falando.

– DE... ONDE... VOCÊS... SÃO?

[...]

– Hã... Somos de Toronto, no Canadá.

– Toronto! É o parceiro do Zorro, né? – eu digo, e as mina só ficam me olhando. Tem gente que não entende mesmo o senso de humor escocês.

– E de onde vocês são? – pergunta a outra mina. Duas puta dumas gostosa. Esse veado desse ruivo acertou em cheio sentando aqui, pode crer.

– Edimburgo – responde o Rents, soando todo metido a besta, saca? Que oportunista, esse ruivo veadinho. Agora que Franco já quebrou o gelo ele tá pronto pra entrar no jogo, todo metido a galã.” (WELSH, 2014)

Nesse contexto, verifica-se o choque das duas culturas, aqui representadas por falantes nativas de inglês, mas de lugares e variantes diferentes. E é neste ponto que se confirma a afirmação de David Crystal sobre o fato de que “de todas as variações do inglês que se desenvolveram dentro nas Ilhas Britânicas, nenhuma é mais distinta ou mais divergente do inglês padrão do que aquelas relacionadas à Escócia”<sup>39</sup> (CRYSTAL, 2018, p. 348).

Ao se dirigir à garota, descrita por ele como “*burd*” (no *SE bird*, pássaro), Begbie não consegue se fazer entender devido à maneira como pronuncia as palavras. Depois que percebe que as canadenses não entendem seu sotaque, ele infere que se falar alto e devagar, elas vão entender. Desta forma, ele se adequa à situação para se fazer entendido. Ao mesmo tempo, Begbie demonstra um forte orgulho pelo seu modo de falar, chegando a inferir que seu inglês é tão perfeito quanto ao da rainha. Destaca-se na fala de Begbie a forma como pronuncia a palavra Toronto, que soa de forma completamente diferente na língua vernácula: *Tirawnto*, que de certa forma tenta imitar a pronúncia da interlocutora que soaria algo como /t'rən.əʊ/, mas Begbie pronuncia de uma forma intermediária entre a pronúncia da canadense e àquela comum aos não canadenses que pronunciam o segundo “t” da palavra, soando /t'rəʊn.təʊ/. Quando Renton responde sobre a origem de ambos, ele diz que são de *Edinburgh*. Neste trecho, o uso da palavra tal como no *SE*, dá a entender que Renton está tentando fazer-se compreendido. Fora deste contexto, seria mais comum o uso da escrita como “*Edinbra*” ou “*Embra*”, sendo esta a maneira como é escrita no *Scots*. A justificativa para o uso do termo por Renton estaria no fato de ele estar tentando atrair o interesse das turistas ao tentar soar da forma mais “cultura” possível.

Ainda sobre a questão de adequação da língua em situações variadas, temos um dos episódios mais marcantes do romance, quando Renton e Spud comparecem ao tribunal por roubarem livros. Fica claro que o fato de Renton saber adequar seu vocabulário, a maneira como se comporta diante do tribunal e também sua suposta resolução em tentar tratar seu vício ajudam-no a se livrar da prisão. Já Spud, por não sabe usar a língua padrão, se embaraça diante do juiz e é condenado a alguns meses de prisão.

Em primeiro lugar, o magistrado se dirige a Renton, é possível observar que Renton alterna da variação linguística mais característica do *Scots*, quando narra, para o inglês padrão, quando se expressa oralmente diante do magistrado:

*The magistrate lets oot a sharp exhalation. It isnae a brilliant job the cunt's goat, whin ye think aboot it. It must git pretty tiresome dealin wi radges aw day. Still, ah bet the poppy's fuckin good, n naebody's asking the cunt tae dae it. He should try tae be a wee bit mair professional, a bit mair pragmatic, rather than showin his annoyance so much.*

<sup>39</sup> No Original: “Of all the varieties of English which have developed within the British Isles, there are none more distinctive or more divergent from Standard English than some of those associated with Scotland.”



– *Mr Renton, you did not intend to sell the books?*  
 – **Naw.** *Eh, no, your honour. They were for reading.*  
 – *So you read Kierkegaard. Tell us about him, Mr Renton, the patronising cunt sais.*  
 – *I'm interested in his concepts of subjectivity and truth, and particularly his ideas concerning choice; the notion that genuine choice is made out of doubt and uncertainty, and without recourse to the experience or advice of others. It could be argued, with some justification, that it's primarily a bourgeois, existential philosophy and would therefore seek to undermine collective societal wisdom. [...]*<sup>40</sup> (WELSH, 2004, p.165)

Já Spud, além de não ter a capacidade de se articular por estar nervoso, ao fazê-lo se expressa em poucas sentenças entrecortadas e não utiliza o inglês padrão, o que o prejudica ainda mais, já que, preconceituosamente, quem fala com a pronúncia característica ou com palavras oriundas do *Scots* não é prestigiado diante da elite dominante:

– *And you, Mr Murphy, you intended to sell the books, like you sell everything else that you steal, in order to finance your heroin habit?*  
 – *That's **spot on** man . . . eh . . . **ye goat it, likesay**, Spud nodded, his thoughtful expression sliding into confusion.*  
 – *Thanks. . . eh, ah mean. . . **nae hassle, likesay**.*<sup>41</sup> (*ibidem*, p. 166)

E após ser humilhado pelo magistrado e condenado à dez meses de reclusão, ainda agradece, dizendo: “*Thanks. . . eh, **ah mean. . . nae hassle, likesay**.*”<sup>42</sup> (*ibidem*), enquanto Renton acaba por ser tratado com condescendência pelo magistrado e ainda tem sua sentença suspensa, na condição de que se tratasse, graças ao seu discurso sagaz.

Muitos são os aspectos a serem analisados sobre o uso do vernáculo escocês em *Trainspotting*, mas diante dos exemplos apresentados a identidade nacional fica clara. Ao representar o cidadão comum, Welsh não utiliza apenas algumas palavras do *Scots* ao longo dos diálogos, nem apenas o faz para a exaltação da nação, tal como os revivacionistas, Robert

<sup>40</sup> Versão em português: O magistrado dá um suspiro brusco. O trabalho desse merda não é grande coisa, quando se para pra pensar. Deve ser muito cansativo ter que lidar com vagabundo o dia todo. Ainda assim, aposto que a grana é muito boa, e além de tudo ninguém forçou o cara a aceitar o emprego. Ele devia tentar ser um pouquinho mais profissional, um pouco mais pragmático, ao invés de ficar se esforçando tanto pra demonstrar que tá entediado.

– Sr. Renton, o senhor não tinha a intenção de vender os livros?  
 – Nem. Quer dizer, hã, não, Excelência. Eu pretendia lê-los.  
 – Então o senhor lê Kierkegaard. Fale um pouco sobre ele, sr. Renton – pede o viado arrogante.  
 – Eu me interessou por seus conceitos de subjetividade e verdade, particularmente por suas ideias a respeito de escolhas; a noção de que as escolhas genuínas surgem da dúvida e da incerteza, sem recurso à experiência ou aos conselhos de outros. Poderíamos dizer, com certa propriedade, que é uma filosofia existencial primariamente burguesa, e que assim busca minar a sabedoria coletiva da sociedade. (WELSH, 2014, p. 143)

<sup>41</sup> Versão em português: – E o senhor, sr. Murphy, tinha a intenção de vender os livros, como vende todas as coisas que rouba, para custear seu vício em heroína?  
 – É bem por aí, cara... hã... cê sacou tudo e tal – diz Spud, balançando a cabeça com uma expressão que de pensativa logo se torna confusa. (*ibidem*, p. 144)

<sup>42</sup> – Valeu... hã, quero dizer... tudo bem e tal... (*ibidem*)

Burns, *Sir* Walter Scott, ou mesmo os antigos *Makars*, o faziam. Ao invés de exaltar uma terra exuberante, ou a valentia do povo escocês, Welsh expõe o que existe de mais obscuro e o que muitos tentariam esconder.

## CAPÍTULO III

### O Scots em *Trainspotting* – o filme

#### 3.1. – O processo de recriação

Lançado no Brasil sob o título “*Trainspotting: Sem Limites*”, o filme de Danny Boyle de 1996 tem o enredo baseado na obra literária de Irvine Welsh, que inclusive participa fazendo o papel de Mikey Forrester, um traficante de drogas que aparece em 07’20’ do filme<sup>43</sup> entregando supositórios de ópio para Mark Renton. O título original em inglês é idêntico ao da obra literária, isto é, “*Trainspotting*”, o que passa a ideia ao grande público comum de que será uma cópia “fiel” ao livro, fonte primária para a adaptação. No entanto, como veremos adiante, a obra cinematográfica (fonte secundária) apresenta características peculiares que divergem da literária e apresenta na narrativa informações de forma diferente que, por vezes, leva o espectador a fazer interpretações distintas daquelas inferidas a partir da obra literária.

Essas divergências tornam a obra cinematográfica original e independente da literária. Para compreender o filme, não é necessário ter conhecimento do livro. Ambos encerram em si informações e detalhes suficientes e capazes de criar dois enredos originais, cada um com as características próprias do tipo de transmissão ao qual pertencem. Para os leitores críticos e atentos aos detalhes que compõem toda a narrativa, o livro de Welsh tem como um dos destaques a linguagem e como chamariz, além da temática controversa, a língua vernácula que, apesar de ser desafiadora, transforma a narrativa em algo empolgante e, por meio dela, o leitor tem acesso aos personagens, seus fluxos de consciência e ações de uma forma tão única, que é possível sentir-se imerso na cultura escocesa<sup>44</sup>. Já o filme tem como ferramenta principal para a criação do enredo a apresentação de imagens, sons e trilha sonora<sup>45</sup>, que formam os efeitos

---

<sup>43</sup> A referência de tempo relacionada ao filme neste trabalho, é o do título disponível no aplicativo Now/Claro TV.

<sup>44</sup> De acordo com neurocientistas e pesquisadores da área de neurolinguística, os estímulos visuais que o cérebro recebe ao visualizar palavras desencadeiam uma série de sinapses e interconexões em diversas áreas do cérebro. Uma vez que as palavras são decodificadas, a imaginação entra em ação e vários pontos do cérebro são ativados e dão ao leitor sensações semelhantes àquelas que ele teria se estivesse vivenciando a experiência descrita no texto de forma física, isso devido ao fato de a leitura junto a imaginação despertar áreas responsáveis pela manifestação de emoções, como o sistema límbico (KWELDJU, 2015 p. 129-130). No caso da leitura das obras de Welsh que utilizam o Scots, o leitor (estrangeiro, não familiarizado com o Scots) ao decifrar as palavras que aparecem escritas como são pronunciadas (foneticamente), e perceber que são próximas ao inglês, bem como descobrir o significado daquelas estranhas a língua inglesa, terá “sensações” semelhantes àquelas que teria se estivesse interagindo direta e pessoalmente com falantes do Scots. Já que a língua é parte fundamental da cultura de um povo, conclui-se que o leitor de Welsh terá uma experiência mais “vívica” com a cultura escocesa do que aquela que teria se o livro fosse escrito no inglês padrão.

<sup>45</sup> A escolha da trilha sonora de *Trainspotting* é muito eficiente no que diz respeito à construção de ambientação e criação de identidade das personagens. A música de abertura, *Lust for life*, do cantor Iggy Pop, por exemplo, ao

*audiovisuais*, que com os demais elementos criam cenas onde os personagens se apresentam com figurino, maquiagem, expressões corporais e toda a composição cenográfica, e desenvolvem as ações que nos remontam à origem nacional onde se passa a história. No caso de *Trainspotting* (o filme), o que se destaca à primeira vista é a temática das drogas e todo o submundo degradante onde se passam grande parte dos acontecimentos.

Sobre este fenômeno, Linda Hutcheon (2013) diz que:

[...] a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (um poema para um filme) ou gênero (épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: contar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente diferente.<sup>46</sup> (HUTCHEON, 2013, p. 07)

Esta é uma das definições que Hutcheon dá para a adaptação e que serve para a compreensão de como, durante o processo de adaptação, alguns aspectos da narrativa de *Trainspotting* se diferenciam do livro. Ao optar por adaptar o livro de Welsh, o diretor Danny Boyle retirou elementos de uma mídia (livro) e levou para outra (filme/cinema). Estes elementos, na obra literária, são desenvolvidos ao longo de várias páginas e capítulos. Ao ler o livro de Welsh, logo de início, não é possível ter uma ideia de como é a aparência física, o caráter, ou o comportamento do protagonista. Estas informações vão sendo dadas ao longo da narrativa até que, em determinado momento, o leitor tem uma imagem mental de como Renton é fisicamente, bem como o seu caráter e o seu comportamento diante de determinadas situações. Já na narrativa fílmica, temos todas estas informações na abertura do filme: dentro de aproximadamente cinco minutos conhecemos o protagonista, sabemos de seus vícios, hobbies, caráter, seus companheiros e seu posicionamento sobre diversas problemáticas da sociedade contemporânea. Isto se dá devido ao fato de que a apresentação de imagens elimina a necessidade de todas as descrições para a composição dos personagens, cenários e ações, ou seja, vários elementos nos são apresentados num curto espaço de tempo e em poucas cenas.

Ainda sobre a afirmação de Hutcheon, é possível observar que, como dito anteriormente, há uma mudança com relação ao que se destaca na obra literária e na obra

---

mencionar o uso de drogas e álcool, fala justamente sobre o desejo de viver e experienciar algo a mais do que o trivial de uma vida comum. Ou seja, a mesma busca dos personagens do filme, em especial Renton, diante da vida sem muitas expectativas devido ao contexto político, social e econômico do momento retratado. É importante também ressaltar que o cantor é mencionado tanto no filme quanto no livro de Welsh, já que era um dos principais nomes da música e cultura punk da época que representava a subversão cultural como uma forma de alternativa ao estilo de vida dos anos 90.

<sup>46</sup> No original, em inglês: “[...] *an adaptation is an announced and extensive transposition of a particular work or works. This “transcoding” can involve a shift of medium (a poem to a film) or genre (an epic to a novel), or a change of frame and therefore context: telling the same story from a different point of view, for instance, can create a manifestly different interpretation.*”

cinematográfica. É mais do que evidente, na obra de Welsh, a questão identidade nacional que acompanha a narrativa por meio da língua vernácula. Como vimos anteriormente, o uso do *Scots* na literatura serviu, em diferentes épocas, como instrumento para as causas nacionalistas das quais faziam parte diferentes escritores escoceses em diferentes épocas da história da Escócia. Na obra de Welsh, a função do *Scots* apresenta a questão da língua como parte da identidade nacional, já que ele o utiliza, não apenas para caracterizar os personagens e exaltar o país enquanto nação, mas também para mostrar que através dele, enquanto língua vernácula, é possível narrar e trazer à tona questões sociais, políticas e éticas. No filme, o *Scots* deixa de ser o elemento que mais chama a atenção, já que a representação gráfica cede lugar à fala e à composição audiovisual. Destaca-se bastante a temática das drogas, o papel que elas desempenham na vida de cada personagem, o motivo pelo qual eles as utilizam e o que eles fazem para consegui-las. Pode-se elencar, ainda, os problemas e consequências que acompanham as drogas, juntamente com as situações cômicas, dramáticas ou violentas que sempre são mostradas durante os momentos nos quais os personagens utilizam-na, ou nos pós uso. O *Scots* está presente para caracterizar melhor os personagens, sendo que alguns falam de maneira bem carregada, como no caso dos personagens Begbie e Spud, enquanto outros de maneira menos carregada, como no caso de Renton, tanto nos diálogos quanto na voz narrativa que acompanha todo o desenrolar da trama, e de Sick Boy, interpretado pelo ator John Lee Miller, que, mesmo sendo um inglês londrino, faz uma atuação brilhante do personagem e também do sotaque escocês.

Esta mudança de foco leva o espectador de *Trainspotting* a ter interpretações diferentes daquelas criadas a partir da leitura do livro. No filme, por exemplo, tem-se a impressão de que Renton é um personagem inconsequente e irresponsável, que é capaz de tudo para conseguir alimentar seu vício e que no final dá um golpe nos amigos ao ficar com todo o dinheiro de uma negociação de uma grande quantidade de drogas. No livro, através do acesso às informações de sua vida pessoal do motivo pelo qual ele se torna viciado, sabemos, por exemplo, que ele perdeu dois irmãos, um mais novo que era deficiente (WELSH, 2004, p. 181), e um mais velho que servia ao exército britânico e morreu em combate num dos conflitos na fronteira com a República da Irlanda (WELSH, 2004, p. 209). O primeiro evento tem profundo impacto na vida de Renton, e contribuiu para que ele se aprofundasse nas drogas; já o segundo contribuiu para que ele se revoltasse ainda mais para com a sociedade, principalmente pelo fato do irmão, por fazer parte do exército e aparentemente ter um estilo de vida padrão aos olhos da sociedade e dos pais, algo que para Renton era a representação de algo desprezível.

Esta mudança de foco, ou até mesmo de interpretação de uma mídia para outra, deve-se

em parte ao fato de que, ao se fazer uma adaptação, o criador incute nela a sua interpretação da fonte primária, bem como utiliza dos recursos técnicos disponíveis para a criação artística. É isto que o diretor Danny Boyle faz ao adaptar *Trainspotting* para o cinema: ele ajusta, altera algumas informações e torna adequados (HUTCHEON 2013, p. 29) os elementos retirados da obra de Welsh para o cinema. Neste processo criativo, pode-se concluir que esta adaptação, por ser feita de maneira anunciada, declarada e, inclusive, como participação do escritor durante o processo, funciona como uma forma de *tradução*, já que a linguagem literária (escrita) e a cinematográfica (audiovisual) são distintas e possuem características e recursos diferentes, podendo ser comparadas à “línguas” diferentes quando são utilizadas em traduções. O trabalho de um tradutor não é apenas intermediar e converter as palavras de uma língua para outra. Até mesmo as traduções de textos não-literárias ou as traduções orais simultâneas exigem do tradutor a capacidade de saber receber uma informação, interpretá-la, fazer uma adequação (adaptação) e em seguida retransmitir a informação na língua alvo. Isso demanda técnica e sensibilidade para entregar ao público uma “tradução” suficientemente eficaz.

Esta ideia de “tradução” de uma mídia para outra está presente no conceito de “*transcrição*”, cunhado por Haroldo de Campos (2015), que muitos estudiosos acham mais adequado do que o conceito de adaptação. Campos utiliza o exemplo da tradução poética, onde a capacidade de captar a ideia de uma poesia e transformá-la em algo que faça sentido na língua alvo é mais importante do que a questão da fidelidade às palavras e à tradução literal da obra poética. Ele diz que: “A exatidão [...] no traduzir se regula não por essa busca imprecisa de ‘similaridade’ no plano do significado, mas pelo resgate da ‘afinidade’” (CAMPOS, 2015, p. 102). Esta afirmação, ao ser aplicada à tradução de um enredo de uma mídia para outra, onde as linguagens são diferentes, como no caso da narrativa de *Trainspotting* (da literatura para o cinema), encaixa-se perfeitamente no que diz respeito ao fato de ambas as obras, apesar de terem o mesmo enredo e personagens, apresentarem originalidade e formas distintas de construir as narrativas.

Apesar de muitos considerarem os conceitos de *adaptação* e *transcrição* antagônicos, é possível encontrar afinidades entre ambos. Como visto anteriormente, a Teoria da Adaptação trabalha com a ideia de que o responsável pela adaptação ajusta, altera e adequa elementos da fonte primária e cria uma nova obra, que mantém com aquela diferentes graus de similaridades e afinidades, algo que também está encerrado no conceito de *transcrição*. É importante fazer este destaque, para que fique claro que diferentes correntes tratam da originalidade de obras artísticas de formas diferentes, mas que ambas dão conta de explicar os fenômenos envolvidos processo de criação de novas obras artísticas inspiradas em outras manifestas anteriormente.

### 3.2. Interpretações e análises do uso do *Scots* na adaptação cinematográfica

Diferente da obra literária, a adaptação cinematográfica apresenta o *Scots* de maneira um pouco distinta no que diz respeito à frequência de palavras que divergem da língua padrão da Escócia. Isto se dá, em grande parte, devido ao público alvo para o qual a obra cinematográfica foi direcionada. Uma produção cinematográfica envolve uma grande equipe e faz parte de uma indústria que demanda dinheiro e exige retorno financeiro. Mesmo sendo financiado pela Film4, uma organização que trabalha com investimento de verbas públicas para a produção de filmes e outros produtos audiovisuais, o projeto contou com o investimento de outras companhias, como a PolyGram, que investiu bastante dinheiro na divulgação (WESTBROOK, 2021) e para ser lançado no Estados Unidos pela Miramax, algumas partes do filme precisaram ser dubladas, para facilitar a compreensão do público americano (JENKINS, 1996). Esta forma de adaptação para o público não-escocês já aponta para o fato de que o *Scots*, na adaptação cinematográfica, desempenha um papel diferente daquele desempenhado na obra literária.

Segundo Claire Ellender (2015), o papel desempenhado pela língua vernácula em *Trainspotting* (o filme) é o de caracterização dos personagens (ELLENDER, 2015, p. 11). Isto remonta à forma como os escritores revivacionistas do passado utilizavam o *Scots* nos diálogos para caracterizar os personagens escoceses em suas obras. No caso da obra cinematográfica, isso também ocorre, porque o *Scots* é mais utilizado na forma oral durante os diálogos e durante a narração em *off*, diferente da literária, que constrói toda a narrativa a partir da linguagem escrita, que é a representação gráfica da oral.

Ao longo dos diálogos de *Trainspotting* (o filme) há, junto ao *Scots*, uma mistura de variações linguísticas que são usadas de acordo com o personagem e a situação na qual ele está inserido no momento da ação. É importante destacar que estas variações surgem sempre em meio ao inglês padrão, na maioria das vezes em sua variante escocesa (*SSE – Standard Scottish English*), sendo também possível encontrar palavras que originalmente foram incorporadas ao vocabulário escocês vindas de outras línguas durante o processo histórico de formação do *Scots*. Tais traços linguísticos, junto às diferentes formas de variações linguísticas ao longo do enredo, faladas por diferentes camadas sociais que não têm suas falas representadas, conferem a várias cenas um caráter heteroglóssico (BAKHTIN *apud* ELLENDER, 2005, p. 31). Para melhor compreensão desta característica, faz-se necessário ter em mente, mesmo que de forma resumida, uma definição para o complexo conceito bakhtiniano de *Heteroglossia*. Para Williams (2005):

Conforme teorizado por Bakhtin, a heteroglossia é uma condição das sociedades mais modernas, em contraste com a monoglossia ou poliglossia que caracterizavam as formas anteriores de sociedade. A heteroglossia é marcada pelo reconhecimento da diferença, multiplicidade ou estratificação dentro e entre as línguas. Como tal, é uma poderosa rejeição das reivindicações unificadoras e dominantes da monoglossia, sejam elas “meramente” discursivas ou substantivamente políticas.<sup>47</sup> (WILLIAMS, 2005, p. 213)

Sem entrar em detalhes profundos da teoria bakhtiniana, os conceitos mencionados na definição de Williams por si só já inferem alguns significados interessantes para nossa compreensão das cenas de *Trainspotting*: *monoglossia* seria o evento linguístico caracterizado pela presença de apenas uma língua; já a *poliglossia*, aquele caracterizado pela presença de mais de uma língua. Em termos de sociedades, era comum no passado (atualmente em sociedades mais simples e isoladas) a comunicação por meio de uma língua. Uma vez que a organização dessas sociedades era mais simples, os usos específicos de termos e vocabulários especiais eram poucos e conhecidos por todos. Com o passar do tempo e a evolução das relações e interações humanas, o contato com outras sociedades e a organização de subgrupos (extratificação), a presença de variações linguísticas, bem como de vocabulários comuns apenas a membros desses subgrupos, tornou-se cada vez mais comum. Isso torna-se ainda mais complexo, quando consideramos a organização de sociedade em classes e a convivência de diferentes povos num mesmo espaço, tais como nos exemplos de dominação ou escravização de um povo pelo outro, ou nos casos de migrações. A população dessas sociedades passou a conviver com mais de uma língua, ou com linguagens específicas referentes às classes sociais e grupos. A comunicação entre membros de grupos diferentes se dava a partir do uso de uma língua ou outra. No entanto, a partir deste contato próximo, era comum o surgimento de variações que misturavam diferentes línguas que com o passar do tempo resultaram em outras línguas ou em termos e vocabulários específicos das diferentes classes da organização social. É a partir daí que origina-se a *heteroglossia*: o uso de diferentes línguas (ou linguagens) que se entrelaçam nas interações sociais, ou nos registros destas, bem como na representação artística.

Tomando como exemplo o caso da sociedade escocesa, é possível enxergar toda a trajetória dos exemplos mencionados acima, desde os tempos das comunidades (povos) e clãs mais antigos das Terras Altas, passando pelos tempos em que os anglos da Nortúmbria se

---

<sup>47</sup> Tradução livre para o original: *As theorised by Bakhtin, heteroglossia is a condition of more modern societies, in contrast to the monoglossia or polyglossia which characterised earlier forms of society. Heteroglossia is marked by the recognition of difference, multiplicity, or stratification both within and between languages. As such, it is a powerful rejection of the unifying, dominative claims of monoglossia, whether these are ‘merely’ discursive or substantively political.*



integraram aos povos das Terras Baixas trazendo consigo os primórdios do *Scots*, até os tempos da União das Coroas, quando o *Scots* passou a perder mais e mais o prestígio na relação entre Escócia e Inglaterra. Por fim, no século XX, quando diferentes escritores, de diferentes momentos, retomam mais visivelmente o uso do *Scots* em suas obras, pode-se verificar o referido caráter heteroglóssico. No caso de *Trainspotting*, tanto na versão literária, quando na cinematográfica, é possível enxergar claramente a *heteroglossia*, já que a língua padrão (SSE), *Scots* e o jargão relacionado aos usuários de drogas por vezes se misturam (bem como o uso de diferentes linguagens na composição das cenas) como veremos a seguir.

Em 13'56', Renton e Spud estão se preparando para uma entrevista de emprego a que ambos precisam comparecer porque foram obrigados pelo Departamento de Saúde e Seguridade Social<sup>48</sup>, que exige que os beneficiários do seguro desemprego, conhecido como *dole* em inglês, busquem novas oportunidades de emprego. Caso não compareçam à entrevista, ou se demonstrarem falta de interesse em ser contratados, ambos serão reportados ao *DHSS* em seus relatórios e correrão o risco de perder o benefício que recebem. Portanto, Renton e Spud pensam em artimanhas para se safar da contratação e continuar sendo beneficiados. Nesta sequência, ambos compartilham um *milk-shake* e Renton explica para Spud como deve se comportar para não ser contratado. Apesar da situação ser informal, Renton demonstra sagacidade enquanto fala de forma eloquente, já Spud demonstra ingenuidade e confusão diante da situação:

[Renton] - *Good luck, Spud.*

[Spud] - *Cheers, cowboy.*

[Renton] - *Now remember, if they think you're not trying, you're in trouble, right? First hint of that, and they'll be onto the D.H.S.S., "This cunt is not trying." And your giro's fuckin' finished, right?*

[Spud] - *Right.*

[Renton] - *But, then again, try too hard.*

[Spud] - *You might get the fuckin' job.*

[Renton] - *Exactly.*

[Spud] - *Nightmare.*

[Renton] - *It's a tightrope, Spud. It's a fuckin' tightrope.*

[Spud] - *See, I just get pure shy with the interviewer cats. I get all nervous. I can't answer any of their questions, like I'm a footballer... and I get nerves on the big occasion, man.*

[Renton] - *Try some of this, Spud.*

[Spud] - *Yeah, a little dab of speed is just the ticket, mate.*<sup>49</sup> (*TRAINSPOTTING*,

<sup>48</sup> Em inglês: *DHSS – Department of Health and Social Security*

<sup>49</sup> Tradução livre: [Renton] - Boa sorte, Spud.

[Spud] - Saúde, cowboy.

[Renton] - Agora lembra, se eles acham que você não está tentando, você tá encrencado, certo? A primeira indicação disso, e eles vão para o D.H.S.S., "Esta idiota não está tentando." E seu benefício é cortado, certo?

[Spud] - Certo.

[Renton] - Mas, então novamente, tente com vontade.

[Spud] - Você pode conseguir a porra do trabalho.

[Renton] - Exatamente.

[Spud] - Pesadelo.

[Renton] - É uma corda bamba, Spud. É uma corda bamba do caralho.

1996)

Neste trecho de diálogo, é possível ver que toda a linguagem utilizada por ambos os personagens é a língua padrão, com poucas palavras que não fazem parte deste. A caracterização da fala do personagem é majoritariamente observada na forma, na entonação e no ritmo característicos do Inglês da Escócia, bem como na forma vibrante como pronunciam os “r” nas palavras. O “r” como pronunciado pelos escoceses é denominado “tepe” /r/ e é classificado como um fonema vibrante simples, sendo pronunciado com o “r” das palavras “caro”, “beira”, “prato” do português brasileiro. Assim, podemos observar esse fonema nas palavras “*remember*” /rɪ'mem.bəʳ/, “*trying*” /'traɪ.ɪŋ/, “*trouble*” /'trʌb.əl/, “*right*” /raɪt/, dentre outras. A junção das palavras “*not trying*”, normalmente elimina um “t” em *connected speech*” e soa como /nɔ'traɪ.ɪŋ/, na fala de Renton soa como /nəʊ'traɪ.ɪŋ/, onde ocorre a troca do fonema /ɔ/ por /əʊ/. Em SE a palavra “*job*” soa como /dʒɒb/, na fala de Spud soa como /dʒəʊb/, já a palavra “*footballer*”, em SE é pronunciada como /'fʊt.bɔː.lər/, e Spud a pronuncia como /'fɪt.bɔː.lər/.

Todas estas características das falas de Renton e Spud são próprias da pronúncia do *Urban Scots* de Edimburgo. Há a presença do termo “*cunt*”, que, apesar de ser considerado vulgar, na linguagem informal de determinados grupos da sociedade não possui uma conotação tão ofensiva e é considerado uma gíria própria de algumas localidades da Escócia, principalmente nos meios urbanos. A palavra “*giro*” também aparece aqui como uma gíria característica escocesa da época e é usada para se referir aos benefícios do seguro desemprego, algo característico do momento histórico, uma vez que as taxas de desemprego eram altas em decorrência das políticas neoliberais herdadas da era Thatcher. A caracterização da fala de Spud é feita a partir do ritmo acelerado e observa-se a expressão “*interviewer cats*”, com a utilização do termo “*interviewer*”, originalmente um substantivo, como se fosse um adjetivo do substantivo “*cats*”, que no filme substitui o termo “*punters*”, termo bastante utilizado por Spud ao longo da narrativa literária quando se refere a pessoas em posição de superioridade. Por fim, a expressão “*little dab*”, para se referir a uma pequena porção de “*speed*”, termo pertencente ao jargão dos usuários de drogas para se referir à metanfetamina que faz com que o usuário sinta extrema euforia.

Em 43'05”, Renton aparece reunido com a família e o grupo de amigos comemorando

---

[Spud] - Veja, eu fico totalmente tímido com os gatos entrevistadores. Eu fico todo nervoso. Não posso responder a nenhuma das perguntas deles, como se eu fosse um jogador de futebol ... e fico nervoso na grande ocasião, cara.  
 [Renton] - Experimente um pouco disso, Spud.  
 [Spud] - Sim, um pouco de *speed* é a porta de entrada, cara.

sua absolvição de um julgamento em um bar. Nesta sequência de cenas, a presença dos pais de Renton diante dos amigos cria uma situação na qual todos se comportam como “bons moços” e todas as más atitudes recaem sobre Renton, que permanece calado e é apenas o centro e alvo da conversa:

[Begbie] - *It was fuckin obvious that that cunt was going to fuck some cunt.*  
 [Father] - *Well, I hope you learned your lesson, son.*  
 [Mother] - *Oh, my son. I thought I was gonna lose you there. You're nothin' but trouble to me, but I still love you.*  
 [Begbie] - *You'd better clean up your fuckin act, sunshine. Cut that shite out forever.*  
 [Mother] - *You listen to Francis, Mark. He's talkin sense, ken.*  
 [Begbie] - *You're fuckin right, 'am. See, inside, you wouldn't last two fuckin days.*  
 [Sick Boy] - *There's better things than the needle, Rents. Choose life.*  
 [Mother] - *I remember when you were a wee baby.*  
 [All, singing] - *“Oh, mama's little baby loves shortening, shortening  
 Mama's little baby loves shortening bread.”*<sup>50</sup> (TRAINSPOTTING, 1996)

Novamente, como no exemplo anterior, observa-se que poucas são as palavras que fariam parte genuinamente do *Scots*. O personagem de Begbie apresenta no filme um forte sotaque e, como é possível ver na transcrição do diálogo, utiliza várias vezes palavras consideradas vulgares na língua padrão, tais como a já mencionada “*cunt*” e “*fuck/fucking*”. É interessante destacar que, assim como os demais personagens, Begbie raramente pronuncia o “*ing*” das palavras no gerúndio, característica comum aos falantes do inglês escocês. Em sua fala, também há a eliminação do sujeito “*I*” na construção “*You're fuckin right, 'am*”, algo comum na variante do inglês escocês, que também tende a eliminar o “*t*” no meio das palavras, como em “*shortening*”, que soa como “*shor'nin*”, substituindo-o por uma breve interrupção gutural (CRYSTAL, 2018, p. 355). Outro termo considerado vulgar utilizado por Begbie, que aparece várias vezes ao longo do filme e apresenta uma pronúncia característica do inglês escocês, é o termo “*shit*” (merda), cujo som da vogal “*i*” é pronunciado como o ditongo /ai/ e faz com que a palavra soe e seja grafada como como “*shite*”. A mãe de Renton utiliza duas palavras que de fato são do *Scots*, sendo elas “*ken*”, que vem a ser, literalmente, o verbo “saber, conhecer” e equivalente ao verbo “*know*”, na expressão “*you know*” (você sabe); e também a palavra “*wee*”, que equivale a adjetivo “*little*” (pequeno, pouco) do inglês. Outra característica

<sup>50</sup> Tradução livre: [Pai] - Bem, espero que você tenha aprendido a lição, filho.

[Mãe] - Ai, meu filho. Achei que fosse te perder lá. Você só traz problemas para mim, mas eu ainda te amo.

[Begbie] - É melhor você limpar sua cara, Sunshine. Corte essa merda para sempre.

[Mãe] - Escute o Francis, Mark. Ele está falando com bom senso, entende.

[Begbie] - Você está certa, porra. Veja, lá dentro [da prisão], você não duraria dois malditos dias.

[Sick Boy] - Tem coisa melhor do que agulha, Rents. Escolha a vida.

[Mãe] - Eu lembro quando você era um bebezinho.

[Todos cantando] - “Ah, o bebezinho da mamãe adora pão amanteigado, amanteigado  
 O bebezinho da mamãe adora pão amanteigado.”

que fica bastante óbvia em vários momentos são as pausas guturais que foneticamente são representadas pelo fonema /ʔ/. Isso pode ser observado na fala do pai de Renton quando ele diz: “*Well, I hope you learned your lesson, son.*”. A pausa gutural aparece de forma curta entre a pronúncia das palavras “*well + I*”, que soa como /w'eʊʔaɪ/ e também entre as palavras “*learned + your*”, que soa como /'lɜ:ʔjɔ:r/.

Para exemplificar uma situação em que há uma interação entre personagens que utilizam a língua padrão, com a pronúncia padrão, conhecida como *Received Pronunciation (RP)*<sup>51</sup> e a variação escocesa, é possível tomar uma sequência de cenas que começa em 79'53'', quando, depois de verificar a qualidade de uma grande quantia de drogas, um traficante inglês negocia com Begbie o preço a ser pago:

[Drugdealer] - So... How much would you like for this?  
 [Begbie] - Twenty thousand.  
 [Drugdealer] - Well, I don't think it's worth much more than fifteen.  
 [Begbie] - Well, nineteen.  
 [Drugdealer] - Terribly sorry. I can't go to nineteen.  
 [Begbie] - Well, fucking sixteen, then.  
 [Drugdealer] - Okay. Well, fucking sixteen it is then.  
 [Drugdealer] - These, gentlemen, are two thousand-pound bundles. That's two. That's four. Now you have six. And two more make eight. Thank you very much, gentlemen. I'd just like to say, it's been a pleasure haggling with you.  
 [Begbie] - Fucking brand-new, by the way. (*TRAINSPOTTING*, 1996)

Nesta sequência, observa-se a ausência de palavras provenientes do *Scots*, o que se destaca na fala de Begbie é o seu sotaque, reconhecido na entonação das palavras, que são pronunciadas com pequenas variações de vogais e na modulação rítmica das frases. Enquanto o traficante fala de forma polida, baixa e suave, em perfeito *Standard English* e *Received Pronunciation* (ELLENDER, 2015, p. 11), demonstrando estar relaxado e no domínio da situação, Begbie expressa tensão em sua fala, com o tom um pouco mais elevado e com pausas abruptas ao longo da modulação rítmica das frases. Observa-se que algumas palavras usadas por Begbie soam de forma diferentes do inglês padrão e servem de marcadores para a caracterização de seu sotaque. Sendo essas palavras os números: “*thousand*” (mil), que diferente da pronúncia *RP* /'θaʊ.zənd/, soa como /'θəʊ.zənd/, com a troca do ditongo /aʊ/, por /əʊ/; “*nineteen*” (dezenove), que no *RP* soa como /,nain'ti:n/, e que é pronunciado como /,nain'tɪn/, com troca do /i:/ (som vogal longo), pelo /ɪ/ (som vogal curto); e “*sixteen*” (dezesseis), que no *RP* é pronunciado como /,sɪk'sti:n/, e que é pronunciado como /,sæk'sti:n/ por Begbie, com a substituição de /i/, por /ə/.

<sup>51</sup> Também conhecido como inglês da BBC, inglês da rainha ou ainda inglês de Oxford.

A partir da análise das três sequências acima, é possível chegar à conclusão de que apesar de o *Scots* estar presente em *Trainspotting* (o filme), e servir como elemento de caracterização dos personagens, tal presença é observada de maneira sutil, pois a quantidade de palavras é notavelmente pequena na fala dos personagens. Algo compreensível, já que boa parte da linguagem verbal cede espaço a outros elementos que compõem a narrativa cinematográfica. O que se destaca com relação à linguagem dos personagens é o forte sotaque marcado pela pronúncia característica do *Standard Scottish English*, e no caso de alguns personagens o uso excessivo de termos considerados vulgares pela língua padrão.

Para além das questões linguísticas, elementos visuais contribuem para complementar a caracterização da identidade nacional dos personagens e podem servir de referências à fatores, tais como a cultura e história, dispensando assim o uso de palavras, o que contribui para o uso menos frequente do *Scots* ao longo da narrativa filmica. Muitas das vezes, esses elementos apresentam-se como pequenos detalhes que muitos expectadores deixam passar despercebidos, mas compreendê-los pode fazer uma grande diferença para uma leitura mais profunda das sequências de cenas analisadas. A começar com escolha dos atores que são, em maioria, escoceses contribui para o destaque de alguns estereótipos da aparência física, como por exemplo a cor ruiva dos cabelos de Renton e Spud em 13'55". Podemos também citar os detalhes da mesa sobre a qual Renton coloca o papel com *speed* lembram discretamente o quadriculado dos *kilts* da vestimenta tradicional dos clãs das Terras Altas, elemento muito conhecido da cultura escocesa.

Há, também, nesta sequência, dois detalhes importantes para a caracterização dos personagens que aparecem e precisam ser interpretados no contexto da narrativa: primeiramente, a sequência é aberta com Renton e Spud tomando milk-shake, ou seja, leite. Logo em seguida começam a planejar como devem agir para continuar recebendo os benefícios da assistência social. Pode-se concluir, portanto, que esta sequência trata da intenção dos dois continuarem a “mamar nas tetas do governo”, ou seja continuar tirando proveito do benefício que recebem; o segundo detalhe que passa despercebido está no pedaço de papel que Renton tira do bolso com a metanfetamina. De ponta cabeça, o papel é um panfleto com informações sobre o HIV e sinais de contaminação. Ambos os detalhes servem para caracterizar os dois personagens como aproveitadores, sem expectativas de vida e usuários de drogas que estão sempre correndo riscos de entrar para a estatística de vítimas da epidemia do HIV que rondava os usuários de drogas nos anos 80 e 90. Esses dois elementos remetem ao que já foi mencionado anteriormente sobre o contexto sociopolítico da época retratada na qual vivem os personagens: a falta de perspectiva de uma geração que sofre com os efeitos da política neoliberalista de

Margareth Thatcher e a epidemia de HIV que estava no auge.

Em 43'05'', a presença dos pais de Renton confirma o estereótipo do escocês ruivo, já que a mãe de Renton também é ruiva. Há nesta cena uma referência à cultura dos *pubs* (bares) britânicos, já que em todo o território britânico as pessoas possuem o hábito de frequentar os bares para beber e comemorar eventos felizes, ou lamentar os tristes. A celebração da absolvição de Renton lembra muito a cena do quadro da *Última Ceia* (1498), de Leonardo da Vinci, quando Jesus, cercado por seus discípulos, celebrava seus últimos momentos na terra, com a promessa de um dia retornar. No caso da sequência em análise, pode-se concluir que Renton, o anti-herói de *Trainspotting*, celebra com sua família e amigos os últimos dias em suas companhias, para um possível retorno, que só aconteceria em 2017, quando foi lançado o filme *T2 – Trainspotting* (2017) e Renton retorna de Amsterdam, 20 anos após sua partida. Para o desenvolver deste trabalho, no entanto, cabe apenas compreender que a jornada de Renton, enquanto anti-herói da narrativa, assim como a de Cristo, o herói de *A Última Ceia*, tem um início, meio e fim<sup>52</sup>, mesmo sendo Renton um anti-herói moderno com atitudes opostas às daquelas dos antigos heróis exaltados pelos escritores revivacionistas do passado, bem como as do próprio Cristo, enquanto personagem da narrativa bíblica retratado na obra de Leonardo.

Na sequência em que se passa a negociação entre Begbie e o traficante inglês, em 79'53'', o que mais chama a atenção é a forma como a negociação se desenrola. Ao longo de toda a narrativa, Begbie apresenta um comportamento agressivo e sempre tenta estar em vantagem em todas as situações, chegando a apresentar sinais de psicopatias. Para quem tem o conhecimento da obra literária, é nítido que esse comportamento se dá em decorrência dos problemas de autoafirmação desenvolvidos a partir de problemas familiares e da negligência paterna. No filme não há esta informação, mas, como se infere em muitas análises de perspectiva psicológica, a grande maioria dos casos de pessoas com problemas de autoafirmação e comportamentos agressivos tem a ver com seus relacionamentos com os pais. Na negociação com o traficante, Begbie não está no controle da situação; apesar de irritado e tenso, ele não pode agredir o traficante, pois é este que tem o dinheiro e, apesar de parecer

---

<sup>52</sup> No caso da obra literária aqui analisada, a narrativa não se dá de forma linear, ou seja, na sequência temporal dos acontecimentos, já que o livro reúne várias narrativas independentes que se complementam umas às outras, na qual detalhes sobre o passado e futuro dos personagens só aparecem nas obras subsequentes, que completam as narrativas e formam uma pentalogia (cinco livros). Na adaptação cinematográfica, a narrativa apresenta uma certa linearidade dos acontecimentos. Há o filme de 2017, com partes baseadas no livro *Porno* (2002), que narra sobre a volta do Renton e o reencontro com os demais personagens e Irvine Welsh já manifestou o desejo de que fosse feito uma adaptação para o livro *Skagboys* (2012), que narra fatos sobre a vida dos personagens antes dos acontecimentos de *Trainspotting* (o filme). Caso essa adaptação seja feita, a sequência dos filmes também se encerraria em uma trilogia que teria uma narrativa não linear se tomada em consideração a narrativa dos três filmes na sequência em foram lançados.

educado e calmo, ele, provavelmente, é mais perigoso do que Begbie. Sendo assim, o traficante domina a negociação e dá a Begbie o menor valor possível.

Conhecendo o passado histórico da Escócia e sua relação com a Inglaterra, é possível fazer inferências interpretativas para esta sequência ao encarar o personagem de Begbie como uma alegoria da Escócia e o traficante como da Inglaterra. Apesar de ser conhecida por seu povo valente e corajoso, a Escócia, assim como Begbie, acabou por render-se aos caprichos da nação vizinha, devendo-lhe obediência até os dias atuais. Nos poucos segundos desta sequência de cenas, é possível reconhecer e interpretar tal informação, que encerra em si o debate relacionado à identidade nacional e às questões políticas e históricas da Escócia. Begbie, a representação do estereótipo da masculinidade, do homem escocês rude e durão sempre pronto para uma briga (KELLY, 2005, p. 60), cede aos caprichos de um inglês que, com uma “fala mansa”, subjuga-o aos seus caprichos comprando-lhe o que lhe é de mais caro por um preço bem inferior. Isso porque os tempos são outros e, apesar de toda a fachada de masculinidade e violência, a Escócia que Begbie representa já não existe, ou pelo menos passa por um período de transição pós-industrial que, com as políticas do neoliberalismo, foi à falência. O que sobrou do intenso período industrial foram apenas os fantasmas de uma classe trabalhadora (homens que antes eram os trabalhadores durões e rudes) que, agora falida e sem empregos, se entrega ao alcoolismo e reage com violência tentando impor respeito, quando na verdade cedem e se vendem por pouco aos “poderosos” da nação vizinha (*ibidem*, 40).

Diante destas análises, conclui-se, portanto, que vários são os elementos utilizados no filme para a caracterização dos personagens, enquanto escoceses. Além da questão linguística, que envolve não apenas o *Scots*, mas também o sotaque e a variante escocesa da língua, os elementos visuais criam fortes referências à identidade nacional e cultural escocesa e, em determinados pontos, deixa em aberto possibilidades para reconhecer relações intertextuais com outras narrativas. Todas essas possibilidades, no entanto, se dão graças aos fenômenos de adaptação e transcrição, que permitem manter vivas e originais diversas narrativas, nos mais variados tipos de linguagens e mídias.

## CONCLUSÃO

Diante do objetivo central estabelecido deste trabalho, buscou-se compreender como o *Scots*, a língua vernácula escocesa, se apresenta em diferentes versões de *Trainspotting*. Partindo da obra literária de Irvine Welsh, a fonte primária das adaptações de *Trainspotting*, foi preciso voltar ao passado para buscar e compreender todo o contexto no qual a(s) narrativa(s) desta obra multifacetada se desenvolve e o porquê do uso de uma língua vernácula em pleno final do século XX, quando a globalização e a língua inglesa já mostravam que todo o mundo se interconectaria e utilizaria cada vez mais o inglês como língua franca.

Através de uma pesquisa bibliográfica, buscamos compreender os fatos históricos que contribuíram para o desenvolvimento dos diferentes aspectos que diferenciam o *Scots* do inglês. Nesta pesquisa foi possível verificar que, apesar da Escócia e da Inglaterra fazerem parte do Reino Unido e compartilharem há alguns séculos os mesmos monarcas, durante muitos séculos a situação política de ambos os territórios foram bem distintas. Enquanto ao Sul o território que atualmente é a Inglaterra sofreu a invasão de diferentes povos do continente Europeu, tais como os romanos, anglos e saxões, que trouxeram consigo seus costumes, modos de organização e línguas, que foram se misturando e evoluindo, ao Norte, devido a fatores geográficos e diferentes modos de organização, os diferentes povos que habitavam o território que corresponde à Escócia permaneceram isolados por bastante tempo. Esses povos possuíam diferentes costumes e também falavam línguas distintas.

A influência significativa que o território da Escócia começou a sofrer dos anglo-saxões se deu por volta do século XII, quando habitantes do norte da Inglaterra começaram a migrar para o sul da Escócia, fugindo de perseguições políticas que sofriam da Inglaterra. Em termos linguísticos, a língua falada pelos anglo-saxões já estava num período de transição do *Old English* para o *Middle English*. Foi a partir desta língua que o *Scots* se desenvolveu. Desde este período até o século XVII, quando na época da união das coroas, em 1603, quando James VI da Escócia, se tornou o monarca dos dois reinos, se tornando James I da Inglaterra, depois da morte de Elizabeth I, a Escócia manteve-se distante da Inglaterra e aliada da França, país inimigo da Inglaterra. Esta situação fez com que o inglês da Inglaterra evoluísse, enquanto a língua falada ao sul da Escócia seguisse um ritmo de evolução diferente, vindo a ser denominada com o *Scots*, uma língua que, apesar de ter muito em comum com o inglês, manteve-se diferente em muitos aspectos, como pronúncia, vocabulário e tradição literária.

A união das coroas, em 1603, a mudança de James VI para a Inglaterra de onde começou



a governar os dois países e, mais tarde, em 1707, a união dos parlamentos, bem como outros fatores, tais como o estabelecimento de alguns padrões para o culto protestante, fizeram com que o inglês passasse a se sobrepor ao *Scots*. Foi desta forma que o costume de falar o *Scots* nas situações informais e o inglês no meios formais chegou ao ponto de que o *Scots* fosse rebaixado apenas ao uso informal/oral; apesar disso, alguns escritores escoceses, em diferentes épocas, ousaram utilizar o *Scots* em suas obras literárias. Primeiramente, os chamados *Scottish Makars* (poetas da corte), mais tarde Robert Burns e ainda Walter Scott utilizaram o vernáculo escocês de diferentes maneiras em suas obras. Já no século XX, na década de 20, ressurgiu um movimento denominado como *Scottish Renaissance* (renascimento escocês), tendo como principal nome Hugh MacDiarmid, que retomou o uso do *Scots* na literatura; na década de 90, outros autores, dentre eles, James Kelman, Alasdair Gray, Alan Warner retornaram a utilização da língua vernácula, desenvolvendo um tipo de literatura crítica ao contexto político e social da época.

É nesse contexto que também surge Irvine Welsh, que, com sua primeira obra, *Trainspotting*, em 1993, usa o *Scots* de uma forma tão diferente ao optar por representar a fala do cidadão escocês comum, da classe trabalhadora, ao longo de toda obra, tanto nos diálogos, quanto nas narrativas, mostrando ao mundo a realidade linguística da Escócia, principalmente do meio urbano (o chamado *Urban Scots*), e também a realidade social da classe trabalhadora urbana escocesa, que após anos de desenvolvimento industrial entrou em decadência em decorrência das políticas neoliberais da Primeira Ministra Margaret Thatcher. Diante dos altos níveis de desemprego, provenientes da crise econômica, somos apresentados a um grupo de amigos, personagens representantes de uma geração de jovens que cresceram sem muitas expectativas, que usam drogas e vivem diversas “a/des-venturas” na cidade de Edimburgo das décadas de 80/90. Em meio às narrativas de *Trainspotting*, permeadas por uma mistura de língua vernácula e *Standard English*, verificamos que vários são os significados descobertos quando analisados e interpretados de perto.

Constatamos que, por ser a obra de Welsh em grande parte escrita em língua vernácula e transliteração de como os escoceses pronunciam as palavras do inglês, os leitores que não são falantes nativos, ou não familiares com a situação linguística da Escócia, podem ter dificuldade em compreender, ou até mesmo saber como é a pronúncia das palavras ao longo do livro. Pensando nisso, buscamos estratégias que pudessem contribuir para uma experiência mais significativa para a leitura de *Trainspotting* e a aproximação de uma cultura que está inserida num contexto político que tanto ouvimos falar, mas que, por vezes, somos levados à confusão, em decorrência do desconhecimento histórico e da realidade linguística. Assim, recorreremos à

versão em *audiobook*, em busca de um parâmetro para compreensão da pronúncia do *Scots*. Tal aproximação, no entanto, surpreendeu-nos pelo fato de se tratar de um material tão interessante, mas ainda pouco explorado para o uso que pretendíamos realizar, a saber, o uso de um recurso que primeiramente foi pensado para deficientes visuais, que vem ganhando espaço pelo público geral, mas que ainda não foi muito explorado como parâmetro para o estudo acadêmico de línguas estrangeiras e vernáculas. Esta situação levou-nos a buscar conhecer a história do *audiobook* e ensaiar uma pequena amostra de como tal recurso midiático pode ser utilizado como aliado aos estudos de literaturas em línguas vernáculas. Embora desejássemos estudar este recurso com mais profundidade, ele exige maior fôlego e mais tempo, dada a escassez de materiais bibliográficos a respeito.

Ao analisarmos a adaptação cinematográfica de *Trainspotting*, feita por Danny Boyle e lançada em 1996, verificamos que o *Scots* se apresenta de maneira diferente daquela que verificamos na obra literária com o apoio do *audiobook*. No filme, o vernáculo escocês aparece de uma maneira mais sutil, sendo utilizado geralmente para a caracterização na fala dos personagens, mas também aparecendo na narração em *off* que é feita pelo personagem Renton. Constatou-se que, em relação ao vocabulário, aquelas palavras que fazem parte exclusivamente do *Scots* aparecem com pouca frequência; em compensação, é possível observar que a pronúncia, entonação e cadência características do *Scots* são nitidamente perceptíveis nas palavras comuns a ambas as línguas, mesmo sendo essas características suavizadas em algumas partes para facilitar a compreensão (no caso, a versão americana, que precisou ter algumas partes redubladas antes de chegar aos cinemas). Isso em decorrência da questão mercadológica, já que, mesmo sendo a princípio financiado por fundos públicos, algumas concessões precisaram ser feitas quando o filme começou a mostrar sinais de que se tornaria um grande sucesso mundial. Constatamos também que isso se dá pela presença dos elementos característicos da narrativa fílmica, tais como a linguagem e recursos audiovisuais que substituem grande parte da linguagem verbal, que é característica da narrativa literária.

Esse exercício de investigação do passado histórico da Escócia em busca da compreensão do *Scots* proporcionou-nos uma fascinante viagem de descobertas acerca da história do Reino Unido (e da língua inglesa); sobre escritores que ousaram dar voz ao povo em meio a repressão linguística e política, tanto no passado quanto nos tempos mais recentes; vimos como histórias podem ser contadas de diferentes maneiras; verificamos como ainda é possível se encantar ao “ouvir” histórias em um mundo tecnológico; bem como quanto podemos descobrir sobre outras culturas, línguas e variações quando utilizamos diferentes meios/mídias no estudo de temas que ocorrem em outras partes do mundo, mesmo estando tão distante.

## REFERÊNCIAS

AITKEN, A. J. A history of Scots. **Scots Language Center**, Perth, UK, 2015. Disponível em: [https://media.Scotslanguage.com/library/document/aitken/A\\_History\\_of\\_Scots.pdf](https://media.Scotslanguage.com/library/document/aitken/A_History_of_Scots.pdf). Acesso em: 05 maio 2021.

ANDROUTSOPOULOS, Janis. "The study of language and space in media discourse". *In: Language and Space: An International Handbook of Linguistic Variation. Volume I: Theory and Methods*. Berlin/New York: De Gruyter, 2010.

BBC NEWS. EU Referendum. London, 2016. Disponível em: [https://www.bbc.co.uk/news/politics/eu\\_referendum/results](https://www.bbc.co.uk/news/politics/eu_referendum/results). Acesso em: 13 abr 2022.

BELL, Tim. **Choose life. Choose Leith**. Edinburgh: Luath Press Limited, 2018.

BIRCH & DRABBLE. "Hugh MacDiarmid". *In.: The Oxford Companion to English Literature*. Oxford: OUP, 2009.

BURNS, Robert. **The Complete Illustrated Poems, Songs & Ballads of Robert Burns**. London: Bounty Books, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição**. 1ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CORBETT, JONH. **The Edinburgh Companion to Scots**. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2003.

DAILY MAIL REPORTER. **How 'Britain' got its name from 'Great Land of the Tattooed'**: The astonishing map that reveals the origins of place names. Londres, 6 dez. 2008. Disponível em: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-1092433/How-Britain-got-Great-Land-Tattooed-The-astonishing-map-reveals-origins-place-names.html>. Acesso em: 25 fev. 2021.

DUNBAR, William; LAING, David. **The Poems of William Dunbar**: With notes, and a memoir of his life. Edinburgh. 1ª. ed. Edinburgh: Laing and Forbes, 1834. v. 1.

CRYSTAL, David. **The Cambridge Encyclopedia of the English Language**. Cambridge: CUP, 2018.

EDINBURGH UNIVERSITY LIBRARY. **Early Experiments in Fiction**. Edinburgh, 23 jan. 2007. Disponível em: <http://www.walterscott.lib.ed.ac.uk/biography/novel.html>. Acesso em: 2 mar. 2021.

ELLENDER, Claire. **Dealing with Difference in Audiovisual Translation**: subtitling linguistic variation in films. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2015.

HENRIQUES, Ana Lucia de Souza. "The Mither Tongue: O vernáculo escocês como marca do nacional em Walter Scott e Irvine Welsh". *In: Feminismos, identidades, comparativismo: vertentes nas literaturas de língua inglesa* / Ana Lucia de Souza Henriques (org), Rio de Janeiro: Caetés, 2003.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. 2ª ed. New York: Routledge, 2013.

JENKINS, Milly. 'Trainspotting' made easy - for Americans. *In: Independent*. Reino Unido, Saturday 25 May 1996. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/trainspotting-made-easy-for-americans-1349197.html>. Acesso em: 13 abr.2022.

KAY, Billy. **Scots: The Mither Tongue**. Edinburgh: Mainstream Publishing Company LTD, 2006.

KELLY, Aaron. **Contemporary British Novelists: Irvine Welsh**. Manchester: Manchester University Press, 2005.

KWELDJU, Siusana. Neurobiology Research Findings: How the Brain Works During Reading. In: **PASAA**. Vol. 50 July - December 2015. Disponível em: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1088308.pdf>. Acesso em: 13 abr.2022.

LAMONT, Craig. **Oxford Bibliographies: British and Irish Literature: Irvine Welsh**. [S. l.]: Oxford University Press, 24 fev. 2021. Disponível em: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199846719/obo-9780199846719-0170.xml>. Acesso em: 25 nov. 2021.

MACAFEE, Caroline. What is Scots. In: Dictionaries of the Scots Language. Edinburgh, 2002. Disponível em: <https://dsl.ac.uk/about-scots/what-is-scots/>. Acesso em 14 abr 2022.

MERRIAM-WEBSTER. Gree: In: **Merriam-Webster Virtual Dictionary**. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/gree>. Acesso em: 29 abr. 2021.

MCCRUM, Robert; MACNEIL, Robert; CRAN, William. **The Story of English**. London: Faber and Faber, 1992.

MCDOWALL, David. **An Illustrated History of Britain**. Harlow: Logman, 2006.

Morace, Robert. **New British Fiction: Irvine Welsh**. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2007. Disponível em: Kindle App para Android.

OPEN UNIVERSITY. Heid: current state. In.: Milton Keynes: Open University, 2017. Disponível em: <https://www.open.edu/openlearncreate/mod/oucontent/view.php?id=143531&section=6>. Acesso em: 04 fev. 2022.

RUBBERY, Matthew. **Audiobooks, Literature, and Sound Studies**. 1 a ed. New York: Routledge, 2011.

\_\_\_\_\_. **The Untold Story of the Talking Book**. 1a ed. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2016.

SANTOS NETO, Amaury Garcia. Leith: Local de abandono e opressão em Trainspotting de Irvine Welsh. In: **Revista Porto das Letras**, Vol. 7, N° Especial. Tocantins, 2021.

\_\_\_\_\_. Educação e Opressão na Escócia: representações da escola em Glue e The Blade Artist de Irvine Welsh. In: REVELL: **Revista de Estudos Literários da UEMS**, Vol. 3, N°. 23, Campo Grande, 2019.

SCOTS LANGUAGE CENTRE. Scots Speakers. Perth, c2022. Disponível em: <https://www.scotslanguage.com/pages/view/id/6>. Acesso em: 13 abr.2022.

SCOTS, Walter. **Waverly**. London: Penguin, 1998.

SCOTS, Walter. **The Antiquary**. London: Penguin, 1998.

SCOTTISH GOVERNMENT. Languages: Scots. Edinburgh, S.d. Disponível em: <https://www.gov.scot/policies/languages/scots/>. Acesso em: 13 abr. 2022.

SCOTTISH POLITICAL ARCHIVE. 20 years today since the Scottish devolution referendum. Stirling, 11 set. 2017. Disponível em: <https://www.scottishpoliticalarchive.org.uk/2017/09/11/20-years-today-since-scottish-devolution-referendum/>. Acesso em: 28 fev. 2021.

SCOUGALL, Murray. Director of *Trainspotting* stage show reckons American audience will understand the accents. In: **The Sunday Post** (formato digital). Glasgow: 25 jun. 2018. Disponível em: <https://www.sundaypost.com/fp/director-of-Trainspotting-stage-show-reckons-american-audience-will-understand-the-accents/>. Acesso em: 22 mar. 2021.

STEPHENS, J. N. Bede Ecclesiastical History. In: **History**, v. 62, ed. 204, p. 01-14, 1977. DOI <https://doi.org/10.1111/j.1468-229X.1977.tb01884.x>. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-229X.1977.tb01884.x>. Acesso em: 04 maio 2021.

STUART-SMITH, Jane. Scottish English: phonology. In: **Varieties of English in The British Isles**. Ed. By Bernd Kortmann. Berlin: Walter de Gruyter, 2008.

THE ECONOMIST. Is Scots a language, or merely a dialect? In: **The Economist**. London, 1 Feb 2020. Disponível em: <https://www.economist.com/books-and-arts/2020/01/30/is-scots-a-language-or-merely-a-dialect>. Acesso em: 13 abr. 22

THE SCOTTISH PARLIAMENT. History of the Scottish Parliament. Edinburgh, 2020. Disponível em: <https://www.parliament.scot/about/history-of-the-scottish-parliament/the-path-to-devolution>. Acesso em: 13 abr 2022

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

T2 *TRAINSPOTTING*. Direção: Danny Boyle. Produção: Andrew Macdonald. United Kingdom: Film4, 2017. Disponível em: Now Claro Video. Aplicativo. 24 abr. 2021.

UK PARLIAMENT. Analysis of the EU Referendum results 2016. London, 2016. Disponível em: <https://commonslibrary.parliament.uk/research-briefings/cbp-7639/>. Acesso em: 13 abr. 2022.

WARNECKE, Sylvia. "Why Scots". Milton Keynes: Open University, 2017. Disponível em: <https://www.open.edu/openlearncreate/mod/oucontent/view.php?id=145589>. Acesso em: 4 fev. 2022.

WELSH, Irvine. Nationality and Identity in the Novel Today. In: **EDINBURGH WORLD WRITERS' CONFERENCE**, 2012, Edinburgh. Disponível em: <http://www.edinburghworldwritersconference.org/national-literature/irvine-welsh/> Acesso em: 12 mar 2021.

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

\_\_\_\_\_. *Trainspotting*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. Apple Books. Aplicativo. 24 de abr. 2021.

\_\_\_\_\_. *Trainspotting*. Ledor: Tam Dean Burn. London: Random House AudioGo, 2012. Disponível em: [https://www.audible.co.uk/library/titles?ref=a\\_pd\\_Trains\\_t1\\_navTop\\_pl0cg0c0r0&pf\\_rd\\_p=01ceb8de-75c4-4f61-b8a0-f659ffb6371c&pf\\_rd\\_r=0J6F2BG06JCZF6W00RQM](https://www.audible.co.uk/library/titles?ref=a_pd_Trains_t1_navTop_pl0cg0c0r0&pf_rd_p=01ceb8de-75c4-4f61-b8a0-f659ffb6371c&pf_rd_r=0J6F2BG06JCZF6W00RQM) Acesso em: 15 jun. 2020.

WESTBROOK, Caroline. *Trainspotting: The Complete Behind-The-Scenes History*. In:

**Empire.** 26 feb 2021. Disponível em: <https://www.empireonline.com/movies/features/trainspotting-behind-scenes-history/>. Acesso em: 13 abr.2022.

WILLIAMS, Patrick. Heteroglossia. In: **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory.** London & New York: Taylor & Francis, 2005.

WORLD BOOK CLUB. [Locução de]: Harriett Gilbert. Entrevistado: Irvine Welsh. London: BBC World Service, 27 abr. 2007. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/p02r7kv7>. Acesso em: 14 mar. 2021.