

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA

JULIA PINHERO JUDICE MENEZES



O Iraque norte-americano: a tradução para o inglês do romance *Frankenstein em Bagdá*, de Ahmed Saadawi

Uberlândia/MG

2021

JULIA PINHERO JUDICE MENEZES

O Iraque norte-americano: a tradução para o inglês do romance *Frankenstein em Bagdá*, de Ahmed Saadawi

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Tradução do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Padilha Pacheco da Costa

Uberlândia/MG

2022

JULIA PINHERO JUDICE MENEZES

O Iraque norte-americano: a tradução para o inglês do romance *Frankenstein em Bagdá*, de Ahmed Saadawi

Monografia apresentada ao Curso de Tradução do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Tradução

Banca de Avaliação:

Prof. Dr. Daniel Padilha Pacheco da Costa – UFU  
Orientador

Profa. Dra. Joana Luiza Muylaert de Araújo – UFU  
Membro

Prof. Dr. Eduardo Luís Araújo de Oliveira Batista – UFU  
Membro

Uberlândia/MG, 05 de março de 2022

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar gostaria de agradecer a Deus que sempre esteve supervisionando todos meus passos desde o início da graduação, e pela oportunidade de cursar Tradução.

O professor Daniel Padilha Pacheco da Costa que sempre apoiou minha pesquisa e acreditou no potencial de realizarmos um trabalho fora da nossa zona de conforto. Além de supervisionar e proporcionar excelentes reflexões sobre a literatura árabe e seu nicho - literatura iraquiana. Foi essencial sua ajuda e suporte durante todo o processo.

Minha professora de língua árabe Vitória Trombetta desempenhou um papel essencial no trabalho, sem ela não seria possível realizar essa pesquisa, seus conhecimentos linguísticos e culturais me guiaram desde o início do aprendizado do idioma. Para além do idioma, as traduções das notas de rodapé e as revisões das mesmas foram supervisionadas por ela.

Durante essa trajetória, outra ajuda que obtive foi da doutoranda Jemima Alves, ela desenvolve uma pesquisa sobre literatura iraquiana e coincidentemente um dos textos do corpus era o romance de Saadawi. A ajuda de Jemima foi crucial para entender alguns detalhes do romance original em árabe.

Para mais, colegas de classe como Rodolfo Gabriel Alves, Jonas Vicente, Matheus Camargos, Gustavo Matheus e Deborah da Silva que sempre estiveram apoiando e dividindo mais do que apenas trabalhos acadêmicos.

Para concluir o suporte familiar, encorajando e auxiliando não somente na vida acadêmica, mas fora desse ambiente também, pessoas que acreditaram no meu potencial, na minha dedicação, na minha iniciativa e no meu sonho. Grata a Jose Gomes Menezes, Amelia Olivia Judice Menezes, Henrique Pinheiro Judice Menezes, Carmen Isabela Pinheiro Judice, Fausto de Castro e Nicolas Viehweg.

## RESUMO

O objeto de nossa pesquisa é o romance *Frankenstein em Bagdá* (فرانكشتاين في بغداد), do iraquiano Ahmed Saadawi, que ainda não dispõe de uma tradução para a língua portuguesa. Analisamos, em particular, a sua tradução em inglês que, intitulada *Frankenstein in Baghdad* (2017), foi realizada por Jonathan Wright. O próprio tradutor inglês reconhece que cerca de 10 mil palavras foram editadas do texto original. Além disso, ele introduziu um índice com a lista de personagens do romance e suprimiu as notas de rodapé introduzidas no original em árabe para explicar termos oriundos da variedade iraquiana do árabe e explicitar o teor ficcional das referências realizadas no romance a nomes, atividades, eventos e instituições iraquianas. O apagamento dessas marcas linguísticas, culturais e políticas do romance não apenas facilita a compreensão do leitor anglosaxão, como sugere o conceito de invisibilidade do tradutor de Venuti, mas, sobretudo, atenua o seu enraizamento específico no Iraque contemporâneo durante a ocupação norte-americana.

**Palavras-chave:** *Frankenstein in Baghdad*. Dialectos iraquianos. Literatura do Oriente Médio. Notas do autor. Invisibilidade do tradutor.

## ABSTRACT

The subject of our research is the novel *فرانكشتاين في بغداد* , by the Iraqi Ahmed Saadawi, which still does not have a translation into Portuguese. In particular, we analyze the translation into English, by Jonathan Wright - *Frankenstein in Baghdad* (2017). The American translator himself recognizes that about 10,000 words were edited from the original text. In addition, he introduced an index with the list of characters in the novel and suppressed the footnotes introduced in the original in Arabic to explain terms from the Iraqi variety of Arabic and to remember the fictional content of the references made in the novel to Iraqi names, activities, events and institutions. The suppression of these linguistic, cultural and political marks from the novel not only facilitates the Anglo-Saxon reader's understanding, as Venuti's concept of the translator's invisibility suggest, but, above all, attenuates its specific roots in contemporary Iraq during the North American occupation.

**Keywords:** *Frankenstein in Baghdad*. Iraqi dialects. Middle Eastern literature. Author's footnotes. Translator's invisibility.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Capa original da edição árabe do romance.....	23
Figura 2 - Capa original da edição norte-americana do romance.....	24
Figura 3 - Capa original da edição inglesa do romance.....	24

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 - Os termos comentados em nota de rodapé.....32

Tabela 2 - As notas de rodapé introduzidas pelo autor.....33

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1 - REFERENCIAL TEÓRICO</b>	<b>13</b>
1.1 O conceito de socioleto	13
1.2 O conceito de socioleto literário	14
1.3 O sistema da língua	14
1.4 O heterodiscurso em Bakhtin	16
1.5 Teoria dos polissistemas	17
1.6 A invisibilidade do tradutor	18
<b>CAPÍTULO 2 - O ROMANCE FRANKENSTEIN EM BAGDÁ, DE AHMED SAADAWI</b>	<b>20</b>
2.1 O romance original em árabe	20
2.2 A tradução do romance para o inglês	25
2.3 O dialeto iraquiano	28
2.4 O dialeto iraquiano em Frankenstein em Bagdá	30
<b>CAPÍTULO 3 - AS NOTAS DE RODAPÉ DO ROMANCE FRANKENSTEIN IN BAGDAD, DE AHMED SAADAWI</b>	<b>32</b>
3.1 Primeira nota - <i>Whatsitsname</i>	34
3.2 Segunda nota - <i>Tracking and Pursuit Department</i>	36
3.3 Terceira nota - <i>Klaugi</i>	38
3.4 Quarta nota - <i>Kurban</i>	39
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>41</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>43</b>

## INTRODUÇÃO

Desde 2019, tenho me dedicado a pesquisar autores do Oriente Médio<sup>1</sup>. Nessa ocasião, ocorreu o meu primeiro contato com o árabe. Tornei-me estudante em março de 2021 e, desde então, a minha professora de árabe tem sido a professora Vitória Trombetta. Ainda com conhecimentos de nível básico do idioma, sobreveio a necessidade de aplicar aquilo que havia aprendido.

Esta pesquisa pretende discutir o romance *Frankenstein em Bagdá* (فرانكشتاين في بغداد), do iraquiano Ahmed Saadawi, publicado originalmente em árabe em 2013.

Além de escritor, Ahmed Saadawi já trabalhou como pintor, correspondente para a BBC, e atualmente atua como roteirista e produtor de documentários. Nasceu na cidade Bagdá em 1973, e cresceu no distrito populoso Cidade de Sadr, dominado pelos xiitas. Filho de um instrutor de autoescola, no início dos anos 1990 preferiu seguir carreira no exército ao invés de magistratura, no entanto, passou a escrever após formar-se em pedagogia, e atualmente vive em Bagdá, casado e possui quatro filhos.

Desde jovem, fora apegado à literatura, em parte porque a maioria dos livros era inacessível no país por conta da censura imposta pelo Estado, assim como o embargo comercial que durou 13 anos (1990–2003). Por muitas vezes, eles mesmos faziam cópias dos livros e, quando possível, cópias das cópias para distribuir dentro de seu grupo de amigos. Devido a seu interesse literário, Saadawi foi influenciado por Michel Foucault, o escritor palestino Ghassan Kanafani e o romancista iraquiano Mehdi Issa Saqr.

Esse romance permanece inédito em língua portuguesa, porém possui traduções para outras línguas, como o francês, o inglês, o turco e o mandarim. A tradução em inglês desse romance, intitulada *Frankenstein in Baghdad* (2017), foi realizada pelo tradutor e jornalista inglês Jonathan Wright.

Nessa tradução em inglês, o tradutor adotou vários procedimentos domesticadores para adequar o romance ao público anglófono. Entre esses procedimentos, se inclui a supressão das notas de rodapé introduzidas pelo autor. Três delas visam, em particular, explicar termos oriundos da variedade iraquiana do

---

<sup>1</sup> Desenvolvida entre agosto de 2019 a julho de 2020, a minha iniciação científica se intitulou: “O uso das línguas estrangeiras no livro *O caçador de pipas*”, tendo sido orientada pela Profa. Dra. Cynthia Costa. Durante essa pesquisa, ocorreu o meu primeiro contato com o árabe e, com ele, o meu interesse pela literatura do Oriente Médio.

árabe. Com isso, o sentido carregado pelas expressões ou palavras estrangeiras comentadas pelo autor em nota de rodapé se perdeu na tradução em inglês<sup>2</sup>. Estas notas oferecem informações consideradas essenciais pelo autor aos leitores árabes não familiarizados com este dialeto específico. Além disso, a quarta nota pretende explicitar o teor ficcional das referências realizadas no romance a nomes, atividades, eventos e instituições iraquianas. A nossa intenção nesta pesquisa é compreender o efeito que esse procedimento domesticador produziu sobre a recepção desse romance pelos leitores anglófonos.

No presente trabalho, a análise das quatro notas de rodapé introduzidas pelo autor está dividida em quatro etapas. Na primeira etapa, propomos uma tradução direta do árabe das quatro notas de rodapé, bem como dos termos que elas comentam no corpo do romance. Na segunda etapa, padronizamos a transliteração dos termos ou expressões, a fim de conduzir o leitor lusófono a uma compreensão do seu sentido. Para tanto, utilizaremos o artigo “Para uma romanização de termos árabes em textos de língua portuguesa” (2004), da Profa. Dra. Safa Abou-Chahla Jubran.

Tanto as traduções quanto transliterações das quatro notas de rodapé foram realizadas de acordo com as normas do *fusha*. Uma vez que o meu contato em sala de aula com a língua árabe foi focado primeiramente na fala “padrão”, para depois avançar em direção a uma variação específica, encontrou-se algumas dificuldades em relação ao dialeto iraquiano. Enquanto nas diferentes regiões do Brasil, os dialetos divergem, mas ainda conseguimos entender a informação que está sendo transmitida, em países árabes, por sua vez, a língua se transforma drasticamente. Principalmente, se a intenção é colocar por escrito essa marca para o leitor não iraquiano, as dificuldades são reais e ainda mais para um estudante do idioma que não é árabe.

Na terceira etapa, a principal, contextualizaremos o uso, sentido e o contexto no qual as notas de rodapé são empregadas pelo autor, além de analisar e exemplificar outro caso similar ao que ocorre no romance de Sadawi para reiterar o apagamento de marcas dialetais por uma tradução inglesa do romance *Celestial Bodies* (2018) de Jokha Alharthi, traduzido para o inglês por Marilyn Booth. Na quarta e última etapa, pretendemos ilustrar o que foi suprimido da tradução inglesa,

---

<sup>2</sup> Além desse procedimento domesticador, o tradutor também criou um sumário de personagens que, ausente do original árabe, pretende auxiliar o leitor na compreensão do romance.

a sua importância para o romance e as consequências da sua supressão para o público anglófono.

Durante esta pesquisa, pude contar com o auxílio precioso não apenas de minha professora Vitória Trombetta, que me auxiliou nas traduções diretas do árabe das notas de rodapé contidas no romance original (apresentadas no capítulo 3 desta monografia), mas também com a doutoranda Jemima Alves, que atualmente desenvolve uma pesquisa de doutorado, sob a orientação da Profa. Dra. Safa Abou-Chahla Jubran, sobre literatura iraquiana.

## CAPÍTULO 1 - REFERENCIAL TEÓRICO

### 1.1 O conceito de socioleto

A área de dialetologia ainda é recente, portanto usaremos como referencial teórico a dissertação de Solange P. P. Carvalho, *A tradução do socioleto literário: um estudo de Wuthering Heights* (2006), na qual, discute-se a ideia de dialetos a partir da definição do linguista irlandês David Crystal em *An Encyclopedic Dictionary of LANGUAGE and LANGUAGES* (1992).

Uma variedade de língua em que o uso de gramática e vocabulário identifica a origem regional ou social do falante. O estudo sistemático do dialeto é conhecido como dialetologia ou geografia dialetal. Um dialeto regional transmite informações sobre a origem geográfica do falante; um dialeto social transmite informações sobre a classe, o status social, o nível de escolaridade, a ocupação ou ainda outras noções. Os dialetos rurais são ouvidos no campo; os dialetos urbanos, nas cidades. O termo é às vezes usado de maneira pejorativa, como quando alguém se refere ao falar de alguma comunidade primitiva ou rural como “apenas um dialeto”. Na verdade, todos falam um dialeto, mesmo aqueles que utilizam a variedade padrão da língua. (CRYSTAL, 1992, p. 101, *apud* SILVA JÚNIOR, 2021, p. 47)

Outra definição é dada por Richards e Platt em *Longman of Language Teaching & Applied Linguistics*:

[...] uma variedade de uma língua, falada em uma parte de um país (dialeto regional), ou por pessoas pertencentes a uma classe social específica (dialeto social ou SOCIOLETO), que difere em algumas palavras, gramática e/ou pronúncia de outras formas da mesma língua. Um dialeto é frequentemente associado a um SOTAQUE em particular. Algumas vezes um dialeto ganha status e se torna a VARIEDADE PADRÃO de um país. 13 (PLATT; RICHARDS, 1993, p. 107, *apud* SILVA JÚNIOR, 2021, p. 47)

Dessa forma, infere-se que socioletos estão contidos em uma língua, e são variantes da mesma. Nos países árabes, por exemplo, a noção de dialetos é estritamente nítida, uma vez que em cada país existe uma variação diferente da mesma língua.

## 1.2 O conceito de socioleto literário

O socioleto literário é uma transposição para a literatura de uma variedade linguística oral falada em um determinado contexto social específico. Uma das criadoras do conceito de socioleto literário foi a teórica canadense Lane-Mercier (1997). Em "Translating the Untranslatable", ela define o conceito de socioleto literário da seguinte maneira:

O conceito de socioleto literário é interpretado aqui como a representação textual de procedimentos discursivos "não padronizados" que manifestam tanto as forças socioculturais que moldaram a competência linguística do falante quanto os vários grupos socioculturais aos quais o falante pertence ou pertenceu. Como regra, estas representações não padrão aparecem no discurso direto de uma ou várias personagens, cujas configurações fonéticas, sintáticas, lexicais e/ou semânticas são assim desencadeadas, geralmente (mas certamente nem sempre) comparada a uma maneira negativa ou derogatória, de uma fala socialmente "neutra", linguisticamente "correta" do narrador e, se for o caso, de outros personagens. De um modo geral, esses padrões de discursos "desviantes" são altamente estereotipados, baseados em suposições comumente compartilhadas, facilmente reconhecíveis de diferenças socioculturais e linguísticas, e mais ou menos estilizadas, contendo uma quantidade limitada de marcadores socioletais cuidadosamente selecionados e projetados para garantir que nem a inteligibilidade nem a legibilidade dos diálogos estejam impedidas. 19 (LANE-MERCIER, 1997, p. 46, tradução Nilfan Fernandes)

Segundo Lane-Mercier (1997), os socioletos literários possuem duas funções principais em um texto ficcional: a ideológica, carregando um conceito de valores de uma determinada comunidade linguística, conferindo ao falante prestígio ou desprestígio em relação à norma padrão; e a estética, cuja preocupação concentra-se na caracterização de um personagem, narrador ou autor no interior da estrutura narrativa. O conceito de socioleto literário de Lane-Mercier engloba diferentes variedades linguísticas, como dialetos, idioletos, tecnoletos e os próprios socioletos, em sentido estrito.

## 1.3 O sistema da língua

Do ponto de uma das principais vertentes linguísticas — a estruturalista —, a língua constitui um sistema de formas normativas idênticas. Segundo essa vertente, a ênfase é colocada na língua sobre a fala, e a língua é abordada de uma perspectiva normativa. Segundo o teórico russo pertencente ao círculo de Bakhtin,

Valentin Volóchinov (2019), o estruturalismo se insere no assim chamado “objetivismo abstrato”, que abstrai a língua das suas condições reais de emprego. Contrapondo-se a essa visão abstrata da língua como sistema de formas normativas idênticas, Volóchinov (2019) define o enunciado como social, e considera que não existe uma língua precedida ao enunciado, mas sim a comunicação humana através dela. Neste caso, a língua é o ponto de partida, e não o de chegada.

Em sua teoria, Volóchinov não diferencia a linguística e a literatura, já que os dois campos possuem a mesma natureza, no âmbito sócio-histórico, cultural e ideológico como um todo. O enunciado, entendido como a unidade básica da interação social, é constituído por elementos linguísticos e extralinguísticos, já que se forma por meio da interação entre falante, ouvinte e personagem (assunto). Indissociável de sua dimensão linguística, o contexto extraverbal é formado por três aspectos: “horizonte espacial comum aos falantes, conhecimento e compreensão da situação comum entre eles e a avaliação comum da situação” (VOLÓCHINOV, 2019, p.118-119).

Da mesma forma que na linguagem cotidiana, no texto literário o enunciado é composto pelos mesmos aspectos linguísticos e extralinguísticos. Embora não possuam naturezas diferentes, a palavra na vida e a palavra na poesia não são idênticas entre si. Na literatura, a palavra possui uma especificidade, já que o contexto extraverbal, subentendido na palavra cotidiana, deve encontrar um representante verbal:

[...] a palavra não se encontra e não pode se encontrar na mesma dependência estreita de todos os aspectos do contexto extraverbal, de tudo o que é visto e conhecido diretamente, como ocorre na vida. A obra poética não pode se apoiar nos objetos e nos acontecimentos do meio mais próximo, como em algo natural por si só, sem introduzir alguma alusão a eles na parte verbal do enunciado. Nesse sentido a palavra na literatura obedece, é claro, a exigência muito maiores: uma grande parcela daquilo que na vida permaneceu fora dos limites do enunciado deve encontrar agora um representante verbal. Do ponto de vista pragmático-objetual, não deve haver nada implícito na obra poética. (VOLÓSHINOV, 2019, p. 130)

Como não deve haver nada implícito no texto literário, ele não deixa os elementos extraverbais explícitos, como a palavra cotidiana, mas encontra para esses elementos um representante verbal.

#### 1.4 O heterodiscurso em Bakhtin

Em *A teoria do romance 1: a estilística* (2015), Bakhtin não aborda a língua de uma perspectiva abstrata, como o estruturalismo, em particular, e o objetivismo abstrato, em geral, mas de uma perspectiva concreta. Assim, ele considera a língua como socialmente estratificada e, portanto, carregada dos valores partilhados pelos falantes de uma determinada comunidade linguística. Entre os estratos socialmente qualificados de uma língua, encontram-se todas as línguas sociais ou socioletos, entendidos, em sentido amplo, como dialetos sociais, maneiras de grupos, jargões profissionais, as linguagens dos gêneros, das gerações e das faixas etárias, das tendências e dos partidos, as linguagens das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, dos dias sociopolíticos e até das horas.

Os textos ficcionais, em geral, e o romance, em particular, não inventa as línguas sociais, mas apenas as introduz e orchestra no seu universo ficcional. A essa exploração literária das línguas sociais no romance, Bakhtin chama de heterodiscurso:

Na terminologia bakhtiniana, heterodiscurso inclui: dialetos sociais, maneiras de grupos, jargões profissionais, as linguagens dos gêneros, das gerações e das faixas etárias, das tendências e dos partidos, as linguagens das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, dos dias sociopolíticos e até das horas. Em suma, trata-se de um heterodiscurso social que traduz a estratificação interna da língua e abrange a diversidade de todas as vozes socioculturais em sua dimensão histórico-antropológica, fecunda a linguagem da prosa romanesca através da dissonância individual de cada autor em relação ao conjunto do processo literário” (BAKHTIN, 2015, p. 247)

O heterodiscurso se divide em três formas: 1) aquele introduzido pelo autor e/ou narrador convencional; 2) aquele introduzido pelos discursos dos heróis; 3) e aquele introduzido pelos gêneros intercalados ou todas as formas em um único romance.

O autor convencional não é o autor presumido, mas aquele que criou o texto. Ele pode usufruir da estilização e paródia pelo narrador, da língua comum, ou seja, da linguagem dos gêneros, das profissões, grupos, ou do discurso direto do autor,

que se divide em patético, didático-moral, elegíaco-sentimental ou idílico. A respeito dos discursos dos heróis, ele afirma:

[...] no romance têm esse ou aquele grau de independência verbo-semântica, sendo por seu horizonte um discurso do outro na linguagem do outro, podem também refratar as intenções do autor e, por conseguinte, ser até certo ponto uma segunda linguagem do autor. Além disso, os discursos dos heróis quase sempre influenciam (às vezes de forma poderosa) o discurso do autor, disseminando nele palavras de outro (o discurso dissimulado do herói) e assim inserindo nele a estratificação, a heterodiscursividade. Por isso, onde não há humor, paródia, ironia, etc. e onde não há narrador, autor convencional e herói narrador, ainda assim a heterodiscursividade e o potencial estratificante da língua servem de fundamento ao estilo romanesco (BAKHTIN, 2015, p. 100).

Por fim, a respeito dos gêneros intercalados, ele afirma: “O romance permite que se introduzam em sua composição diferentes gêneros: tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, cenas dramáticas), quanto extraliterários (retóricos, científicos, religiosos, narrativas de costume, etc.) (BAKHTIN, 2015, p.109). Entre os gêneros extraliterários introduzidos no romance, também podem ser mencionados o diário, confissão, biografia, descrição de viagens, carta e outros gêneros. Para Bakhtin (2015), qualquer gênero textual pode ser inserido na composição do romance, resguardando dessa forma sua originalidade, autonomia, estilística e elasticidade de construção e linguística.

### **1.5 Teoria dos polissistemas**

Embora jamais tenha tratado de tradução, a filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin poderia ser aplicada a essa prática, entendida como uma modalidade específica da interação verbal. A tradução, especificamente literária, em nosso caso, constitui um novo enunciado, que ocorre não apenas em outro meio, ou seja, em outra língua, mas também constitui um novo elo na interação discursiva. Nesse caso, a interação social é constituída por um novo falante, um novo ouvinte presumido, embora mantenha o mesmo personagem (tema).

A teoria dos polissistemas, formulada por Even-Zohar, foca em entender a posição da literatura traduzida na língua de chegada, relacionando o que é original com sua tradução. Segundo a teoria dos polissistemas, a tradução se relaciona com dois sistemas normativos nos quais a língua de partida e a língua de chegada estão

inseridas: 1) como texto numa certa língua, que ocupa uma posição no polissistema literário dessa língua, a tradução preenche um espaço numa determinada cultura, ou desempenha uma função; 2) como a representação naquela língua/cultura de um texto preexistente em uma outra língua, o texto original pertence a outra cultura e ocupa uma posição determinada no interior dessa cultura.

Do ponto de vista sociológico, há vários sistemas relacionados entre si, nos quais eles variam entre língua, literatura, religião, arte, ciência entre outros, e dentro de cada um deles as leis reagem de formas distintas. Para tal, foram formulados dois modelos: no primeiro, a tradução ocupa a posição central do polissistema literário, enquanto, no segundo, a posição periférica.

Como exemplo da primeira, está a literatura brasileira, na qual a tradução constitui o principal motor da cultura nacional com tendência estrangeirizadora. Quando assume uma posição central, a tradução cria modelos novos e primários. Em vez de apenas procurar por modelos já prontos em seu repertório nativo, ela viola as convenções da literatura alvo. Sob tais condições, as chances de que a tradução seja próxima ao original em termos de adequação (em outras palavras, uma reprodução das relações textuais dominantes do original) são maiores do que em contrário.

Como exemplo da segunda, está a literatura americana, na qual a tradução ocupa a margem do sistema com tendência domesticadora, devendo se ajustar ao máximo às expectativas do leitor e, desse modo, neutralizar e a invisibilizar o tradutor. Quando a literatura traduzida ocupa uma posição periférica, o tradutor se concentra em encontrar os melhores modelos secundários já prontos para o texto estrangeiro, e os resultados frequentemente acabam sendo traduções que, embora sejam aceitas pela cultura fonte, são inadequadas ao modelo.

## **1.6 A invisibilidade do tradutor**

A teoria dos polissistemas influencia fortemente o pensamento de Lawrence Venuti sobre a tradução. Para compreender a tradução no contexto anglosaxão, em particular, Venuti (1995) desenvolveu o conceito de invisibilidade do tradutor. Ainda que preveja duas formas ou estratégias distintas de tradução, a estrangeirização e a domesticação, Venuti afirma (1995) que, no âmbito da cultura anglo-saxã, predominam os procedimentos domesticadores. Esses procedimentos

domesticadores recomendam a tradução fluente, que se disfarça como verdadeira equivalência semântica, produzem a ilusão da transparência, quando, na verdade, a tradução fluente inscreve o texto estrangeiro numa interpretação parcial e em valores parciais da língua inglesa e que, finalmente, reduzem ou até mesmo excluem a própria diferença que cabe à tradução transmitir.

Desta forma, relacionamos o conceito de invisibilidade do tradutor a dois fenômenos mutuamente determinantes: o primeiro é um efeito ilusório do discurso - a manipulação do inglês pelo próprio tradutor, enquanto o segundo diz respeito a prática de ler e avaliar traduções que prevaleceu no Reino Unido e nos Estados Unidos, além de outras culturas, tanto em inglês quanto em línguas estrangeiras. (VENUTI, 1995). Para o autor, a visibilidade do tradutor pode ser feita por meio do nome na capa, notas e texto estrangeirizador:

De um lado, a tradução é definida como uma representação de segunda ordem: apenas o texto estrangeiro pode ser original, uma autêntica cópia, fiel à personalidade ou intenção do autor, enquanto a tradução é derivativa, falsa, potencialmente uma falsa cópia. Por outro lado, é necessário à tradução um discurso transparente para apagar o status de segunda ordem, produzindo a ilusão de uma presença autoral através da qual o texto pode ser tomado como o original. (VENUTI, 1995, p. 6-7, tradução nossa)

Nesta pesquisa, pretendemos analisar uma tradução inglesa de um romance iraquiano que, pertencente à literatura árabe, ocupa a posição mais extrema da periferia do polissistema literário anglosaxão. Tanto mais se considerarmos que o romance retrata um período histórico no qual o próprio Iraque estava sob ocupação norte-americana. Do ponto de vista do conceito de invisibilidade do tradutor de Venuti, a tendência do tradutor de língua inglesa seria, justamente, efetivar todas as adaptações necessárias para adaptar o romance árabe ao seu leitor. No próximo capítulo, procuramos realizar uma descrição geral do romance original em árabe de Ahmed Saadawi e de sua tradução inglesa.

## CAPÍTULO 2 - O ROMANCE *FRANKENSTEIN EM BAGDÁ*, DE AHMED SAADAWI

### 2.1 O romance original em árabe

O romance *Frankenstein em Bagdá* (فرانكشتاين في بغداد), do iraquiano Ahmed Saadawi foi publicado originalmente em árabe em 2013, e traduzido para língua inglesa por Jonathan Wright com o título *Frankenstein in Baghdad* (2017). A inspiração para o romance surgiu em 2006, período em que Saadawi trabalhou para os serviços da BBC Árabe, cobrindo a guerra que assolava seu país – o que corresponde à primeira parte do livro. Em entrevista concedida em 2018 ao *Literary Hub*, o autor narra uma história que presenciou – um jovem estava num necrotério à procura das partes de seu irmão que foi morto por uma bomba. Então, o encarregado pelo local apontou para uma sala cheia de corpos e disse: “Pegue o que você quiser, e faça você mesmo um corpo”<sup>3</sup> (HANKIR, 2018, *online*, tradução nossa). Nesse cenário, após dois séculos do verdadeiro Frankenstein, surge outro em Bagdá.

Trata-se de uma obra que mescla alguns gêneros, marcada especialmente pelo gênero jornalístico, além do realismo mágico, do gênero fantástico e do gênero de terror. O romance é escrito na forma de um relatório secreto. Assim, o romance explora um significativo número de gêneros intercalados que, como foi visto anteriormente, constitui uma das três formas basilares de introdução do heterodiscurso no romance (BAKHTIN, 2015). No capítulo 9 de *Frankenstein in Baghdad*, intitulado na tradução inglesa de *The recordings*, Ahmed Saadawi introduz diferentes gêneros intercalados oriundos do jornalismo, como a gravação de voz e o excerto de jornal. Além desses gêneros, também há trocas de e-mail e reportagens. Todos esses fatores contribuem para tornar a narrativa ainda mais verossímil.

A narrativa é ambientada em Bagdá no ano de 2005, durante a ocupação norte-americana no Iraque. Durante a narrativa, não fica claro quem é o narrador ou se há mais de um narrador na história. Narrada em formato de um relatório final, como dito anteriormente, a história contém um forte teor investigativo, contendo informações sigilosas de um departamento formado por militares, cartomantes e astrólogos que não conseguiram cumprir sua missão.

---

<sup>3</sup> Em inglês: “take what you want, and make yourself a body.”

Acompanhamos alguns habitantes do bairro de Bataween — região habitada por muçulmanos, cristãos e judeus —, dentre eles, Hadi o revendedor de sucata e alcoólatra. Sempre à espreita de bombardeios, o personagem recolhe restos mortais deixados nas ruas pelos carros-bomba, e os costura secretamente no galpão ao lado de sua casa, de modo a proporcionar alguma dignidade às partes separadas do corpo. Porém, após uma explosão num hotel no centro bagdali, uma alma desorientada acaba entrando neste corpo, dando-lhe vida e, dessa forma, acompanhamos o personagem chamado, na tradução em inglês, de *Whatsitsname* (“qual é o seu nome”, em nossa tradução) – nome dado por Hadi, seu criador –, que busca fazer justiça em nome das partes do corpo em que habita.

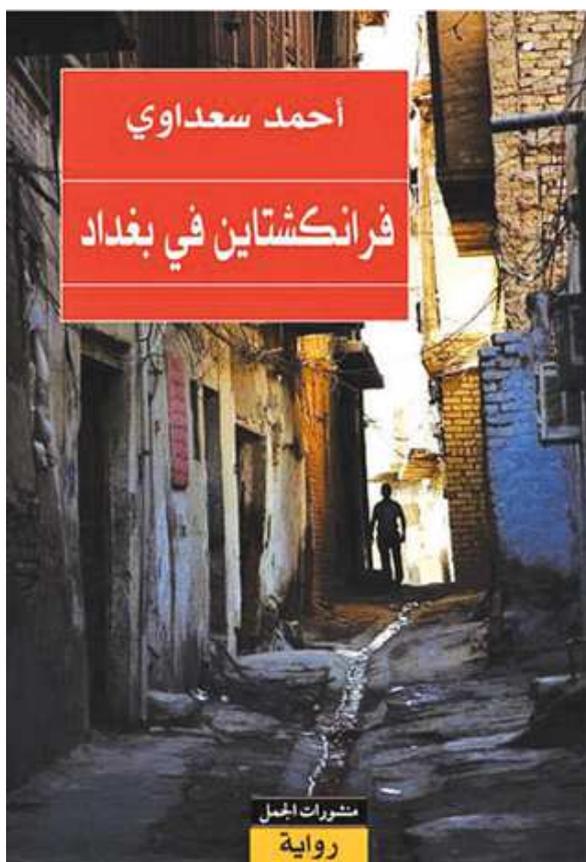
O corpo escapa e surge na casa da viúva Elishva (Umm Daniel), que acredita que o seu pedido a São Jorge, após 20 anos da ida de seu filho à guerra, foi milagrosamente atendido. Portanto, Elishva o acolhe pensando esse ser seu ente querido. No entanto, Umm Daniel não sabe que a criatura acolhida é *Whatsitsname* e nem o que ele faz durante as noites. A princípio, o monstro mata apenas criminosos, mas o que descobrimos depois é que a essência das partes costuradas são absorvidas pelo *Criminal X* e, com o tempo, ele vai se corrompendo – não faz mais justiça em nome dos que sofreram pelos criminosos, mas ele mesmo se torna um criminoso, espalhando terror entre os civis durante as madrugadas. A partir do momento que a justiça é “feita”, o membro costurado perde sua utilidade e desfalece, entrando num ciclo sem fim da necessidade de sempre ter novas partes corporais.

Então, surge Mahmoud, um jornalista com segredos que deixou sua cidade a fim de fugir de seu passado e tentar uma nova vida em Bagdá. Dessa forma, ele encontra Hadi e, em troca de seu segredo, ele começa a ouvir o segredo do revendedor de sucata – a história de *Whatsitsname*. No final da narrativa, após sofrer um acidente com um carro-bomba, Hadi torna-se completamente desfigurado, gerando o álibi perfeito para as autoridades o culparem pelas atrocidades que a criatura estava cometendo. Mas ninguém sabia que, curiosamente, ele continuava solto.

A trama é costurada por conflitos étnico-religiosos, sectários, políticos e um acúmulo de violência. O título do romance remete ao célebre romance *Frankenstein* (1817), de Mary Shelley, que é comumente considerado uma das matrizes do gênero da ficção científica no século XIX. No entanto, a obra trata mais da

simbologia por trás do contexto, e menos da própria intertextualidade com o monstro de Victor Frankenstein. Ou seja, o romance de Ahmed Saadawi propõe uma representação condensada dos problemas que ocorrem no Iraque, uma forte crítica à invasão americana e uma atmosfera de horror que permanece durante toda a obra. Essa crítica é evidente desde o título, que associa explicitamente a ocupação americana à figura do monstro de Frankenstein.

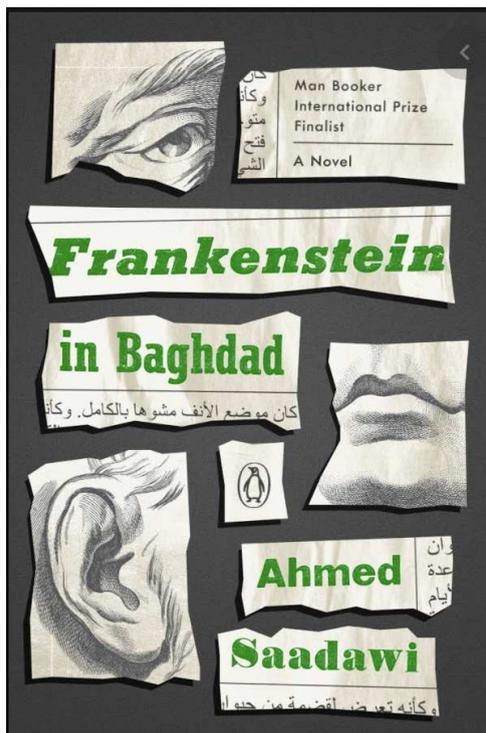
**Figura 1 - Capa original da edição árabe do romance**



Fonte: Goodreads

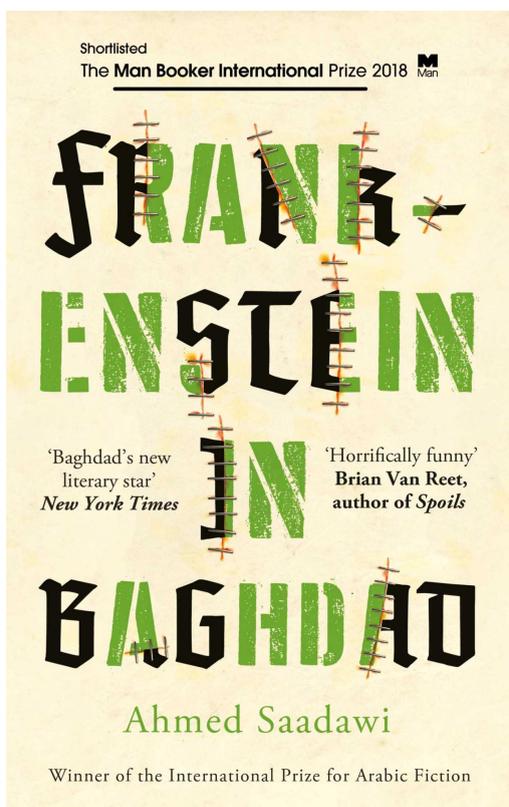
Na tradução inglesa do romance, o projeto gráfico da capa utiliza colagens de jornal com diferentes partes do rosto do protagonista, como a orelha, o olho e a boca, como pode ser visto na figura abaixo:

Figura 2 - Capa original da edição norte-americana do romance



Fonte: Penguin Random House

Figura 3 - Capa original da edição inglesa do romance



Fonte: Amazon

Enquanto na edição inglesa encontramos partes das letras costuradas, conectando umas às outras, fazendo referência mais uma vez à história do Frankenstein original.

Com isso, a capa da tradução em inglês estabelece uma intertextualidade com o romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, aproximando a narrativa árabe das referências literárias do leitor anglosaxão. Como vimos anteriormente, a capa do romance original árabe situa a narrativa no contexto específico das ruas bagdali durante a ocupação norte-americana. Uma vez que o leitor se depara com esse projeto gráfico, o imaginário se desloca do contexto em que a história de Saadawi se passa para as referências intertextuais com a literatura inglesa, notadamente, com *Frankenstein*, de Mary Shelley.

Em entrevista, Saadawi (HANKIR, 2018, *online*, tradução nossa) enfatiza a verve pacifista e político do romance: “O livro é um manifesto contra a guerra... É crítico da ocupação americana, do antigo regime e do atual regime”<sup>4</sup>. Apesar disso, o primeiro-ministro do Iraque Haider Al-Abadi não deixou de parabenizar o autor pelo Prêmio Internacional Man Booker no *Twitter*.

Segundo Saadawi, o objetivo de todo seu trabalho era transpassar a problemática da guerra, bem como dar visibilidade ao que ele chama de “a crise identitária iraquiana”<sup>5</sup> (HANKIR, 2018, *online*, tradução nossa). Além disso, o romancista iraquiano afirma que, nessa obra, ele queria esclarecer diversas questões, como “[...] o paradoxo da diversidade de identidades no Iraque, e como as pessoas se enxergam a si mesmas”. Todos os meus personagens são de diferentes *backgrounds*.<sup>6</sup> (HANKIR, 2018, *online*, tradução nossa).

O terceiro livro lançado pelo autor, *Frankenstein em Bagdá* foi contemplado com o International Prize for Arabic Fiction (2014) – tornando-se o primeiro iraquiano a conquistar esta premiação –, Le Grand Prix de L'Imaginaire (2017) e Gold Tentacle Award at the Kitschies (2019). Devido a essa grande repercussão, o romance ainda ganhou uma adaptação cinematográfica pela produtora Image Nation, uma

---

<sup>4</sup> Em inglês: “The book is a manifesto against war...It’s critical of the American occupation, the former regime and the current regime.”

<sup>5</sup> Em inglês: “Iraqi identity crisis.”

<sup>6</sup> Em inglês: “[...] the paradox of identity diversity in Iraq, and how people understand themselves. All my characters are from different backgrounds.”

adaptação teatral (New Perspectives) e uma *graphic novel* (Éditions Delcourt). Segundo a agência internacional literária *Andrew Nurnberg Associates*, os direitos do livro foram adquiridos por mais de dez países, incluindo o Brasil por parte da Editora Aleph.

## 2.2 A tradução do romance para o inglês

A seguir, pretendemos refletir sobre a recepção dessa literatura na comunidade anglosaxã e sobre a forma pela qual os textos árabes têm sido traduzidos para o inglês. Em sua tradução, intitulada *Frankenstein em Bagdá*, Jonathan Wright reconhece que cerca de 10 mil palavras foram editadas do texto original. Como justificativa para esse vasto trabalho de edição do romance iraquiano, o tradutor para o inglês oferece a expectativa dos leitores anglosaxões. Em suas próprias palavras, Jonathan Wright assim explicita seus próprios critérios de tradução: “O tradutor deve ser o mais fiel possível ao texto, mas ao mesmo tempo tornar a versão em língua inglesa o mais acessível possível para seus leitores”<sup>7</sup>.

No entanto, ao tornar mais acessível a linguagem, o texto parece ter sido escrito originalmente em língua inglesa, apagando qualquer e todo rastro cultural do conteúdo original. Uma das soluções que o tradutor encontra para facilitar a experiência do leitor é criar uma lista dos personagens antes do início da narrativa. Essa lista contém os trinta e quatro nomes e descrições mais recorrentes durante a leitura:

### List of Characters

**Abdullah:** Mahmoud al-Sawadi’s brother, who lives in Amara

**Abu Anmar:** the owner of the dilapidated Orouba Hotel in Bataween

**Abu Jouni:** the janitor at the offices of *al-Haqiqa* magazine

**Abu Salim:** an elderly neighbor of Elishva and Hadi; the husband of Umm Salim

**Abu Zaidoun:** an elderly barber and ex-Baathist, held responsible for sending Daniel off to war in the 1980s

**Adnan al-Anwar:** a journalist at *al-Haqiqa* magazine

**Ali Baher al-Saidi:** a prominent writer, and the owner and editor of *al-Haqiqa* magazine

**Aziz the Egyptian:** the gossip owner of the local coffee shop

**Daniel:** Elishva’s son, who disappeared in the Iraq-Iran war

**Daniel (junior):** Elishva’s grandson, the son of her daughter Hilda, who lives in Melbourne

**Elishva:** an elderly Assyrian Christian widow living alone in Bataween

<sup>7</sup> Em inglês: “The translator should be as faithful to the text as possible, while at the same time making the English version as accessible to the reader as possible”.

**Faraj the realtor:** a small-time real estate manager who acquires properties in Bataween  
**Farid Shawwaf:** a journalist who writes for *al-Haqiqa*  
**Hadi the junk dealer:** creator of the Whatitsname  
**Hammu:** the receptionist at the Orouba Hotel  
**Hasib Mohamed Jaafar:** a hotel guard whose soul animates the Whatitsname's body  
**Hazem Abboud:** a news photographer and Mahmoud's occasional roommate  
**Hilda:** one of Elishva's daughters in Melbourne; the mother of Daniel junior  
**Father Josiah:** Elishva's parish priest  
**Luqman:** an Algerian man who lives in the Orouba Hotel  
**Mahmoud al-Sawadi:** a young and ambitious journalist at *al-Haqiqa*  
**Brigadier Sorour Mohamed Majid:** the head of the mysterious Tracking and Pursuit Department  
**the Mantis:** a gangster politician in Amara  
**Matilda:** one of Elishva's daughters in Melbourne  
**Nader Shamouni:** the deacon at Elishva's church  
**Nahem Abdaki:** Hadi's late partner in the junk business  
**Nawal al-Wazir:** a glamorous middle-aged film director  
**Ninous Malko:** the head of an Assyrian family that stayed for a while in Elishva's house  
**Sultan:** Ali Baher al-Saidi's personal driver  
**Umm Raghad:** the madam at a local brothel  
**Umm Salim:** an elderly neighbor of Elishva and Hadi; the wife of Abu Salim  
**Veronica Munib:** a middle-aged Armenian woman who cleans the Orouba Hotel  
**Zaid Murshid:** a journalist at *al-Haqiqa*  
**Zeina:** a prostitute with a superficial resemblance to Nawal al-Wazir (SAADAWI, 2017, s./p.)

A seguir, apresentamos a nossa tradução dessa lista, que foi feita indiretamente a partir da tradução inglesa do romance:

#### **Lista de Personagens**

**Abdullah:** irmão de Mahmoud al-Sawadi que vive em Amara  
**Abu Anmar:** proprietário do Hotel deteriorado Orouba em Bataween  
**Abu Jouni:** o zelador dos escritórios da revista *al-Haqiqa*  
**Abu Salim:** vizinho idoso de Elishva e Hadi; marido de Umm Salim  
**Abu Zaidoun:** barbeiro idoso e ex-Batista, considerado responsável pelo envio de Daniel a guerra na década de 1980  
**Adnan al-Anwar:** jornalista da revista *al-Haqiqa*  
**Ali Baher al-Saidi:** escritor proeminente, proprietário e editor da revista *al-Haqiqa*  
**Aziz, o Egípcio:** dono fofoqueiro da cafeteria local  
**Daniel:** filho de Elishva, desaparecido na guerra Iraque-Irã  
**Daniel (Júnior):** neto de Elishva, filho da filha Hilda, que vive em Melbourne  
**Elishva:** viúva cristã assíria idosa que vive sozinha em Bataween  
**Faraj, o agente imobiliário:** um pequeno gestor imobiliário que adquire propriedades em Bataween  
**Farid Shawwaf:** jornalista que escreve para a *al-Haqiqa*  
**Hadi, o revendedor de sucata:** criador de "Qual o seu nome" (*Whatitsname*)  
**Hammu:** o recepcionista do Hotel Orouba

**Hasib Mohamed Jaafar:** segurança de hotel cuja alma dá vida ao corpo de "Qual o seu nome" (*Whatitsname*).

**Hazem Abboud:** fotógrafo de noticiários e o colega de quarto ocasional de Mahmoud

**Hilda:** umas das filhas de Elishva que mora em Melbourne; a mãe de Daniel Júnior

**Padre Josiah:** Pároco de Elishva

**Luqman:** argelino que vive no Hotel Orouba

**Mahmoud al-Sawadi:** um jovem e ambicioso jornalista da revista *al-Haqiqa*

**Brigadier Sorour Mohamed Majid:** chefe do misterioso Departamento de Acompanhamento e Comentários

**o Louva-a-Deus:** um político gangster em Amara

**Matilda:** uma das filhas de Elishva que vive em Melbourne

**Nader Shamouni:** diácono na igreja de Elishva

**Nahem Abdaki:** falecido sócio de Hadi no ramo da sucata

**Nawal al-Wazir:** um diretor de cinema encantador de meia idade

**Ninous Malko:** chefe de uma família assíria que passou um tempo na casa de Elishva

**Sultan:** motorista particular de Ali Baher al-Saidi

**Umm Raghad:** a senhora de um bordel local

**Umm Salim:** vizinha idosa de Elishva e Hadi; a esposa de Abu Salim

**Veronica Munib:** uma mulher de meia-idade armênia que limpa o Hotel Orouba

**Zaid Murshid:** um jornalista da revista *al-Haqiqa*

**Zeina:** prostituta com uma semelhança superficial a Nawal al-Wazir (SAADAWI, 2017, s./p., tradução nossa)

Em uma entrevista concedida ao periódico *Al-Sharq al-Awsat*, Saadawi (2014) afirma que a palavra "Frankenstein" ocorre apenas duas vezes durante todo o romance:

There are only two references to Frankenstein in the novel: one made by a German journalist and another by Bahir Al-Saeedi. Apart from these two references, the people of the Baghdad in the novel call the strange monster the "what's-its-name" or "the one who does not have a name," and perhaps it does not concern them whether it looks like Frankenstein or not<sup>8</sup>.

Além dessas duas referências à palavra Frankenstein, há, é claro, uma terceira referência no próprio título do romance. Todas as demais menções ao monstro no romance são feitas pelos moradores da região, que empregam os termos "Whatsitsname" ou "the one who does not have a name", segundo as suas traduções em inglês. Em nossa tradução indireta para o português, esses nomes poderiam ser traduzidos por "qual é o seu nome" e "aquele que não tem nome", respectivamente.

---

<sup>8</sup> Tradução nossa: Há apenas duas referências a Frankenstein no romance: uma feita por um jornalista alemão e outra por Bahir Al-Saeedi. Além dessas duas referências, o povo de Bagdá no romance chama o estranho monstro de "Whatsitsname" [qual é o seu nome] ou "the one who does not have a name" [aquele que não tem nome], e talvez não lhes importe se ele se parece com Frankenstein ou não.

### 2.3 O dialeto iraquiano

Todos os países árabes possuem um “padrão” de escrita chamado “fusha” (الفُصحى), mas cada país usufrui de uma variante singular, o que podemos chamar de diglossia - quando existem duas variantes da mesma língua presentes no mesmo idioma, uma mais formal e a outra informal. Nessa variante, outras várias dialogam simultaneamente, o que por sua vez, depende da posição geográfica, classe social, o falante e o interlocutor. O árabe é uma língua semítica contida na família afro-asiática, com aproximadamente 200 milhões de falantes, é a língua mais falada dentro do mundo árabe.

Além disso, o grau de inteligibilidade entre elas varia, podendo ser muitas vezes compatíveis, e outras ininteligíveis. De acordo com a Organização Internacional de Padronização, existem aproximadamente 30 variantes da língua árabe que são, de fato, diferentes. Outra instituição, como a Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, afirma que todas essas variantes são dialetos árabes e podem ser divididas em pré-islâmicas e modernas. Na categoria moderna, estão presentes onze subcategorias: variantes setentrionais, orientais, centrais, ocidentais, meridionais centrais, meridionais orientais, periféricas, judaicas, crioulas e pidgins - além das variantes identificadas com países, como por exemplo, árabe marroquino, árabe egípcio e árabe iraquiano.

O romance de Ahmed Saadawi é marcado por uma variedade linguística singular — o dialeto iraquiano. Dessa forma, o romancista traz para dentro da narrativa, num contexto extraverbal, o que está contido na própria linguagem, produzindo opacidade semântica. No entanto, já que supõe que o seu leitor a princípio desconhece essa variedade, o autor decide traduzir o sentido dos termos oriundos da variedade iraquiana do árabe em nota de rodapé. Ahmed Saadawi adicionou notas de rodapé ao seu romance e, em algumas delas, enfatiza a marcação dialetal, de modo a orientar seu leitor ao assunto contido naquele enunciado.

É essencial entendermos o conceito de socioletos, uma vez que não estamos tratando de um caso isolado na tradução de literatura árabe. Para além da obra de Saadawi, que não é altamente permeada pela marca dialetal, outros autores, como Jokha Alharthi, utilizaram as mesmas estilísticas oriundas do dialeto iraquiano não

somente para marcar cultural e socialmente a fala dos personagens, mas também tornar as suas narrativas mais verossímeis.

De acordo com essa concepção, a variedade linguística do árabe iraquiano empregado no romance *Frankenstein in Bagdad*, de Ahmed Saadawi, não é caracterizada apenas por características linguísticas, mas veicula valores sociais e concepções de mundo próprias ao contexto social específico em que é empregada, no caso, a sociedade iraquiana na qual o autor nasceu e viveu.

Diferentemente de Saadawi, que apenas utiliza pontualmente marcas linguísticas do dialeto iraquiano no romance *Frankenstein em Bagdá*, outros escritores, como a omani Jokha Alharthi, demarcam todo o seu romance com marcas socioletais. É esse o caso de *سيدات القمر*, de Jokha Alharthi, que foi traduzido para o português por Safa Jubran como *Damas da lua* (2020), e para o inglês por Marilyn Booth como *Celestial Bodies* (2018).

Na tradução para língua inglesa realizada por Marilyn Booth, o romance *Celestial Bodies*, de Jokha Alharthi, se inicia com uma nota da tradutora, na qual ela contextualiza o leitor sobre o contexto histórico, questões culturais, linguísticas e políticas do Omã. Booth (2008) ainda clarifica que

[...] a escritora registrou a maioria dos diálogos em árabe coloquial omanense. A tradução, na intenção de preservar o aspecto informal pretendido, lançou mão de certos recursos... com a finalidade de exprimir uma realidade linguística semelhante, ou próxima, do que ocorre na fala cotidiana naquela aldeia do interior do Omã, sem a preocupação exagerada com a norma culta e com o que ela dita como correto.

O contexto extraverbal da tradução encontrou um representante verbal no interior do romance por meio da nota da tradutora Marilyn Booth, levando o leitor, por sua vez, a atentar para aquilo que foi marcado propositalmente pela autora. A forma como os personagens falam, caracterizada seja pela falta de escolaridade, seja pela região em que moram, não são representadas pela sua tradução para o inglês.

Na tradução inglesa de *Celestial Bodies*, Marilyn Booth oferece ao leitor um resumo detalhado sobre o romance, os personagens e o lugar onde a história se passa. Booth, inclusive, afirma que os capítulos são alternados e que possui dois narradores, dos quais um é onisciente e o outro personagem. Esse é outro exemplo de como a tradução americana não está preocupada com qualquer tipo de

contexto cultural, e menos ainda com as características das falas dos personagens, que são marcas essenciais do romance. Para comparar os critérios de tradução adotados por, citamos, a seguir, um trecho do romance de Jokha Alharthi traduzido para o português e para o inglês por Safa e Jubran Marilyn Booth, respectivamente:

"Distraída, Mayya completou: e rir quando ele ri, chorar se ele chora e ficar satisfeita quando ele estiver." (ALHARTHI, 2020, p.15)

"And that I should laugh whenever he laughs, and if there are any tears rolling down his cheeks, there had better be some tears rolling down mine. I must be content with whatever makes him happy..." (ALHARTHI, 2019, p. 15)

Em ambos os trechos, pode-se inferir que a versão em língua inglesa é bem mais fluida e detalhada que a versão em português. Podemos observar, assim, como a tradução inglesa adapta o romance original ao leitor anglo-saxão, eliminando todas as suas barreiras para interpretar o conteúdo e o socioleto utilizado.

#### **2.4 O dialeto iraquiano em *Frankenstein em Bagdá***

Em sua tradução, o tradutor Jonathan Wright não suprimiu todas as marcas da língua árabe. Algumas vezes as palavras estrangeiras vêm acompanhadas de marcação em itálico, como observamos em: "Sometimes she might exaggerate and say openly in Elishva's presence that if it weren't for those inhabitants who had *baraka* - spiritual power – the neighborhood would be doomed and swallowed up by the earth on God's orders." (SAADAWI, 2017, p. 9), ou em "The lane had been empty since morning, and many of the residents had managed only a silent, wary peek from the rickety old *mashrabiya*, or wooden latticed windows, that overlooked the lane." (SAADAWI, 2017, p. 68).

No entanto, durante a maior parte da narrativa, o projeto gráfico dispensa marcações, como observamos em: "The explosion took place two minutes after Elishva, the old woman known as Umm Daniel, or Daniel's mother, boarded the bus." (SAADAWI, 2017, p. 5). Essa escolha de tradução pode confundir o leitor, ao supor que ele identifica essa palavra como não pertencente ao seu idioma de origem, gerando uma sensação de dúvida ou, até mesmo, uma estranheza sobre o que está sendo dito e porque não há marcações.

Nesses dois casos, é dada uma definição objetiva do que é dito pelo personagem, mas ainda é possível observar um terceiro, em que, o narrador confere propositalmente uma explicação a seus leitores:

Elishva was busy making *kashka*. She combined the cracked wheat with the boiled bulgur and added the chickpeas, spices, and cubes of meat. She was good at making traditional dishes but rarely had much occasion to do so – she wouldn't make them just for her cat. (SAADAWI, 2017, p. 60)

O autor compreende que seu leitor presumido não possui conhecimento em relação a *kashka*, e portanto cola na fala de seu narrador um esclarecimento não somente do que ele é, como também de como é preparado. Observa-se que, mais uma vez, Saadawi quer enfatizar suas características culturais.

### CAPÍTULO 3 - AS NOTAS DE RODAPÉ DO ROMANCE *FRANKENSTEIN IN BAGDAD*, DE AHMED SAADAWI

Com base na concepção de linguagem de Bakhtin e seu círculo, segundo a qual a linguagem, composta por signos ideológicos, é essencialmente verboideológica, pretende-se compreender a especificidade dos sentidos sociais e históricos dos termos oriundos da variedade iraquiana do árabe empregados por Ahmed Saadawi em seu romance *Frankenstein em Bagdá*. Para tanto, selecionamos as notas de rodapé introduzidas pelo autor para explicar termos oriundos da variedade iraquiana do árabe.

Como, na tradução inglesa, essas notas de rodapé foram suprimidas, o estudo dessas notas permite explicitar as camadas de significação que, embora tenham sido acrescentadas pelo autor iraquiano em suas notas de rodapé, foram elididas pelo tradutor anglosaxão em sua tradução para o inglês. Neste capítulo, pretende-se compreender o efeito da sua supressão na tradução americana do romance por Jonathan Wright. Observa-se que este fenômeno ocorre inúmeras vezes durante toda a narrativa.

Ao longo do romance são introduzidas quatro notas de rodapé. Na tabela a seguir, colocamos a tradução em língua inglesa e os termos correspondentes na obra original:

**Tabela 1 - Os termos comentados em nota de rodapé**

Língua	Original em árabe	Tradução em língua inglesa
1	الشِسْمَه	The Whatitsname/ Whatisname
2	دائرة المتابعة والتعقيب	Tracking and Pursuit Department
3	كلاوچي	Con artist
4	الكوربان	The Mantis

**Fonte:** a autora

Na segunda tabela, observa-se o trecho completo contendo a nota no romance original e ao lado a tradução para língua portuguesa das quatro notas, além da transliteração dos nomes referenciados pelo autor.

**Tabela 2 - As notas de rodapé introduzidas pelo autor**

	Original	Tradução
1	الشُّمُه : (اللي شو اسمه) مفردة عراقية دارجة، ويقصد بها حرفياً: الذي لا أعرف، أو لا أتذكر، ما هو اسمه.	Chismh (o nome dele): palavra singular do dialeto iraquiano. Também pode significar, literalmente: aquilo que não sabemos ou que não lembramos o nome.
2	لا توجد دائرة رسمية عراقية باسم <دائرة المتابعة والتعقيب>، بالوصف الذي وردت فيه داخل الرواية، ال بالأشخاص والأسماء ولا بالمهام أو الأحداث، وأي تشابه بينها ودائرة فعلية لها الاسم نفسه فهو أمر غير مقصود.	Apesar de ser citado no romance, não existe nenhuma repartição oficial denominada “Departamento de Busca e Apreensão” no Iraque. Qualquer semelhança com pessoas, nomes, atividades ou eventos, é mera coincidência.
3	كلاوچي : بالجيم المثلثة، مفردة عراقية دارجة، ومعناها المخادع، قد تكون تحريفاً الإنكليزية (clown). أو تسمية شعبية قديمة لمهنة المهرج.	Klaugi: com o jim triangular (uma letra do alfabeto persa) - palavra no singular que pertence ao dialeto iraquiano e faz parte das gírias. Seu significado oblíquo, talvez uma distorção de “clown” em língua inglesa, isto é, palhaço. Ou, ainda, antiga nomenclatura popular para a profissão de palhaço.
4	الكوربان : هو حشرة <السرعوف> أو <فرس النبي>، وفي اللهجة الدارجة العراقية الجنوبية يوصف أحياناً الشخص الطويل ذو البنية الخشنة بالكوربان.	Kurban: louva-deus. Enquanto que, em uma variante dialetal do sul do Iraque, ele se refere às vezes a um indivíduo alto ou mal intencionado.

Fonte: a autora<sup>9</sup>

As notas de rodapé no livro original estão organizadas em ordem alfabética, mas, para criar uma linha de raciocínio diferente, organizou-se pela sequência em

<sup>9</sup> A tradução em português dessas notas de rodapé contou com o auxílio e a revisão decisivas da Profª. Vitória Trombetta.

que as palavras ou expressões aparecem no texto. Além disso, vale ressaltar que as transliterações foram padronizadas de acordo com a tabela fonética do árabe *fusha* (padrão) e pelo artigo “Para uma romanização de termos árabes em textos de língua portuguesa”, da Profa. Dra. Safa Abou-Chahla Jubran.

### 3.1 Primeira nota - *Whatsitsname*

A nota se refere ao nome do personagem principal - *Whatsitsname*. Antes mesmo de a história começar e de a lista de personagens criada por Wright aparecer, o livro é inaugurado com três citações: a primeira de Mary Shelley, a segunda por São Jorge e a terceira pelo protagonista da história - *Whatsitsname*. Essa é a primeira vez que o leitor da tradução de língua inglesa entra em contato com esse termo:

You who are listening to these recordings now, if you don't have the courage to help me with my noble mission, then at least try not to stand in my way.

—**The Whatitsname**<sup>10</sup>

(SAADAWI, 2017, p. 1, negrito nosso)

Percebemos que é um aviso do personagem antes do início da narrativa, a princípio o leitor não detém do conhecimento sobre o que se fala, sobre a missão do “monstro” nem sobre o que contêm essas gravações. Com o desenvolvimento do romance, no entanto, percebemos que *Whatsitsname* grava sua história de vida para que todos os moradores da região de Bataween entendam o motivo pelo qual ele não só não vinga a morte das pessoas, como também começa a matar outras. Além disso, os moradores também compreendem que a sua nobre missão consiste em fazer justiça com aqueles que estão prejudicando a cidade de Bagdá, sejam eles criminosos, políticos ou até mesmo pessoas de bem que se ofereceram como sacrifício para auxiliar nessa missão. Porém, nota-se que a missão do Frankenstein de Saadawi não alcança o êxito.

Na nota de rodapé ao nome próprio do protagonista, lê-se: "Chismh (o nome dele): palavra singular do dialeto iraquiano. Também pode significar, literalmente:

---

<sup>10</sup> Tradução nossa: Aqueles que estão ouvindo estas gravações agora, se não tiverem coragem de me ajudar com minha nobre missão, ao menos tentem não se meter no meu caminho.

aquilo que não sabemos ou que não lembramos o nome". O significado do nome próprio do protagonista no dialeto iraquiano é oferecido pelo autor na nota de rodapé. O nome do personagem de Frankenstein criado no romance de Saadawi pode ser traduzido, em português, como *Chismh*, ou *shesmeh*, em inglês. No dialeto iraquiano, trata-se da combinação de duas palavras: *shinu* (o quê/ *what's*) e *ismu* (nome dele/ *his name*). A nota é relevante para o romance, uma vez que carrega o jogo de palavras com o próprio significado do nome próprio no dialeto iraquiano. Na tradução para a língua inglesa de Jonathan Wright, a sua tradução foi "Whatsitsname", que corresponde ao significado do nome do protagonista, que é explicado em nota pelo autor. No entanto, além desse significado, o nome do protagonista, empregado no corpo do romance, é utilizado como um nome próprio em árabe.

Em vez de transliterar o nome próprio em inglês, o tradutor inglês optou por adaptar o significado do nome árabe em inglês. Uma vez que essa nota foi suprimida, o leitor só possui o conhecimento do significado do nome árabe em inglês. Essa opção de tradução, que visa facilitar a compreensão do leitor anglosaxão e reduzir o estranhamento de um nome transliterado em árabe, no entanto, acaba elidindo a informação sobre o fato de que o monstro, de fato, possui um nome árabe na narrativa. A paráfrase do significado do nome próprio na tradução em inglês acentua, com isso, o efeito desumanizador do protagonista, cujo nome não se identifica com qualquer nome da língua árabe e, nem mesmo, da língua inglesa.

Após essa primeira frase de abertura do romance traduzido em inglês, o nome do personagem aparece durante toda a história e é, com frequência, substituído por outros nomes próprios, como o de *Criminal X*, *the one who does not have a name* e Daniel. Esse é o nome utilizado para designá-lo pela personagem de Elishva, uma viúva da região, que perdeu seu filho durante a guerra há cerca de 20 anos do tempo presente da narrativa, mas acredita que *Whatsitsname* seja, na verdade, seu filho Daniel. Por meio desses diversos nomes dados ao protagonista, intensifica-se a identidade múltipla do monstro, criado por meio da colagem de partes físicas de diversos cadáveres.

### 3.2 Segunda nota - *Tracking and Pursuit Department*

A segunda nota de rodapé é introduzida na expressão *Tracking and Pursuit Department*, que pode ser traduzida por "Departamento de busca e apreensão". Essa expressão se refere ao departamento responsável por tentar cuidar do caso de *Whatshisname*. Antes do primeiro capítulo, intitulado em inglês "The Madwoman" (A louca), o livro introduz uma apresentação ao relatório final, que se identifica com o conjunto do romance. Essa apresentação está dividida, por sua vez, em duas partes: a primeira diz respeito a todas as responsabilidades do departamento e às conclusões em relação a todo o relatório, enquanto a segunda são recomendações feitas pelo presidente do Comitê. O parágrafo introdutório a essa apresentação contém a seguinte explicação:

WITH REGARD to the activities of the **Tracking and Pursuit Department**, which is partially affiliated with the civil administration of the international coalition forces in Iraq, the special committee of inquiry set up under my chairmanship, with representatives of the Iraqi security and intelligence agencies and observers from U.S. military intelligence, has come to the following conclusions...<sup>11</sup> (SAADAWI, 2017, p. 1, negrito nosso)

Na primeira parte, há quatro subitens. O primeiro subitem da primeira parte da apresentação ao relatório final contextualiza o papel desempenhado pelo departamento na investigação de possíveis incidentes graves de segurança. No entanto, o departamento foi parcialmente suspenso de suas atividades por não ter competência para operar naquela área de *expertise*. Além disso, todos os integrantes passariam por uma investigação. Comandado pelo Brigadeiro Sorour Mohamed Majid, o departamento era composto por astrólogos e cartomantes financiados com altos salários pelo governo iraquiano. Não ficou claro para o comitê se isso ocorreu.

O segundo subitem da primeira parte do relatório afirma que informações sigilosas foram vazadas por todo o departamento, razão pela qual todos os membros terão que ser interrogados. O terceiro subitem discorre sobre um

---

<sup>11</sup> Tradução nossa: EM RELAÇÃO às atividades do Departamento de Busca e Apreensão, que está parcialmente filiado à administração civil das forças de coalizão internacional no Iraque, a comissão especial de inquérito criada sob minha liderança com representantes das agências de segurança e inteligência iraquiana e com observadores da inteligência militar dos EUA, chegaram às seguintes conclusões.

personagem chamado “o autor”, que foi detido por estar de posse de um texto feito com informações sigilosas sobre o departamento. E, por fim, o último item explica que a história que estamos lendo possui 250 páginas, dividida em dezessete capítulos. O comitê recomenda não publicar em nenhuma circunstância as informações ali contidas.

Na segunda parte da apresentação, intitulada “Recomendações”, é aconselhado ao Brigadeiro Majid e a seus assistentes que sejam transferidos para outra divisão, e é apresentada a demissão dos astrólogos e cartomantes. Como o comitê descobre que a identidade do “autor” está incorreta, agora é preciso reencontrá-lo e descobrir não só sua verdadeira identidade, como também as pessoas que o ajudaram.

Na nota de rodapé à expressão “Departamento de busca e apreensão”, lê-se: “Apesar de ser citado no romance, não existe nenhuma repartição oficial denominada “Departamento de Busca e Apreensão” no Iraque. Qualquer semelhança com pessoas, nomes, atividades ou eventos, é mera coincidência”. A nota afirma, assim, que todas as informações sobre o Departamento de busca e apreensão não são reais e não possuem nenhuma relação com o autor empírico do romance, pois se trata de um departamento fictício, com personagens inventados. A narrativa ficcional não representaria, assim, a realidade histórica, mas seria apenas um romance. Saadawi faz questão de deixar claro aos seus leitores ou a qualquer outra pessoa que tudo é inventado.

Devido à situação de censura, podemos levantar a hipótese de que Saadawi escreveu essa nota para ter uma garantia com sua própria vida. Assim, a nota reitera que tudo presente no romance, especialmente em relação ao departamento de investigação, aos nomes dos personagens e aos eventos são fictícios. No entanto, sabemos que a primeira parte da narrativa foi baseada na jornada do autor como jornalista na BBC e o que os fatos relatados foram presenciados, razão pela qual a auto ironia do autor em relação a seu próprio romance pode ser considerada uma crítica velada à forma como o governo iraquiano lida com questões políticas.

Uma vez subtraída a nota da tradução em inglês do romance, não fica claro para o leitor o contexto da censura, a situação em que Saadawi redigiu sua história, as características sócio-políticas presentes no relato e o teor irônico da nota. Para o leitor anglosaxão, não há, portanto, elementos suficientes na tradução em inglês para perceber o contexto de forte censura no qual o romance de Saadawi foi escrito,

o que torna o romance uma mera narrativa ficcional fortemente esvaziada de suas alusões ao contexto histórico e de suas críticas fortemente políticas ao governo iraquiano.

### 3.3 Terceira nota - *Klaugi*

A nota aparece no capítulo 9, denominado “As gravações”. Ele é subdividido em quatro subitens e precede a gravação do relato de *Whatsitsname*. Nesse trecho, acompanhamos Mahmoud, o repórter, e Hadi: “Mahmoud now knew for sure that Hadi had lost his recorder, which was worth a hundred dollars. Laughing and cheerful, Hadi seemed like the liar and **con artist** everyone described him as.”<sup>12</sup> (SAADAWI, 2017, p. 137-138, negrito nosso). Nesse trecho, Mahmoud entrega um gravador de voz a Hadi na esperança de que ele não o venda, nem o troque por alguma coisa, pois esse aparelho deveria ser entregue a *Whatsitsname* para que ele gravasse uma entrevista de si mesmo: a história de sua vida. Mas o repórter estava inseguro, uma vez que acreditava que Hadi não era uma pessoa confiável, mas um vigarista. Com isso, o repórter não obteria a gravação capaz de provar que toda aquela história era, de fato, real. Entretanto, Mahmoud percebe que Hadi realmente não havia vendido seu equipamento, e sim conseguido a prova de que ele precisava. A frase acima é dita pelo narrador e precede esse desfecho.

Saadawi introduz na nota de rodapé uma explicação para a palavra *Klaugi*, que foi traduzida para o inglês por “*con artist*”: “*Klaugi*: com o jim triangular (uma letra do alfabeto persa) - palavra no singular que pertence ao dialeto iraquiano e faz parte das gírias. Seu significado oblíquo, talvez uma distorção de “clown” em língua inglesa, isto é, palhaço. Ou, ainda, antiga nomenclatura popular para a profissão de palhaço”. Por ser uma palavra conhecida apenas por falantes do dialeto iraquiano e, além disso, uma gíria, o autor oferece uma explicação baseada, inclusive, no próprio termo em língua inglesa ‘clown’ (em português, “palhaço”). Esse anglicismo é colocado entre parêntesis no próprio texto árabe.

Na tradução em língua inglesa, em vez de transliterar o termo árabe *Klaugi* e, oferecer, em nota, uma explicação para o seu significado no dialeto árabe, Jonathan

---

<sup>12</sup> Tradução nossa: “Mahmoud agora tinha certeza de que Hadi havia perdido seu gravador, que valia cem dólares. Alegre e risonho, Hadi parecia ser o mentiroso e vigarista que todos o descreviam”.

Wright simplesmente traduziu o termo por “con artist” e suprimiu a nota de sua tradução.

Um fato curioso é que a palavra *Klaugi* foi escrita com a letra jim triangular (ک), mas essa letra não faz parte do alfabeto árabe, mas sim do alfabeto persa. A letra recebe esse nome pela semelhança com a letra jim árabe (ج), já que essa letra persa foi influenciada pelo alfabeto árabe. Essa é apenas uma das divergências entre o alfabeto árabe e o alfabeto persa. Cerca de mais de vinte línguas utilizam o alfabeto persa ou uma de suas adaptações. Além disso, ele originou outras línguas, como o urdu, turco e curdo, entre diversas outras.

### 3.4 Quarta nota - *Kurban*

A última nota aparece no capítulo 11 que, intitulado “A investigação”, é dividido em quatro partes. No contexto em que aparece, o repórter Mahmoud acaba de ouvir todas as gravações feitas por *Whatsitsname*, e seu chefe entrega sua reportagem sobre o monstro para o Brigadeiro mencionado anteriormente. Passado um tempo, o militar obriga o jornalista a comparecer a uma reunião para tentar compreender aquela história. Após a reunião, Mahmoud percebeu a situação delicada em que se encontra, e que não poderia confiar nas autoridades para divulgar os reais acontecimentos:

What stayed with Mahmoud from that interview with the brigadier were his anxieties about the incident at Balda Police Station in Amara and the complaint against him by the criminal Mahmoud called **the Mantis** because of his unusual height.<sup>13</sup> (SAADAWI, 2017, p. 172-173, negrito nosso)

A palavra *Kurban* possui dezesseis ocorrências durante toda a narrativa, o que indica que ela possui significativa pertinência na narrativa. A essa palavra, o autor introduz a seguinte nota de rodapé: "Kurban: louva-deus. Enquanto que, em uma variante dialetal do sul do Iraque, ele se refere às vezes a um indivíduo alto ou mal intencionado". Aparentemente, o apelido dado ao criminoso brinca com o significado da palavra *Kurban* nesse dialeto do sul do Iraque, já que o termo *Kurban* significa não apenas "mal-intencionado", mas também um indivíduo alto. No próprio

<sup>13</sup> Tradução nossa: “O que Mahmoud reteve daquela entrevista com o brigadeiro foram suas preocupações com o incidente na Delegacia Balda em Amara e a denúncia contra ele feita pelo criminoso que Mahmoud chamava de Louva-a-Deus por causa da sua altura incomum”.

excerto citado anteriormente, esse segundo sentido é explicitado : "[...] o criminoso que Mahmoud chamava O Louva-Deus por causa da sua altura incomum".

Na tradução em inglês, o termo *Kurban* foi traduzido por *Mantis*. Da mesma forma que com as notas anteriormente analisadas, também a nota introduzida para a explicação desse termo foi suprimida. Com isso, o próprio significado metafórico de *Kurban* como um indivíduo mal-intencionado desaparece da tradução em inglês, restando apenas a ênfase dada no próprio corpo do romance à altura incomum do criminoso.

## CONCLUSÃO

A presente pesquisa justifica-se por abordar um tipo de ficção relativamente pouco estudado academicamente – a literatura árabe contemporânea – e, em particular, um romance que retrata culturas pouco conhecidas no Brasil e no Ocidente como um todo.

Saadawi conseguiu um lugar de destaque com o romance *Frankenstein em Bagdá*, atingindo diversos países e ganhando várias traduções, inclusive para o francês, o inglês, o turco e o mandarim, além de ter os direitos comprados para a realização de diferentes tipos de adaptações, inclusive para o cinema, para o teatro e para *graphic novel* (romance gráfico).

Como foi visto no capítulo 2, um índice com a lista de personagens do romance foi adicionado para facilitar a compreensão do leitor anglosaxão. Como foi visto no capítulo 3, das quatro notas de rodapé introduzidas pelo autor do romance, três delas visam explicar termos oriundos da variedade iraquiana do árabe foram suprimidas, enquanto a quarta pretende explicitar o teor ficcional das referências realizadas no romance a nomes, atividades, eventos e instituições iraquianas. A supressão das quatro notas na tradução em inglês impede o leitor anglosaxão de compreender parte do enraizamento linguístico, cultural e político do romance de Saadawi no Iraque contemporâneo sob ocupação norte-americana.

Segundo a nossa hipótese de pesquisa, a supressão das notas de autor do romance elide informações importantes para a compreensão da narrativa. Após analisar e compreender o contexto em que as quatro notas de Saadawi aparecem no romance, pudemos ilustrar todas as informações que, contidas nas notas, foram suprimidas da tradução em inglês pelo seu tradutor, Jonathan Wright. Além das informações linguísticas contidas nas notas 1, 3 e 4 sobre termos pertencentes a variantes dialetais do Iraque, as notas também oferecem informações históricas e políticas decisivas para a compreensão do romance.

Um exemplo dessas informações históricas e políticas está contida na nota 2 sobre o "Departamento de busca e apreensão", na qual o narrador aludia à possível censura contra o seu romance, dado seu caráter crítico contra a política do governo iraquiano durante a ocupação americana. Essa crítica é evidente desde o título, que associa explicitamente a ocupação americana à figura do monstro de Frankenstein. A supressão dessa nota não só impede o leitor de compreender essa referência por

parte do autor, mas também elide um tema sensível para ingleses e americanos, já que os seus respectivos países lideraram a coalizão que ocupou o Iraque desde 2003.

Uma possível solução para o problema das notas de rodapé na tradução do romance seria mantê-las transliteradas em inglês a partir árabe, como fizemos em nossa pesquisa. Assim, o tradutor explicaria o significado desses termos oriundos, em sua maioria, de dialetos iraquianos nas próprias notas de rodapé, como fez o próprio autor. No entanto, o tradutor Jonathan Wright elidiu os termos oriundos dos dialetos iraquianos e, com isso, descolou o romance do seu enraizamento específico no árabe falado no Iraque.

Esses critérios de tradução parecem refletir a tendência das traduções anglosaxãs, apontada por Venuti por meio do conceito de invisibilidade do tradutor. Essa tendência de se valer de procedimentos domesticadores para adaptar essas obras às expectativas de leitura do público anglosaxão é tanto maior no caso do romance iraquiano *Frankenstein em Bagdá*, de Ahmed Saadawi. Isso porque essa obra original em árabe pertence a uma cultura não apenas marginalizada, mas, inclusive, militarmente ocupada por uma coalizão liderada pelo Reino Unido e pelos Estados Unidos.

## REFERÊNCIAS

ABD-AUN, R. K.; ABDULRIDHA, S. A. The Unreliable Narrator in Ahmed Saadawi's *Frankenstein in Baghdad*. **Advances In Humanities And Contemporary Studies**, Hilla City Babylon, v. 2, n. 1, p. 166-176, 2021. Disponível em: <https://publisher.uthm.edu.my/periodicals/index.php/ahcs/article/view/1999/801>. Acesso em: 23 out. 2021.

BAKHTIN, M. O heterodiscurso no romance. In: BAKHTIN, M. **Teoria do romance I: A estilística**. 1 ed. Tradução, prefácio, notas e glossário Paulo Bezerra. Organização da edição russa: S. Botcharov e V. Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 79-122.

BRITTO, P. H. **A Tradução Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

EVEN-ZOHAR, I. A posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário. Trad. Leandro de Ávila Braga. **Translatio**, n. 3, 2012 [1990]. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/34674/22321>. Acesso em: 9 set. 2021.

HANKIR, Z. Ahmed Saadawi Wants to Tell a New Story About the War in Iraq. **Literary Hub**. **Literary Hub**, 2018. Disponível em: <https://lithub.com/ahmed-saadawi-wants-to-tell-a-new-story-about-the-war-in-iraq/>. Acesso em: 08 fev. 2022.

JUBRAN, S. A. C. Para uma romanização de termos árabes em textos de língua portuguesa. **Tiraz: Revista de Estudos Árabes e das Culturas do Oriente Médio**, São Paulo, v. 1, p. 16-29, 2004.

NAJJAR, M. الروائي أحمد السعداوي يخلق "فرانكنشتاين" العراق. In: 7iber [on-line], 25 mar. 2014. Disponível em: <https://www.7iber.com/2014/03/الروائي-أحمد-السعداوي/> - - - / Acesso em 30 set. 2021.

SAADAWI, A. **فرانكنشتاين في بغداد**. Beirut: Al-Kamel Verlag, 2013.

SAADAWI, A. Iraqi Author Ahmad Saadawi: 'The Novel Implicitly Questions This Concept of Salvation'. **Al-Sharq al-Awsat**. Interview by Al-Mustafa Najjar, 2014. Disponível em: <https://arablit.org/2014/03/26/iraqi-author-ahmad-saadawi-the-novel-implicitly-questions-this-concept-of-salvation/>. Acesso em: 7 mar. 2022.

SAADAWI, A. **Frankenstein in Baghdad: A novel**. Trad. Jonathan Wright. New York: Penguin, 2017.

SHELLEY, M. **Frankenstein, ou o Prometeu moderno**. Trad. Márcia Xavier de Brito. São Paulo: Darkside Books, 2017 [1817].

SILVA JÚNIOR, N. F. A tradução para o português dos socioletos literários da trilogia Fundação, de Isaac Asimov. **2021**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Uberlândia, MG, 2021.

VENUTI, L. **The translator's invisibility**: a history of translation. Londres e Nova York: Routledge, 2ed, 2008 [1995].

VENUTI, L. (ed.). **The Translation Studies Reader**. London: Routledge, 2000, p. 172-185.

VOLÓSHINOV, V. **A palavra na vida e a palavra na poesia: para uma poética sociológica**. 1 ed. Organização, tradução, ensaio introdutório e notas de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019 [1930].