

Alegoria e Contraponto na Tradução de Theodor Storm por Mauricio Cardozo

*Nils Goran Skare*¹

Resumo

O tradutor e teórico da tradução Mauricio Mendonça Cardozo trouxe à luz em 2006 uma dupla tradução da novela do alemão Theodor Storm, *Der Schimmelreiter* (1888). A primeira é intitulada *A Assombrosa História do Homem do Cavalo Branco* e a segunda se chama *O Centauro Bronco*: a primeira se passa na Alemanha em meio aos diques, e a segunda no sertão brasileiro em meio à estiagem e açudes. Defendendo que essas duas versões não são simples adaptações, analisamos essas recriações portadores de uma mesma voz que profere/profetiza, fenômeno que determinamos a partir de elementos semióticos da obra de Jacques Lacan envolvendo o significante-fálico e o significante-mestre na delimitação de um ritmo. Em nossa análise, descobrimos que a alegoria é o impulso da tradução.

Palavras-chave: *Theodor Storm; Mauricio Cardozo; Tradução; Voz; Alegoria.*

1. Introdução

Em 2006 o tradutor e teórico de tradução Mauricio Mendonça Cardozo publicou duas versões de uma novela do autor alemão Theodor Storm chamada *Der Schimmelreiter* (1888). O que torna essa tradução particularmente interessante é o fato de ser composta de duas leituras do mesmo original: numa primeira, lemos sobre a história de um visionário personagem no norte da Alemanha e sua ascensão social; na segunda versão, lemos a “mesma” história, mas agora com um personagem assim no interior do sertão nordestino.

¹ Nils Goran Skare estudou Ciências Sociais e Letras (Português) na Universidade Federal do Paraná. Trabalha como editor e tradutor, tendo vertido para o português obras de E. E. Cummings e de August Strindberg.

Na primeira versão, o oceano que ameaça destruir os diques; na segunda versão, os açudes que lutam contra a estiagem. O livro é rigorosamente o “mesmo” (não diremos que se trata de uma adaptação), o que coloca imediatamente algumas importantes questões a respeito da natureza do fenômeno tradutório.

Ao longo deste artigo, nosso propósito é examinar mais proximamente essa dupla tradução buscando a “alavanca” que permitiu essa recriação. Como diz o próprio Cardozo, toda tradução é uma recriação, mas aqui, explicitada, está uma recriação que solicita uma interpretação diferenciada: como foi possível traduzir *Der Schimmelreiter* para o sertão roseano e fazer fronteira entre a Alemanha e o Brasil? Para examinar de perto essa dupla tradução, desenvolveremos primeiramente alguns conceitos, em especial os fenômenos que denominamos de ritmo e voz.

2. Conceitos preliminares

2.1 Do Significante ao Ritmo

A Linguística clássica enxerga o signo, formado por significante/significado, como a porção mais elementar da linguagem (SAUSSURE, 2007). Contudo, entenderemos aqui que a unidade mínima da nossa constelação lingüística é o *significante*: na medida em que estamos dentro da linguagem, isto é, que somos seres que habitamos a linguagem (e que por ela somos habitados), o átomo desse nosso mundo humano é esse elemento cuja característica é remeter o sujeito a outros significantes (LACAN, 2002; LACAN, 2008). Os significantes formam assim cadeias, redes, compostos. O ser humano é enredilhado pelos significantes, ou antes, nada num mar semiótico. O sujeito em sua dimensão simbólica é como um peixe na água: não percebe a água, nem tampouco pode viver fora dela.

Dentre esses átomos significantes, essas partículas mínimas que compõem nossa experiência, há dois que, conforme Lacan e a escola que dele se originou, têm propriedades especiais. O primeiro, o significante-fálico, ou ϕ , e o significante-mestre, ou S(A), seguindo a notação proposta pelo psicanalista francês.

O significante-fálico é aquilo que “salta” numa cadeia semiótica. O sujeito o deseja, mas diferentemente de pessoa para pessoa; não é de forma alguma um desejo simples e direto, estando antes ligado ao contexto edipiano em que a criança se volta para o significante que sua mãe deseja, criando uma relação complexa com a figura paterna. Em

certa medida, a criança quer se tornar o significante que ela acredita que sua mãe deseja, para voltar à unidade primitiva, para tornar-se Um novamente com esse Outro, com essa (m)Other. O significante-fálico envolve poder, como no caso da estrelinha do xerife (exemplo de significante-fálico) que denota uma potência e um mandato legal, uma predicação simbólica ligada à atribuição (sempre arbitrária) da Lei. O significante-fálico pede respeito: ora pelo amor, ora pelo medo (HOMER, 2005).

O significante-mestre é aquilo que “tampa” uma cadeia semiótica. O sujeito não consegue explicá-lo, pois é um significante sem significado. Mas ele completa, em sua ausência, uma dada cadeia semiótica. Ele traz sempre uma ordem ao mundo caótico do indivíduo. Ele é *nonsense*, literalmente. Está além do Simbólico. Em seu limiar, ele é Real, lugar do esteio, mas também do delírio. Ninguém pode *dizer* o Real. O Real é o lugar do trauma e da morte, ele esgarça a fantasia do sujeito, esse anteparo que garante a coerência do indivíduo com o mundo. O significante-mestre está aí nessa soleira, ele é o “pedacinho do Real”. O significante-mestre repousa em sua tranquilidade ôntica (ŽIŽEK, 1989; ŽIŽEK, 1992).

Esta é uma díade, que se alterna de fato, o que permite a definição simbólica que adotaremos de ritmo e que será fundamental para abordarmos nosso objeto: *ritmo é uma sucessão de significantes-fálicos e significantes-mestres em alternância dentro de uma dada clausura*. (SKARE, 2009) Por fim, cabe dizermos que por clausura entendemos uma delimitação semiótica, uma moldura, algo que encaixa; como, num exemplo prototípico, a revelação do criminoso se encaixa numa história de detetive, completando-a (HOURIHAN, 1997).

Se ϕ e S(A) se alternam dentro do ritmo (que é pré-formal), isso significa falar em repetições e diferenças. O ritmo bascula os significantes de uma cadeia semiótica dentro de sua clausura, e assim ele transforma materialidade em estrutura. Só podemos atribuir sentido a alguma coisa se ela tiver uma forma, que precisa ter uma estrutura e conseqüentemente um ritmo, no sentido que aqui lhe atribuímos. O ritmo é a articulação entre o significante-mestre e o significante-fálico de uma tal forma que, estruturalmente, permite uma forma e um conteúdo.

Podemos assim esquematizar nosso conceito de ritmo desta forma:

Tabela 1 – O Desdobramento da Estrutura Rítmica

	Significante-fálico – ϕ	Significante-mestre – S(A)
Repetição (R)	R ϕ	R S(A)
Diferença (D)	D ϕ	D S(A)

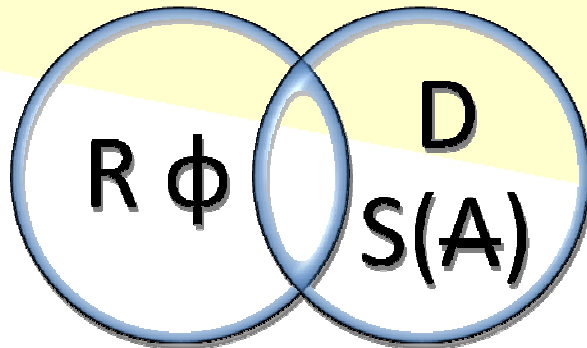
2.2 A Voz Emergente da Estrutura Rítmica

Este conceito de ritmo, aqui desdobrado, permite-nos, entre outras coisas, compreender a *voz* que emerge da cadeia significativa em questão. Toda cadeia semiótica tem o que chamamos de uma *voz*. Ela é sempre uma estrutura ambígua, dupla. No nível da voz nasce a interpretação, nasce a hermenêutica. Pois na medida em que a voz é dupla, o sujeito precisa interpretar, precisa “optar” por qual sentido atribuirá à cadeia significativa, ainda que, obviamente, essa escolha interpretativa seja em grande parte inconsciente.

A voz pode ser expressa como um conjunto intersecção da repetição fálica com a diferença mestre; valendo-nos de nossos matemas, podemos expressá-la desta forma:

$$\omega = R \phi \cap D S(A)$$

Isto fica mais nítido se traçarmos um diagrama num plano P:

Diagrama 1 – Voz (ω) = R ϕ \cap D S(A) no Plano P

A ilusão de univocidade se dá porque inconscientemente o sujeito parte unicamente de R ϕ ou de D S(A) para tentar chegar à sua interpretação do fenômeno vocal, e não do encontro dos dois conjuntos, dialeticamente. É preciso ressaltar que ω é um conjunto finito, isto é, nem toda interpretação, segundo nossos postulados, é válida; igualmente, é importante para a análise rítmico-semiótica nestes moldes manter consciente o caráter duplo do encontro entre esses dois conjuntos para a determinação vocal. Em outras palavras, à voz corresponde uma estrutura que, para propósitos críticos, precisa ser mantida aberta; não em indefinibilidade, simplesmente em ambiguidade, num estado que será

resolvido em outro momento. Em certa medida, antes de podermos interpretar a voz é preciso ouvi-la em sua plenitude, forçosamente ambígua.

2.3 Escólio Analógico sobre a Voz: o Tético Kristevaniano e a Origem Benjaminiana

A psicanalista e romancista francesa Julia Kristeva (*née* 1941) estabelece uma distinção entre o semiótico (irracional, corporal, inconsciente, musical) e o simbólico (racional, mental, consciente, linguístico). Primordial, o semiótico seria nutrido pela mãe, num fluxo pulsional caótico (o que a autora remete ao termo platônico *χώρα*). Somente mais tarde o simbólico seria adquirido e, nas primeiras incursões infantis pela linguagem (as chamadas “holófrases”, que são enunciados formados de uma só palavra) ocorreria a separação entre o semiótico e o simbólico. A esse instante de separação Kristeva dá o nome de *tético*. (KRISTEVA, 1974).

Já o filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940), conhecido crítico marxista da cultura, desenvolveu seu conceito de origem (*Ursprung*) como a reunião dialética das extremidades da ideia. A origem, diferentemente do processo de gênese (*Entstehung*) seria um “torvelinho” no fluxo do vir-a-ser no qual acontece a determinação da forma com a qual uma ideia se confrontará com o mundo histórico. (BENJAMIN, 1984)

A esse conceito de origem benjaminiano e do tético kristevaniano correspondem em termos a voz que aqui analisamos. Em nossa matematização de matriz lacaniana, ela é o encontro da repetição fálica com a diferença mestre, relevadas (*aufheben*)² pela interpretação num nível superior, assim como a origem tira o fenômeno do torvelinho do vir-a-ser para Walter Benjamin, e o tético instaura a separação (e a ambiguidade) da constituição psíquica subjetiva para Julia Kristeva.

De posse desses conceitos iniciais, é possível abordarmos a dupla tradução de Theodor Storm realizada por Mauricio Cardozo.

3. Mauricio Cardozo traduz Theodor Storm

A novela *Der Schimmelreiter* foi escrita por Theodor Storm em 1888 e ganhou uma dupla tradução para o português por Mauricio Cardozo em 2006: uma, intitulada *A Assombrosa História do Homem do Cavalo Branco*, uma tradução no sentido mais familiar

² A tradução do termo hegeliano *aufheben* por *relevante* é proposta explicitamente pelo expoente da desconstrução, Jacques Derrida (DERRIDA, 2000).

da palavra; e uma outra, intitulada *O Centauro Bronco*, em que a história original é recriada no universo geográfico (e lingüístico) brasileiro.

A Assombrosa História do Homem do Cavalo Branco (2006) nos traz o relato de um viajante que ouve a respeito da vida de Hauke Haien, garoto que, na região norte da Alemanha, ascendeu ao posto de mestre-dos-diques. O leitor fica sabendo de seu romance e casamento com Elke, filha do antigo mestre-dos-diques, o que lhe permite adquirir terras para chegar àquele posto, além de sua rivalidade com Ole Peters e do nascimento de uma filha sua, Wienke. A vida de Hauke culmina na construção de um dique que beneficia toda a comunidade; contudo, numa tempestade, Hauke é sacrificado em prol desse bem maior e, junto com sua família, o mestre-dos-diques é tragado pelas águas. Resta-lhe virar a figura lendária de um cavaleiro num cavalo branco. Sob a forma de uma novela, respira a arte trágica, como conflito entre dois deveres (comunidade *versus* família; particular *versus* universal); retornaremos a isso posteriormente.

Já *O Centauro Bronco* (2006) traz a mesma história de *A Assombrosa...* para o sertão brasileiro (não falaremos, contudo, em adaptação). Dessa vez ouvimos a história de Naldo Mendes, garoto que ascende ao posto de coronel. Casa-se com Deodora, o que lhe permite adquirir terras; sabemos de sua rivalidade com Saranho e do nascimento de seu filho, Diogo. Também Naldo tem em vistas um projeto maior, e constrói o Açude Naldo-Mendes; e morre de forma igualmente trágica com sua família, numa tormenta. A linguagem deste *O Centauro Bronco* é influenciada, sobretudo, pela prosa de Guimarães Rosa.

3.1. A Estrutura Rítmica em *A Assombrosa História...* e *O Centauro Bronco*

Dito isso, a primeira coisa a fazer é identificarmos o significante-fálico deste conjunto, dessa díade tradutória. Diremos que o significante-fálico dessa dupla tradução (ϕ) é Hauke/Naldo. É muito comum que numa narrativa³ o protagonista seja ϕ , e esse é o caso. Trata-se da história da vida de um personagem, ele é o centro da atenção por suas qualidades e atributos que se destacam. De fato, Hauke/Naldo é diferente do seu entorno. Já o pai identifica nele uma natureza especial e acaba por conduzi-lo ao mestre-dos-diques/coronel. Além disso, Hauke/Naldo reúne terras, dinheiro, homens, em suma: poder,

³ Para Julia Kristeva (KRISTEVA 1974) há quatro práticas significantes: a narrativa, a meta-linguagem, a teoria e o texto. Na narrativa há claramente uma díade pulsional, como por exemplo: dentro/fora, bom/mau, masculino/feminino; na narrativa o protagonista desempenha um papel claramente fálico.

atributo fálico por excelência. Por fim, o personagem de Hauke/Naldo organiza a economia do texto de uma forma tal que, uma vez extinto *este* homem, extingue-se também a necessidade e a possibilidade do contar *esta* história.

Quanto ao significante-mestre, diremos que é a natureza. Seja em *A Assombrosa...* em que o mar ameaça o homem, seja no *Centauro Bronco* em que é a estiagem o elemento conflitante do natural com o humano, a natureza é o “pedacinho do Real” desta história: ao mesmo tempo em que reúne e ata a trama social, humana e psicológica do universo descrito, como algo a que se agarrar, é também o elemento da destruição. É *nonsense*, é violento, está além da compreensão (simbólica). Trata-se assim menos do espaço como caracterização delineadora do ambiente humano do que de uma sombra a muito custo contida pelo esforço de construção humano; Hauke/Naldo é *hybris*, quer domar o indomável, compactuar com o “sem-par” e vencê-lo – mas o significante-mestre, aqui, traz a morte.

Recorremos à formalização rítmica que já havíamos proposto inicialmente.

Tabela 2 – A Estrutura Rítmica da Tradução de *Der Schimmelreiter* por Mauricio Cardozo

	Hauke/Naldo – φ	Natureza – S(A)
Repetição (R)	História	Geografia
Diferença (D)	Herói	Diabo

A repetição fálica aqui dá origem à história; os diversos momentos do protagonista que se encadeiam numa linha temporal, numa sequência de sentido. Da infância à maturidade, o leitor acompanha Hauke/Naldo em seu processo de individuação, em sua transformação em sujeito empírico dentro do universo daquela ficção.

Quanto à diferença fálica, o que torna Hauke/Naldo singular é seu caráter heróico (e mesmo visionário), ou, como diz o contador da história, “ele enxergava um palmo adiante de nosso nariz”. (STORM, 2006a, p. 143).

Quanto à repetição mestre, dizemos que se trata da geografia (o espaço propriamente dito). Na medida em que o elemento da natureza se repete, ele traça um contorno espacial ao redor do mundo ficcional, ele delimita o lugar onde se dá a ação.

Por fim, a diferença mestre é o diabo, entendido como o monstruoso (o *hapax* na natureza, o desvio na teleologia natural, o “sem-par”). De fato, surgem explicitamente na novela elementos que insinuam o fantástico, como o cavalo possivelmente endemoniado que foi adquirido por Hauke/Naldo, e a lenda que se cria sobre ele após sua morte.

3.2. A voz em *A Assombrosa História... e O Centauro Bronco*

Como se fossem pontas de um mesmo fio⁴, unindo repetição fálica e diferença mestre, chegamos à voz desse universo simbólico. A voz que historia, a voz que narra e conta, é a do relato, isto é, a voz que *profere* a vida de Hauke/Naldo, expondo-a publicamente, enunciando-a, propalando-a. A voz nessa dupla tradução, por outro lado, é a voz que compactua com os poderes do além (ou antes, com a inefabilidade, isto é, o Real), é a voz que serve de intermediário entre o sagrado (bom ou mau) e o mundo dos homens que “não enxergam um palmo à frente do nariz”. Hauke/Naldo é, também ele, um visionário, vê o que não é (ainda); conseqüentemente, a credence popular de que tivesse pactos nefastos. A voz aí *profetiza*.

Diremos, portanto que a voz em *A Assombrosa História/O Centauro Bronco* é uma voz que profere/profetiza.

Isso nos conduz a um trecho alegórico bastante importante nos livros, isto é, uma representação figurada em que cada elemento é uma espécie de “disfarce” da idéia representada.

O trecho a que nos referimos nos mostra Elke/Deodora preparando a casa após o falecimento do pai para o banquete fúnebre ou, como na recriação sertaneja, para “beber o morto”. Elke, na versão “alemã”, encontra a cama de armar, que pertencera ao pai, e reflete sobre a situação. O trecho diz:

“A cama de armar, em que seu pai dormira o último de seus sonos, estava agora desarmada e presa à parede, mas suas portas continuavam entreabertas. Elke foi até lá e fechou-as bem. Sem se dar conta, passou os olhos pelas letras douradas inscritas na porta, entre rosas e cravos:

*Fizeste hoje o que tinhas a fazer,
Que venha o sono e te faça adormecer.”*

(STORM, 2006a, 63)

O trecho correspondente na versão de *O Centauro Bronco*, transforma a cama num prato. O trecho diz:

“Derribou os olhos no armário da cristaleira, seus vazios. Pela porta de vidro, reparou no prato raso de cobre cinzelado, qual que há muito seu pai fez de conquista, por mérito de

⁴ Diríamos antes da figura topológica da fita de Möbius, uma fita de papel com um único lado. Essa topologia também parece estar ligada à dialética entre informação e narrativa, no contexto da memória da experiência do sujeito moderno. (SKARE 2010)

ganho – a prêmio dum torneio de cavaleiros, no costume que era o de dizer do velho coronel. Sem dar por si, fez leitura do inscrito na peça:

*Comer é até suar,
Trabalhar, no jeito.”*
(STORM, 2006b, 67)

Este trecho é particularmente relevante porque traz uma manifestação poética, sempre reveladora de uma narrativa (ou melhor dizendo, de um texto, para mantermos a tipologia kristevaniana); em segundo lugar, é o único trecho no livro que cita explicitamente um outro escrito (que profere), ainda que haja menção a vários outros livros na história; em terceiro lugar, o trecho em questão também profetiza o que se poderia chamar de “lote humano”, sobretudo dentro de um paradigma cristão: vir do pó e a ele retornar, bem como comer o pão com o suor do trabalho.

A cama/prato profere/profetiza o destino: não há quem não durma (para sempre), não há quem não coma (com esforço). Mas a cama remete ao passado, ao “fizestes hoje o que tinhas a fazer”, à dívida da noite com o dia, do presente com o já ido e, também, da tradução com o original. Já o prato remete ao futuro, ao que virá e será preciso “até suar”, à perspectiva conformada de uma submissão, mas também de uma esperança “no jeito”, uma esperança também do texto encontrar seu leitor.

Este trecho é, no nosso entendimento, o *trítone* dessa dupla tradução. Afinal, se uma cama pode virar um prato, por que um cavalo não poderia virar uma pantera ou um dique virar uma nave espacial? A pergunta pode parecer disparatada, mas é pertinente. Para mantermos a analogia musical, o trítone é uma compreensão vertical da música, é quando entendemos todas as notas tocadas “simultaneamente”; mas o processo aqui é diverso, é, antes, contrapontístico. No contraponto o desenvolvimento das vozes é horizontal, elas possuem uma autonomia e soam conjuntamente. A *tradução* (e por isso não falamos em adaptação) é um processo relacional que envolve sempre uma recriação, e que nesse processo de gerar “ponto contra ponto” horizontalmente cria uma polifonia vertical.

Em outras palavras, uma tradução como a do *Centauro Bronco* é um outro canto, mas com a mesma voz – independente, mas harmônico. É possível ler *O Centauro Bronco* sem sequer saber da existência de *A Assombrosa...* e a obra se sustentaria autonomamente, e sua voz seria igualmente uma que profere/profetiza. Diferem as duas obras na forma. Ainda que a “voz” do *Centauro Bronco*, com todas as suas inflexões roseanas, pareça distante da sobriedade de *A Assombrosa...*, ela é a mesma. As palavras mudam, mas do

ritmo que compõem surge uma mesma voz. Cada texto (isto é: cada sistema simbólico, também como filmes, pinturas, músicas, publicidade etc) possui uma voz única (isto é: um espaço dentro do qual existe um conjunto delimitável do que se pode interpretar como sendo sua “voz”); a tradução de uma dada organização simbólica pode, nos termos aqui expostos, ser contrapontística, dona da mesma voz sem ser a voz do mesmo dono, para parafrasearmos Chico Buarque.

Podemos agora formular a tese deste artigo: *a alegoria é o impulso da tradução.*

4. Discussão

Se é verdade que a alegoria é o impulso da tradução, isso significa que esse momento no texto arrebatava o tradutor a lhe significar. Uma alegoria, a rigor, se presta a diversas leituras: ela é o instante que pede a interpretação. É na medida em que determinados textos nos solicitam uma interpretação – nesse ponto, aí, do alegórico – que somos como que arrebatados, que nos dispomos a traduzi-lo. Mas isso, naturalmente, fazendo abstração das condições sociais de produção que podem solicitar do tradutor (entenda-se, um trabalhador textual), a tradução de um texto que, justamente, não lhe impulsiona; porém lidamos aqui na situação ideal, na situação “pura”, uma abstração teórica. Em outras palavras, dizemos que há um *torque* em qualquer organização sociossimbólica que pode conduzir o tradutor à tradução, que identificamos na situação alegórica.

Uma certa curiosidade é o germe do esforço tradutório. Ao nos depararmos com esse campo interpretativo que aponta em diversas direções, podemos nos sentir instigados a avançar nossa própria leitura, e é no trabalho de construir esse significado que a tradução adquire momento. Sem um estímulo interpretativo não há tradução que se sustente subjetivamente, como, de resto, não há individualidade sem desafio. A tradução de Cardozo convida o leitor, ao manter aberto o dilema alegórico, a buscar o sentido no texto e o Sentido “no meio do redemoinho”.

Há uma transferência entre o tradutor e o texto traduzido; ou antes, transferimos inicialmente nossos sentimentos para o significante-fálico, para então o transferirmos ao significante-mestre (quando isso é possível). No caso do texto que o tradutor traduzirá, esse significante-mestre encontra-se em estado condensado na alegoria, assim como o dormir e o comer dos trechos que analisamos significam, em sua singeleza de cama e

prato, a natureza humana em que suscita piedade trágica⁵. Como Real, a alegoria contém o significante-mestre; como campo de múltiplas interpretações, é o enredilhado simbólico, o *(en)jeu-des-mots* em que o tradutor pode trilhar um caminho próprio, pode frutificar sua ação interpretativa.

O instante breve como uma piscadela em que o tradutor reconhece na obra a ser traduzida o recipiente de seu esforço é alegórico; aqui um outro diz como já o disse outro antes. Ouvir a voz e compreender habilmente o texto à nossa frente – ou como diz Heidegger, elevar esse texto à dignidade de uma escuta (HEIDEGGER, 2003) – é o esforço tradutório que pode ser depreendido desta análise.

Dissemos da transferência do tradutor para o texto traduzido, e podemos aí delinear uma prerrogativa: *traduzir sempre pelo Real*.

5. Conclusão

Assim como ao traçar um círculo um dos focos de nossa atenção é no centro e o outro é na circunferência, da mesma maneira a voz e a alegoria concorrem para a tradução. Dizer que a alegoria é o torque da tradução, que é seu impulso, é dizer que existe um momento privilegiado, uma “porta de entrada” no objeto simbólico que permite ao tradutor traduzir pelo Real.

Uma tradução como a de *A Assombrosa.../O Centauro Bronco* mantém aberta o Real no texto e o texto no Real; o processo do contraponto tradutório assume uma figura diferente, sem perder sua natureza polifônica, e por essa mesma razão é a tradução que escora os diques e sustenta os açudes.

Por fim, gostaríamos de propor a pesquisadores futuros a análise dessa díade tradutória, sob as coordenadas lacanianas aqui adotadas, tendo em vista a teoria dos quatro discursos. Será útil, naturalmente, o estudo do fenômeno a que damos o nome de voz e o conceito de alegoria em casos empíricos.

⁵ Abordamos previamente a situação trágica da história e podemos agora propor um fecho. Toda tradução de *Der Schimmelreiter* possuirá uma voz que profere/profetiza. Essa é uma espécie de impossibilidade até mesmo fisiológica, pois ou proferimos, ou profetizamos; mas a voz de que falamos aqui é estruturalmente ambígua, e como tal precisamos manter aberta sua dupla possibilidade. Porém de qualquer forma essa voz traz um canto trágico, entendendo-se tragédia como o conflito entre dois deveres (KOJÈVE, 2002). Em *A Assombrosa/O Centauro Bronco* há um nítido conflito entre a comunidade e a família, e o sacrifício final desta em prol da coletividade. Nesse sentido, Hauke/Naldo alça-se ao patamar do herói trágico.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- DERRIDA, Jacques. “O que é uma Tradução ‘Relevante’?” In: *Alfa*, n° 44, São Paulo, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. *A Caminho da Linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- HOMER, S. *Jacques Lacan*. London: Routledge, 2005.
- HOURIHAN, Margery. *Deconstructing the Hero*. London: Routledge, 1997.
- KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Rio de Janeiro : Contraponto, EDUERJ, 2002.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- LACAN, Jacques. *O Seminário Livro 3: As Psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- _____. *O Seminário Livro 16: De um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.
- SKARE, Nils G. “Por uma Análise Rítmica” In: *Linguagens: Revista de Letras, Artes e Comunicação*, v. 3, Blumenau, 2009.
- SKARE, Nils G. “Informação, Memória e Narrativa em ‘O Anel do General’ de Selma Lagerlöf”, In: *Revista Anagrama*, v. 1, USP, 2010.

STORM, Theodor. *A Assombrosa História do Homem do Cavalo Branco*. tradução: Mauricio Mendonça Cardozo. Curitiba: Ed. UFPR, 2006a.

STORM, Theodor. *O Centauro Bronco*. tradução: Mauricio Mendonça Cardozo. Curitiba: Ed. UFPR, 2006b.

ŽIŽEK, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.

ŽIŽEK, Slavoj. *Looking Awry: an Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. London: MIT Press, 1992.